

de San Marcos en Órbigo contra todos los paladines europeos que allí acudiesen. La justa duró desde el 10 de Julio hasta el 9 de Agosto de 1434, y está descrita con gran naturalidad por Lena, quien considera los seiscientos combates individuales que en aquel lugar acontecieron, como la cosa más llana del mundo; pero su narración interesa como «documento humano», y como testimonio de que los extravagantes episodios de las novelas caballerescas tuvieron representación real en la vida.

La décimaquinta centuria encuentra divulgada por España la novela caballeresca: cómo llegó, es cuestión debatida y que debemos dejar á un lado para tratar del mejor ejemplar de aquel género, el *Amadís de Gaula*. Baste por ahora decir que probablemente existió una versión española más antigua de esta historia, que se ha perdido, y hacer notar que la línea divisoria respecto de los anales, llenos de tradiciones imposibles y de caballerescas leyendas, es verdaderamente notable; tan notable y tan positiva, que varias obras de esta clase—por ejemplo, *Florisel de Niquea* y *Amadís de Grecia*—dándose aires de historia, se denominan á sí propias *crónicas*. La mención del perdido *Amadís* castellano es en este punto necesaria, si hemos de darnos cuenta de una de las principales influencias contemporáneas. Por el momento, nos contentaremos con observar sus manifestaciones prácticas en las extravagancias de Suero de Quiñones y otros caballeros cuyos nombres constan en las crónicas de Don Alvaro de Luna y de Don Juan II. Las espasmódicas explosiones de necedad que se observan en varios capítulos de Díaz Gámez no son sino lejanos rumores que preceden al huracán.

Mientras *Amadís de Gaula* era leído en cortes y palacios, dos escritores contemporáneos trabajaban en diferente sentido.

ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO (1398-¿1466), Arcipreste de Talavera y capellán de Don Juan II, es el autor de la *Reprobación del Amor mundano*, por otro nombre llamada *El Corbacho*. El último título, no elegido por el autor, ha inducido á algunos á afirmar que copió á Boccaccio. La analogía entre la *Reprobación* y el *Corbaccio* italiano es meramente insignificante. Martínez reprende los vicios de ambos sexos en su época; pero el propósito moral es patente, y deliberadamente formula una invec-tiva contra las mujeres y sus engaños. Amador de los Ríos apunta que Martínez tomó algunas ideas del *Carro de las donas*, de Francisco Eximenis, cuya obra es versión catalana del tratado *De claris mulieribus*, de Boccaccio: como quiera que este último libro es un panegírico del sexo, la suposición no puede admitirse (1). Salta á la vista el hecho de que el modelo inmediato de Martínez es el Arcipreste de Hita, á quien cita en el capítulo cuarto. A pesar de que Martínez es con frecuencia imprudente, injusto, y hasta brutal, su formidable sátira se lee con extraordinario placer; es decir, se lee cuando puede leerse, porque sus ediciones son extremadamente raras y su vocabulario embrollado. No alcanza ciertamente la perversa urbanidad de Ruiz; pero le iguala en la delicadeza de su malicioso ingenio, en la satírica parodia, en intención picaresca, y le sobrepuja como colector de dichos picantes y de proverbios populares. La riqueza de su atrabiliario genio (porque lo es) suministra por lo menos un pasaje al autor de la *Celestina*. Por

(1) Recuérdese también el *Libre de les dones*, de Jaume Roig, y, acerca de éste, la interesante publicación del Sr. Morel-Fatio: *Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique sur une mission philologique à Valence, suivi d'une étude sur le « Livre des femmes », poème valencien du VX^e siècle, de Maître Jaume Roig, par A. M. F.*—París, 1885.—(T.)

último—y esta es virtud extraordinaria—el habla de Martínez conserva un característico sello de pureza, notable en una época en que la corrupción iba entronizándose por la influencia extranjera. Por eso merece alto rango entre los modelos de la prosa castellana.

El último escritor importante de la época es el Bachiller ALFONSO DE LA TORRE (m. 1461), que vuelve á la manera didáctica en su *Visión deleitable de la Filosofía y Artes liberales*. Nominalmente, el Bachiller escribe una novela filosófica y alegórica; en el fondo, su obra es una enciclopedia medioeval. No fué pensada seguramente para entretener, pero aún debe ser leída por cuantos tengan interés en apreciar la armonía y el refinamiento de la prosa castellana del siglo xv, que parece solicitar indulgencia por la insufrible presunción del escritor. Alfonso de la Torre figura por derecho propio en las antologías, y sus elegantes extractos le hacen acreedor á una admiración de la cual se vería privado en otro caso por su desdichada elección de tema (1).

(1) Posible es que hubiera encajado en este capítulo la mención del ilustre Deán de Sevilla RUY SÁNCHEZ DE ARÉVALO (1404-1470). Fué, entre otros muchos cargos que desempeñó, Obispo de Zamora y Embajador de Don Juan II en la corte del Emperador Federico. Escribió numerosas obras, latinas y castellanas. El Sr. D. Francisco R. de Uhagón ha publicado recientemente, según un códice del siglo xv, el *Vergel de los Príncipes*, dedicado al Rey Don Enrique VI (Madrid, Tello, 1900, xvi-78 páginas en 4.º). El Sr. Ureña y yo publicaremos en breve, en nuestra citada *Biblioteca*, otra obra mucho más extensa é igualmente inédita: la *Suma de la Política, que habla de cómo deuen ser fundadas ó edificadas las çibdades é villas*, según un códice del siglo xv.—(T.)

CAPÍTULO VI

ÉPOCA DE ENRIQUE IV Y DE LOS REYES CATÓLICOS

(1454-1516)

El movimiento literario del reinado de Don Juan II fué continuado y excedido fuera de España por los poetas del séquito de Alfonso V de Aragón, quien habiendo conquistado Nápoles en 1443, llegó á ser el patrono de eruditos como Jorge de Trebisonda y Eneas Sylvio. Es digno de notarse que á pesar de la nueva atmósfera italiana, los poetas de Alfonso escriben preferentemente en castellano más bien que en catalán, su idioma patrio. Su obra debe buscarse en el *Cancionero General*, en el *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*, y especialmente en el *Cancionero de Stúñiga*, cuyo título procede de la accidental circunstancia de que las dos primeras composiciones de la colección son debidas á Lope de Stúñiga, primo de aquel Suero de Quiñones que tomó parte en el *Paso Honroso*, mencionado bajo el nombre de Lena en el capítulo anterior. Stúñiga continúa la tradición cortesana en versos cuyo extremado pulimento es notable. Juan de Tapia, Juan de Andújar y Fernando de la

Torre practican el mismo sistema de hedonismo caballeresco; y en el lugar contrario está Juan de Valladolid, hijo del verdugo, trovador vagamundo que pasó la vida en agrias polémicas con Antón de Montoro, con Gómez Manrique y con el hermano de Manrique, el Conde de Paredes. Célebre nombre fué el de Pero Torrellas, cuyas *Coplas de las calidades de las donas* dieron fama á su autor de censor del sexo débil, determinando numerosas réplicas y contrarréplicas; la sátira, á decir verdad, es bastante pobre, no pasando de invectiva violenta, pero sin objeto. El mejor y también el más fecundo poeta del grupo napolitano es CARVAJAL (ó CARVAJALES), á quien debemos uno de los más antiguos *romances* firmados, y que de tal suerte se somete á las circunstancias, que llega á escribir versos de ocasión en italiano. En la poesía castellana Carvajal da la verdadera nota lírica, distinguiéndose por sus viriles y marciales acentos, que contrastan con la insustancial cortesanía de sus colegas.

Volvamos á España, donde en armonía con la máxima de que un gran poeta engendra muchos poetastros, de la estirpe de Mena nace también un sinnúmero de rimadores. Bastará una ligera mención de las demasiado célebres *Coplas del Provincial*, que son un virulento libelo contra personas particulares. No carecen de valentía ni de ingenio y prueban que el autor era maestro en mordacidad; pero el efecto general de su obscena malignidad es hacerle á uno simpatizar con la supresión de sus ataques. Atribuir esta perversa composición á Rodrigo Cota es un tanto caprichoso; su examen interno induce á algunos experimentados críticos á creer que el libelo es obra de varios autores.

Producción análoga, pero de mérito mucho más elevado, son las treinta y dos estrofas octosilábicas que llevan el título de *Coplas de Mingo Revulgo*.—Como las

Coplas del Provincial, se ha atribuído esta satírica égloga á Rodrigo Cota, y como otras muchas obras anónimas, se ha dicho que su autor es Mena. La hipótesis no se apoya en datos concluyentes, y la atribución del *Mingo Revulgo* á Hernando del Pulgar, que escribió un meditado comentario sobre las coplas, se funda en la pueril afirmación de Sarmiento de que «es tan difícil el contexto, y se hacen tan claro y fácil con el comento de Pulgar, que á poca reflexión se hará casi evidencia que sólo el mismo poeta se pudo comentar á sí mismo con tanta claridad, y no otro alguno». Dos pastores—Mingo Revulgo y Gil Aribato—representan respectivamente la clase popular y la elevada, y discuten los vicios sociales. Gil Aribato censura al pueblo, cuyos malos hábitos son responsables de la corrupción de las clases elevadas; Mingo Revulgo entiende que al Rey libertino debiera culpársele de la ruina del Estado, y la polémica termina ensalzando la áurea medianía del burgués. El tono de *Mingo Revulgo* es más suave que el del *Provincial*; los ataques á los vicios dominantes son más generales, más discretos, y por eso mismo más eficaces, y el objeto de la primera sátira es infinitamente más serio y elevado. Dispuesto en forma dramática, pero desprovisto de acción teatral, *Mingo Revulgo* nos lleva directamente á las églogas de Juan del Encina, tantas veces llamado padre del teatro español; pero su inmediato interés estriba en el hecho de que es la primera de las positivas sátiras populares.

Entre los poetas de esta época, merece especial mención el judío converso ANTÓN DE MONTORO, el Ropero (p1404-p1477). Hombre de mérito, Montoro supo concertar la versificación con la sastrería, y su profesión le fué echada en cara con harta frecuencia por la cruel insolencia de venenosos rivales. Exceptuando las ocasiones en que valientemente sale á la defensa de sus hermanos

perseguidos y asesinados por una turba sedienta de sangre, hay que reconocer que la mayor parte de los intentos serios de Montoro fracasan. Sus poesías picarescas, especialmente las enderezadas á Juan de Valladolid, están saturadas de una salvaje jovialidad que nos divierte tanto casi como entretenía á Santillana; pero han de leerse en extractos, más bien que íntegras. Se sospecha tuviese parte en las *Coplas del Provincial* (1), y hay bastante fundamento para conjeturar le pertenecen las dos composiciones más escandalosas del *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*, á saber, el *Pleito del Manto* y cierta comedia, imposible de citar, que se atribuye á Fray Bugeo Montesino, y que parodia las *Trescientas* de Mena en términos de asquerosidad incomparable. Las obras cortas de Montoro son recuerdos de Juan Ruiz, y, dejando aparte las indecencias, es justo reconocer que acreditan singular destreza y no común habilidad técnica. Su natural vulgaridad le vende en ocasiones, cuando se deja llevar por arrebatos de rivalidad que dañan al adecuado ejercicio de sus innegables dotes (2).

(1) No deja de tener fundamento, sin embargo, la atribución de las *Coplas* á Rodrigo de Cota (véase la *Revue Hispanique*, tomo VI, páginas 426-428). El Sr. Foulché-Delbosc ha publicado acerca de este punto en la *Revue*: el texto íntegro de las *Coplas del Provincial*, según una copia del siglo XVII (vid. tomo V, págs. 255-266), dos comentarios inéditos acerca de las mismas, y las *Coplas del Provincial Segundo*, escritas en tiempo de Carlos V (tomo VI, págs. 416-446).—(T.)

(2) Poseemos ya el *Cancionero de Antón de Montoro* (*El ropero de Córdoba*), poeta del siglo XV, reunido, ordenado y anotado por D. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, Perales, 1900). Completa este útil y erudito trabajo la reciente publicación de D. Francisco R. de Uhagón, *Un cancionero del siglo XV con varias poesías inéditas* (Madrid, MDCD), que trae (págs. 21-31) dos extensas composiciones de Antón de Montoro, con otras no menos interesantes.—(T.)

Mejor hombre y mejor escritor es JUAN ALVAREZ GATO (? 1433-96), el caballero de Madrid de quien dice Gómez Manrique que «habló en perlas y en plata». Podemos juzgarle según sus propios méritos, pues se conserva su *Cancionero*, recientemente impreso (1), y está también representado en el *Cancionero General* y en el *Ensayo* de Gallardo (I, páginas 173-186), donde sus poesías amorosas se distinguen por una dignidad de sentimiento y una delicadeza de expresión no frecuentes en época alguna y excepcionales para aquel tiempo. Sus poesías lírico-religiosas, obra de su ancianidad, carecen de inspiración; pero aun así, la perfección de la forma libra del olvido sus *villancicos* sagrados, colocándole en primer lugar entre los predecesores de Juan del Encina. Su amigo Hernán Mexía sigue las huellas de Pero Torrellas en cierta sátira sobre los defectos de las mujeres, en la cual sobrepuja fácilmente á su modelo por su malicioso espíritu é ingeniosa fantasía.

GÓMEZ MANRIQUE, Señor de Villazopeque (1412-91), es un poeta de verdadera distinción, cuyas obras completas han sido impresas (1885) en vista de dos *Cancioneros* complementarios. Nacido de familia ilustre en la historia española, Gómez Manrique fué el primer *leader* en la rebelión de los nobles castellanos contra Enrique IV. En composiciones alegóricas como la *Batalla de Amores*, imita francamente los modelos gallegos, y en un lugar contesta á cierto Don Álvaro (quizá el Alvaro de Brito del *Cancioneiro* de Resende), en portugués. Luego se une á la naciente escuela italiana, donde su tío Santillana le había precedido, y ensaya imitaciones de las

(1) Por el Sr. Cotarelo y Mori en su *Revista Española* (1901).
—(T.)

sentencias morales de Sem Tob, de los poemas didácticos á la manera de Mena, y de las *Coplas* de Juan de Valladolid, género en el cual procura competir, aunque sin resultado, con el rudo sastre Montoro. El *humorismo* no era la especialidad de Gómez Manrique, y su esmero en la forma constituye una evidente preocupación que atenúa la frescura de su obra; pero su caballescada delicadeza y noble dulzura se manifiestan en la contestación á la invectiva de Torrellas. En ninguna parte es tan conmovedor su sentimiento como en la elegía sobre Garcilaso de la Vega; mientras en los versos dedicados á su esposa, Juana de Mendoza, Gómez Manrique retrata lo fugaz de la existencia, el dardo ineluctable de la muerte, en trozos de verdadera belleza.

Su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, la obra teatral más antigua entre las que subsiguen al *Misterio de los Reyes Magos* y al *Misterio de Elche*, es un drama litúrgico escrito y puesto en escena en el monasterio de Calabazanos, del cual era Superiora su hermana. Consta de veinte estrofas en octosílabos, puestas en boca de la Virgen, de San José, de San Gabriel, de San Miguel, de San Rafael, un ángel y tres pastores, terminando con un cántico de niñera. A pesar de la sencillez de la trama, es más estudiada, sin embargo, que la de la otra composición más antigua sobre la Pasión, en que intervienen la Virgen, San Juan y la Magdalena (aunque la última no toma parte en el diálogo). El estribillo puesto al final de cada estrofa, prueba que esta obra fué escrita para ser cantada. Estos ensayos primitivos del drama litúrgico ofrecen todo el interés de lo que virtualmente era una nueva invención, y en importancia histórica sólo puede anteponérseles una comedia profana escrita por Gómez Manrique para el cumpleaños de Alfonso, hermano de Enrique IV, obra en la cual la In-

fanta Isabel representa una de las Musas. En los tres ensayos, la acción es de lo más baladí, aunque el diálogo es tan dramático como podía esperarse de un primer intento. Lo que debe observarse es que Gómez Manrique representa á la vez el elemento laico y el sagrado del teatro Español.

Su celebridad ha sido injustamente eclipsada por la de su sobrino, JORGE MANRIQUE, Señor de Belmontejo (1440-1478), brillante soldado y partidario de su Reina Isabel, muerto en un encuentro ante las puertas de Garcí-Muñoz, y famoso por una sola obra maestra. La mayor parte de sus versos constan en el *Cancionero general*, y algunos se leen en los *Cancioneros* de Sevilla y de Toledo. Como su tío Gómez, su gracia es fría y desmayada, y sus estrofas satíricas contra su madrastra rayan en la vulgaridad. En sus acrósticos amatorios y en otras composiciones de carácter análogo, Jorge Manrique se muestra únicamente instruído en el artificioso estilo de muchos contemporáneos, es simplemente un escrupuloso artista á quien absorben los pormenores técnicos de su disciplina, y cuyo mérito, fuera de esa habilidad formal, es bien escaso. Las cuarenta y tres estrofas rotuladas *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*, han dado á su autor una inmortalidad que, superando todas las variantes del gusto literario, parece tan segura como la de Cervantes mismo. Se ha intentado demostrar que la elegía de Jorge Manrique no es original, y que hubo de tener noticia del poema de Abulbeka Selih Er-Rundí sobre la decadencia del poder musulímico en España. No hay duda sino que Valera ha interpretado tan ingeniosamente al poeta árabe, que el parecido resulta patente; pero la teoría es insostenible, pues no cabe asegurar que Jorge Manrique pudiese leer el árabe, y por otra parte, abundan en todas las literaturas, desde la Biblia

hasta nuestros días, profundos lugares comunes sobre la muerte (1).

En esta sola composición se muestra Jorge Manrique poeta de verdadero genio y de exquisito lirismo. Comparando la producción con una obra musical, diríamos que comienza pausadamente, con un solemne lamento motivado por la vanidad de las grandezas humanas y por la fragilidad de la vida; continúa con suaves modulaciones que revelan resignada aceptación de un decreto inescrutable; y termina con una soberbia sinfonía, á través de la cual parecen oírse las voces de los serafines y las arpas angélicas del Paraíso. La obra es de un mérito casi incomparable; y apenas hay una estrofa en la cual pueda encontrar un defecto técnico la más severa crítica. La sinceridad de Jorge Manrique conmueve fibras que existen en todos los corazones, y su poema obtuvo una popularidad tan pronta como imperecedera. Camoens trató de imitarle; escritores como Montemôr y Silvestre lo glosaron; Lope de Vega dijo que debería grabarse en letras de oro; fué traducido al latín y puesto en música en el siglo XVI por Venegas de Henestrosa; y en nuestra centuria ha sido admirablemente traducido al inglés por Longfellow. He aquí algunas estrofas (2):

«Ved de quan poco valor
Son las cosas tras que andamos
E corremos,
Que en este mundo traydor

(1) Cf. el poema de Fortunato, Obispo de Poitiers durante el siglo VI, en Migne, tomo LXXXVIII, lib. VII, núm. 12. Hay notable aunque tal vez fortuita semejanza entre los versos «Quid sunt arma viris» y «Cum venit extremus» y la cuarta estrofa de las *Coplas*.—(A.)

(2) El autor cita seis estrofas de la versión de Longfellow, que corresponden al texto que transcribimos.—(T.)

Aun primero que muramos
 Las perdemos.
 Dellas deshace la edad,
 Dellas casos desastrados
 Que acaescen,
 Dellas por su calidad
 En los más altos estados
 Desfallecen.

Decidme: ¿la hermosura,
 La gentil frescura y tez
 De la cara,
 La color y la blancura,
 Quando viene la vejez,
 Qual se para?

.....

.....

Las justas y los torneos,
 Paramentos, bordaduras
 E cimeras,
 ¿Fueron sino devaneos?
 ¿Qué fueron sino verduras
 De las eras?

.....

.....

No gastemos tiempo ya
 En esta vida mezquina,
 Por tal modo,
 Que mi voluntad está
 Conforme con la divina
 Para todo.
 Y consiento en mi morir
 Con voluntad placentera,
 Clara e pura;
 Que querer hombre vivir,
 Quando Dios quiere que muera,
 Es locura.

.....

.....

Dió el alma á quien se la dió,
 El qual la ponga en el cielo,

Y en su gloria:
 Y aunque la vida murió,
 Nos dexó harto consuelo
 Su memoria.»

Junto á esta producci3n, los dem1s poemas del reinado de Enrique IV parecen fríos y marchitos. Pero debemos mencionar al sevillano Pedro Guill3n de Segovia (1413-74), quien, comenzando por ponerse bajo el patronato de D. Alvaro de Luna, de Santillana y de Mena, pas3 luego 1 formador parte de la servidumbre del alquimista Arzobispo Carrillo, y se proclama discipulo de G3mez Manrique. Su principal composici3n es su versi3n rimada de los Siete Salmos Penitenciales, que se distingue por ser el primer intento de introducci3n del elemento b3blico en la literatura espa1ola (1).

La prosa est1 representada por JUAN DE LUCENA, quien escribi3 su *Vita Beata* en 1463. Dist3nguese por la belleza de su culto estilo, pero carece de originalidad, siendo la *Vita Beata* poco m1s que una libre traducci3n del *Dialogus de felicitate vitae*, de Bartolomeo Fazzio. Fazzio dedic3 su obra 1 Alfonso VI de Arag3n, y Lucena dedica la suya 1 Enrique IV. Introduce en su libro 1 Santillana, Mena, y aquel *decus praelatorum*, Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos. En un supuesto coloquio, estos grandes personajes discuten el problema de la felicidad humana, llegando 1 la pesimista conclusi3n

(1) En el tantas veces citado *Homenaje 1 Men3ndez y Pelayo* (tomo II, p1gs. 5-93) hay un precioso estudio de D. Antonio Paz y Melia acerca de *La Biblia puesta en romance por Rabi Mos3 Arragel de Guadalfajara* (1422-1433). Mos3 Arragel termin3 su traducci3n en 1430. Est1 hecha directamente del original hebreo y es muy notable por la pureza de su dicit3n, aparte de la antigüedad. El se1or Paz y Melia no duda en calificarla de «superior (en originalidad) 1 todas las conocidas».—(T.)

de que, ó esa felicidad no existe, ó—triste alternativa—no es asequible al hombre. Lucena no aumenta nada el caudal de las ideas expuestas acerca de este trillado tema, pero su perfección técnica hace interesantes sus luminosos lugares comunes.

Como estilista, es muy superior al Segoviano DIEGO ENRÍQUEZ DEL CASTILLO (m. 1470), Capellán y Consejero íntimo de Enrique IV, cuya *Crónica* oficial arregló con cierto cándido prurito de imparcialidad; pero es fundada la sospecha de que revisó su manuscrito después de la muerte del Rey. La historia, llena de discursos y arengas, está escrita con pomposa corrección, y parece probable que el artificioso arreglador supo elegir de tal suerte sus sonoras y ambiguas frases, que logró no ofender á su soberano ni á los rebeldes magnates cuyo triunfo había previsto. Otra crónica de este reinado se atribuye á ALFONSO FERNÁNDEZ DE PALENCIA (1423-92), á quien también se asigna temerariamente la paternidad de las *Coplas del Provincial*; pero no está demostrado que Palencia escribiese más obra histórica que sus *Gesta Hispaniensia*, en latín, mordaz relato de la corrupción de su tiempo. La crónica castellana que pasa por suya es una torpe traducción de los *Gesta*, hecha sin autorización del autor. Sus dilatados períodos, algunos de los cuales tienen la extensión de un capítulo, están muy lejos del admirable y enérgico estilo de la alegórica *Batalla campal entre los lobos y los perros*, de Palencia, y de su patriótica *Perfección del triunfo militar*, donde ensalza, y no sin razón, á sus paisanos, como los mejores guerreros de Europa. El defecto más grave de Palencia consiste en su tendencia á latinizar la construcción, como se observa en sus pobres traducciones de Plutarco y de Josefo. Pero escribe sin disputa con facilidad, nervio y elegancia. La *Crónica de hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*,

obra tal vez de Juan de Olid (1), no es en modo alguno tal historia, y su mérito estriba principalmente en sus pintorescas aunque simples y naturales digresiones acerca de la vida social en España.

El año mismo de la subida al trono de los Reyes Católicos (1474) coincide con la introducción del arte de la imprenta en España. Ticknor refiere este acontecimiento al año 1468; haciendo notar que «no puede haber duda acerca de esta materia». Desgraciadamente, el libro en que se funda trae la fecha equivocada (2). *Les Trobes en lahors de la Verge María*—primer libro impreso en España—son una colección de versos religiosos, escritos en valenciano por cuarenta y cuatro poetas, de los cuales la mayor parte son catalanes. Algunos de ellos, como Francisco de Castellví, Francisco Barceló, Pedro de Civillar y un escritor anónimo—*Hum Castellá sens nom*—escriben en castellano. Desde 1474 en adelante, las prensas se multiplican, y se hacen repetidas ediciones de maestros como Dante, Boccaccio y Petrarca, que fueron traducidos por Pedro Fernández de Villegas, por Alvar Gómez y por Antonio de Obregón, respectiva-

(1) El Sr. Uhagón, á la pág. 50 de su opúsculo antes citado (*Uncancionero del siglo XV*), apunta la idea de que el autor de la crónica sea el poeta Pedro de Escavias, á quien se debe un *Repertorio de Príncipes de España* que se conserva ms. en el Escorial.—(T.)

(2) Véanse acerca de este punto: Konrad Haebler: *The early printers of Spain and Portugal*, London, 1897, págs. 3-5; J. E. Serrano y Morales: *Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del Arte tipográfico hasta el año 1868*, Valencia, 1898-99 (trae, á las págs. 432-455, un notable artículo sobre el impresor de las *Obres e trobes*, Lamberto Palmart); P. F. Méndez: *Tipografía española* (ed. corregida y adicionada por don Dionisio Hidalgo, Madrid, 1861), págs. 262-266.—(T.)

mente. De aquí en adelante, los grandes modelos son estimados en un círculo reducido, pero importante; mas los efectos de esta popularidad no son inmediatos.

IÑIGO DE MENDOZA, galante franciscano, se muestra discípulo de Mena y Gómez Manrique en su *Vita Christi*, que termina en la Degollación de los Inocentes. Fray Iñigo es demasiado inclinado á las digresiones y á abusar de la sátira bufa de *Mingo Revulgo*; pero sus versos tienen un encanto natural y agradable al adaptar á fines devotos formas líricas como el romance y el villancico. Su colega el fraile AMBROSIO MONTESINO, poeta favorito de Isabel, lleva á España el realismo italiano de Jacopone da Todi (1) en su *Visitación de Nuestra Señora*, y en sus himnos arreglados á los aires populares que se conservan en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Asenjo Barbieri. Esta embarazosa circunstancia, unida á la pasión del escritor por la concisión, engendra cierto defecto de dureza; sin embargo, en sus mejores momentos, «canta una canción sencilla para temperamentos reflexivos» (2), y, como hace notar Menéndez y Pelayo, el príncipe de los críticos españoles, el interés histórico de Montesino estriba en infiltrar en la poesía popular cierto espíritu de misticismo y en trocar las formas populares de la lírica en formas artísticas.

(1) Franciscano. Poeta místico inspiradísimo. Murió en 1306. Sus *Cantos morales, espirituales y contemplativos*, fueron traducidos del italiano al español en 1586 (Lisboa, en casa de Francisco Correa). Sobre este hombre extraordinario, véase el precioso estudio de A. D'Ancona (*Jacopone da Todi, il giullare di Dio del secolo XIII* en sus *Studj sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, 1884).—(T.)

(2) «To pipe a simple song for thinking hearts.»

Verso del eminente poeta inglés Wordsworth (1770-1850).

«A mi modo de ver—me dice el autor—la frase de Wordsworth describe bien el talento de Montesino.»—(T.)

No hay lugar para ocuparnos en las *esparsas*, *deçires* y *resquestas*, más ó menos ingeniosas, compuestas por autores contemporáneos; pero no cabe omitir el nombre del Cartujano JUAN DE PADILLA (1468-? 1522), á quien ha perjudicado la indiscreción de cierto admirador que le llamó «el Homero español». Su *Retablo de la Vida de Cristo* trae en verso la vida del Salvador á la manera de Luvenco, y su más estudiado poema, *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, se esfuerza por juntar la severidad de Dante con la delicadeza del Petrarca. Abusando de la retórica y de su sonora fraseología, Padilla se recrea en ciertas excentricidades verbales y en el repentino tránsito del estilo elevado al familiar; pero en sus momentos felices—su viaje por el infierno y el purgatorio, guiado por San Pablo—sobresale por la energía de su impresión, por su pintura del horror de la tumba, y por su terrible descripción de la agonía de los condenados.

De nuevo tropezamos con la forma alegórica en el *Infierno del Amor*, de Garcí Sánchez de Badajoz, que murió en una casa de locos. Su idea de presentar á Macías, á Rodríguez de la Cámara, á Santillana y á Jorge Manrique entre la servidumbre del amor, se acomodaba al gusto de la época, y un poema casi con el mismo título, *Sepulcro del Amor*, labró la fama de cierto Guevara, cuyas dispersas poesías están llenas de ingenio cáustico y picaresco. Por lo demás, Sánchez de Badajoz descuella por su *humor* atrevido y casi blasfemo, por su facilidad en improvisar, y por su maestría en las formas populares.

PEDRO MANUEL JIMÉNEZ DE URREA (1486-? 1530) es el artista más original de la nueva generación poética. Su *Peregrinación á Jerusalén*, y su *Penitencia de Amor*, son realmente inaccesibles, pero su *Cancionero* revela un talento ingenioso y vario. El espíritu aristocrático de

Urrea se subleva ante el pensamiento de que, en estos tiempos de la imprenta, serán leídos sus versos en tabernas y cocinas, y parece que la publicación de sus poesías se debe á su madre. Sus *Fiestas de Amor*, traducidas del Petrarca, son fastidiosas, pero maneja con perfecta habilidad la *décima* popular, y sus *villancicos* abundan en rasgos de imaginación, hermanados con sutilezas de expresión. Urrea fracasa cuando se le ocurre terminar una estrofa con un apéndice latino—un dudoso adónico, como *Dominus tecum*. Mejor lo hace cuando modifica la estrofa de Jorge Manrique, mostrando su habilidad en variaciones de efecto. Su ensayo más curioso es su redacción en verso del primer acto de la *Celestina*; aquí se anticipa á los procedimientos de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Pero no era el único de su tiempo que sabía escribir poesía dramática.

Hizo nuevos progresos en esta dirección RODRIGO COTA DE MAGUAQUE (fl. 1490), judío converso, que impulsó á las turbas al asesinato de sus hermanos. Reputado equivocadamente como autor de las *Coplas del Provincial*, de *Mingo Revulgo* y de la *Celestina*, Cota es el padre de cincuenta y ocho cuartetos, burlesco canto nupcial, recientemente descubiertas por M. Foulché-Delbosc. Pero el lugar de Cota en la literatura está asegurado por su famoso *Diálogo entre el Amor y un Viejo*. En setenta estrofas, el Amor y el Anciano discuten los méritos del primero, hasta que el Anciano cede á la persuasión del dios, el cual se burla entonces del vetusto enamorado. El diálogo es en la forma y en el fondo eminentemente dramático, la acción interesante, clara y breve, y la versificación se distingue por una exquisita melodía. No se sabe que el *Diálogo* se representase nunca, y, á pesar de ello, es singularmente apropiado para tal objeto.

El más antiguo autor dramático conocido entre los

modernos fué, como hemos dicho, Gómez Manrique; pero las crónicas del siglo décimoquinto mencionan con frecuencia espectáculos de fecha anterior. Pueden éstos clasificarse en *entremeses*, término indistintamente aplicado á danzas y torneos, acompañados de coros líricos; y en *momos*, diversiones que adquirieron un carácter más literario, y que hallaron motivo para representaciones dramáticas en las fiestas de Navidad y de Pascua de Resurrección. Gómez Manrique había dado un gran paso, pero sus composiciones son primitivas y fragmentarias, comparadas con las de JUAN DEL ENCINA (1469-? 1534). Según cuenta el escandaloso *Pleito del Manto*, Encina era hijo de Pero Torrellas, y otra fútil producción dice era Juan de Tamayo. Lo último es un error demostrado; lo primero aparece contradicho por la solemne maldición de Torrellas, formulada por Encina. Encina pasó de la Universidad de Salamanca á la servidumbre del Duque de Alba (1493), después de estar presente en el sitio de Granada, y celebró la victoria en su *Triunfo de la fama*. Habiendo marchado á Italia en 1498, le hallamos en Roma en 1502, en calidad de favorito del Papa español, Alejandro VI. Volvió á España en 1509, fué colacionado á una canongía en Málaga, recibió órdenes sagradas, y cantó su primera misa en Jerusalem el año 1519, en cuya fecha fué nombrado Prior del Monasterio de León. Se cree que murió en Salamanca.

Encina comenzó á escribir en su mocedad, y nos ha dejado unas ciento setenta poesías líricas, compuestas antes de los veinticinco años. Cerca de ochenta, con adaptaciones musicales del mismo autor, constan en el *Cancionero Musical* de Asenjo Barbieri. Sus poesías, cuando no las desfigura un deliberado conceptismo, están llenas de singular encanto. No obstante, Encina sobrevive por sus églogas, de las cuales las dos primeras se represen-

taron ante sus patronos en Alba de Tormes, probablemente en 1492. Sus composiciones son en número de catorce, é indudablemente fueron puestas en escena. Ticknor quiere persuadirnos de que la séptima y la octava, aunque realmente constituyen una sola obra, «con un pequeño intervalo entre ellas», fueron separadas por el poeta «en su sencillez». Pero la sencillez de Encina no debe exagerarse, y el «intervalo» de Ticknor no hay duda sino que fué largo; porque la séptima égloga se representó en 1494, y la octava en 1495. Sus églogas lo son únicamente por el nombre, pues, en rigor, son desarrollos dramáticos de temas primitivos, con una acción positiva, aunque elemental. El motivo lo da generalmente una fiesta solemne, y el asunto es algunas veces religioso. Pero no siempre acontece así: la *Egloga de Fileno* narra la pasión del pastor por Lefira, y acaba con un suicidio inspirado por la *Celestina*. De igual modo, la *Egloga de Plácida y Victoriano* contiene dos intentos de suicidio y una escabrosa escena, y pinta los caracteres de Venus y Mercurio. Después, el *Aucto del Repelón* narra las aventuras que á dos pastores, Johan Paramás y Piernicurto, les ocurren en el mercado; mientras *Cristino y Febea* refiere la vergonzosa caída de un futuro ermitaño, en frases que recuerdan el *Diálogo* de Cota. La tesis, á pesar de su sencillez, aparece hábilmente desarrollada, y la versificación, especialmente en la celebrada *Egloga de Plácida y Victoriano*, es pura y elegante. Encina eleva el drama litúrgico propiamente dicho á su más alto grado, y su más joven contemporáneo, Lucas Fernández, no logra en este punto hacer nuevos progresos, por la sencilla razón de que ninguna novedad era posible intentar sin incurrir en la nota de herejía.

Como ha indicado el Sr. Cotarelo y Mori, el drama hierático permaneció sin desenvolverse hasta que las vi-

das de los santos y los misterios teológicos fueron investigados por hombres de genio. Entretanto, Encina ha iniciado el movimiento que llega á su apogeo en los *autos* de Calderón.

En otra dirección, la versión española del *Amadís de Gaula* (1508) marca una época. Se ha pensado que esta novela, que casi indudablemente es de remoto origen francés, llegó á la Península por conducto de los caballeros franceses ó de los barones ingleses que vinieron en los ejércitos de Enrique de Trastámara y del Príncipe Negro; pero tal vez sea todavía más antigua, y, según plausible conjetura, fué escrita una versión portuguesa (perdida ya) por Joham de Lobeira (1261-1325), que emplea en el *Canzoniere* de Colocci-Brancuti (núm. 230) la misma *ritournelle* que Oriana canta en *Amadís* (lib. II, capítulo XI). Lo cierto es que la novela era familiar á López de Ayala y á otros cinco poetas de la colección de Baena (1); pero no se sabe si la leyeron en portugués ó en alguna primitiva redacción española que ha desaparecido. Lo que sí sabemos es que no leyeron el texto en la forma que ha llegado á nosotros.

Este texto lo debemos á GARCÍA ORDÓÑEZ DE MONTALVO (fl. 1500), quien confiesa que las tres cuartas partes del libro son mera traducción, no siendo de extrañar que algunos críticos le atribuyan solamente los capítulos inferiores á los demás. Hasta la fecha de la publicación es dudosa, pues aunque la primera edición conocida se imprimió en Zaragoza en 1508, es extraño que

(1) Véase el *Rimado de Palacio* (estrofa 162), y el *Cancionero* de Baena. Pero Ferrús (núm. 305, estrofa 9), Fray Migir (número 38, estrofa 13) y Francisco Imperial (núm. 249, estrofa 3), hablan de Amadís; Fernán Pérez de Guzmán (núm. 572, estrofa 9) alude á Oriana, y Villasandino (núm. 72, estrofa 4) á Macandón.—(A.)

un castellano como Montalvo publicara su obra en Aragón, y es probable que exista alguna edición anterior. Pero no hay que detenernos en estos detalles bibliográficos. Baste decir que Amadís de Gaula es un caballero bretón, y aunque la geografía anda algo descarriada, «Gaula» está por Wales, «Bristoya» y «Vindilisor» por Bristol y Windsor. No está menos embrollada la cronología, porque la acción tiene lugar «no muchos años después de la Pasión de nuestro redentor». En breves palabras, el libro trata de los contrariados amores de Amadís con Oriana, hija de Lisuarte, Rey de la Gran Bretaña.

Hay allí prodigios increíbles, combates con gigantes y endriagos, intervenciones milagrosas, que constituyen el tejido de los episodios, hasta que la fidelidad obtiene recompensa y Amadís es feliz.

El barbero de Cervantes, al clasificar la obra como «el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto», la libró del fuego, y la posteridad ha confirmado su sentencia. *Amadís* es por lo menos la única novela caballeresca que conviene leer. El estilo es excelente, y aunque la narración es dilatada, las aventuras son interesantes, la maquinaria sobrenatural es aceptable, y el enredo está hábilmente encaminado. Las demás obras de este género son, en su mayor parte, caricaturas del *Amadís*; los gigantes son mayores, los monstruos más fieros, los lagos más profundos, los tormentos más agudos. En sus *Sergas de Esplandián* (1510), fracasa Montalvo cuando intenta continuar la historia de *Amadís*. Síguense una tras otra pesadas continuaciones, hasta que al cabo de medio siglo tenemos ya doce—según algunos, catorce—*Amadises*. El mejor de sus sucesores es el *Palmerín de Inglaterra* (1547-48), de Luis Hurtado (ó quizá Francisco de Moraes), obra que el cura de Cervantes deseara «se guarde y se conserve como á cosa única,

y se haga para ella otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero». Y no es esto mera ironía. Burke (1) declaró en la Cámara de los Comunes que había empleado mucho tiempo en *Palmerín*, y Johnson malgastó un verano leyendo á *Félicxarte de Hircania* (1556), obra de Melchor Ortega de Úbeda. A pesar de lo fastidioso del género, su popularidad fué tan grande, que Jerónimo Sempere, en la *Caballería celestial del pie de la Rosa fragante* (1554), aplica la fórmula caballescaca á la alegoría religiosa, presentando á Cristo como el Caballero del León, á Satanás como el Caballero de la Sierpe, á San Juan Bautista como el Caballero del Desierto, y á los doce Apóstoles como los doce Caballeros de la Tabla Redonda. El ejemplo de esta devota pero abominable parodia fué seguido por Jaime de Alcalá en su *Caballería cristiana* (1570), y por el anónimo autor del *Caballero de la clara estrella* (1580).

En su clase, *Amadís de Gaula* es el primero y el mejor. Hay libros de caballerías que llevan en las portadas ó en los colofones fechas más antiguas; v. gr.: la obra del catalán Joannot Martorell, y Johan de Gralla ó Galba, titulada *Tirant lo Blanch* (1490), cuya versión castellana (1511) fué criticada por el Cura de Cervantes;— «por su estilo, es éste el mejor libro del mundo... Con todo eso, os digo que merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran á galeras por todos los días de su vida». Otras novelas caba-

(1) Célebre orador inglés (1730-1797), adversario de la Revolución francesa y autor de una excelente obra: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, fielmente traducida al castellano del original inglés, por el catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, D. Juan de la Dehesa (Alcalá, 1807).—(T.)

llescas de antigua fecha, son: el *Baladro del Sabio Merlin* (1498), traducido del texto italiano de Zarzi; *Oliveros de Castilla* (1499), atribuído á Pedro de la Floresta, y el anónimo *Don Tristán de Leonís* (1501). Pero aunque éstos se imprimieron un poco antes que *Amadís*, no hay duda sino que éste es de mayor antigüedad (1) y que les ha sobrevivido, pues todavía hay lectores que se entusiasman con su lectura poco menos que se entusiasmaron siglos ha Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús.

De una más antigua versión de *Amadís* se deriva la *Cárcel de Amor*, de DIEGO FERNÁNDEZ DE SAN PEDRO, á quien se deben algunos versos eróticos del *Cancionero de obras de burlas*. San Pedro refiere la historia de los amores de Leriano y Laureola, mezclada con mucha alegoría y sentimentalismo caballeresco. La invención no vale gran cosa, pero el estilo es vario, delicado y distinguido. Termina con un panegírico de las mujeres «que no menos nos dotan de las virtudes teologales que de las cardinales». El libro fué prohibido por la Inquisición. Pero nada detuvo su curso, y, á despecho de todas las prohibiciones, fué reimpresso mil veces. La *Cárcel de Amor* finaliza con una curiosa escena de suicidio, que fué imitada por muchos novelistas posteriores.

El primer ejemplo de esta imitación nos lo ofrece la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, mejor conocida con el nombre de *La Celestina*. La fecha de su primera impresión es dudosa: no se conoce edición anterior á 1501. Este notable libro ha sido considerado como una comedia ó como una novela dialogada. Su extensión haría im-

(1) El Arcipreste de Hita cita ya, sin embargo, á *Tristán y á Flores y Blanca-Flor*:

«Ca nunca fué tan leal blanca flor á frores,
nin es agora tristán con todos sus amores.»

(Estrofa 1703, versos 1-2 ed. Ducamin.)—(T.)

posible fuese puesta en escena, y su influencia como novela es mucho más señalada. Según fué primeramente publicada, tenía diez y seis actos, que fueron ampliados después hasta veintiuno, y en algunas ediciones hasta veintidós. Siguiendo la autoridad de algún redactor posterior, inquieto á causa de la Inquisición, el acto primero, que es también el más extenso, se ha atribuído á Mena y á Cota; pero la prosa es inmensamente superior á la de Mena, y el verso no es menos inferior al lirismo del *Diálogo* de Cota. Muchos eminentes críticos han creído, con más ó menos plausibilidad, que el autor de toda la obra fué el abogado FERNANDO DE ROJAS (1), natural de Montalbán, que fué Alcaide de Salamanca, y murió, no se sabe cuándo, en Talavera de la Reina. Pero las nuevas investigaciones del Sr. Foulché-Delbosc debilitan esta atribución corriente.

El argumento se expone pronto. Calixto, rechazado por Melibea, se vale de la alcahueta Celestina, que dispone una entrevista de los dos amantes. Pero el azar acarrea una pronta expiación: Celestina es asesinada

(1) No es, sin embargo, cosa segura. Mejor dicho, la atribución de la *Celestina* á Fernando de Rojas debe negarse mientras algún dato positivo no la compruebe. Sobre este punto me remito á las *Observations sur la Célestine*, del Sr. Foulché-Delbosc (*Revue Hispanique*, t. VII, págs. 28-80).

Desde luego, como hace notar el Sr. D. Mario Schiff en un curioso trabajo remitido á los *Studj*, de Monaci, la parte de Alonso de Proaza, por lo menos en la edición de Sevilla de 1501, es más importante de lo que parece. Quien compare las octavas finales de *Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector*, octavas eruditas, como lo es la misma *Celestina*, con las que siguen á la carta del *Autor á vn su amigo*, fácilmente se persuadirá ser uno mismo el que las escribió. Tal vez el ejemplar de la que se supone segunda edición de la *Celestina* y que, según nuestras noticias, anda todavía en manos del Sr. Quaritch, resuelva muchas dudas acerca de este punto.—(T.)

por los criados de Calixto, Calixto muere por accidente, y Melibea se da muerte ante sus padres, á quienes endereza un pensado discurso, sugerido por la *Cárcel de Amor*. Celestina es un desenvolvimiento de la *Trota-conventos*, de Ruiz; los amantes de Rojas, Calixto y Melibea, de don Melón y doña Endrina, de Ruiz; y algunos datos están tomados de Alfonso Martínez de Toledo. Pero, á pesar de estas imitaciones, nos las habemos con una obra maestra enteramente original, única en su género. No vivimos ya en una atmósfera saturada de imposibles monstruos, colocados en increíbles circunstancias: estamos en la verdadera corriente de la vida, en contacto con fundamentales y peligrosas pasiones.

El autor es el primer novelista español que hace su obra á conciencia, que aspira á algo más que á malgastar el tiempo en ratos de ocio. No sobresale en los incidentes, su intriga está toscamente dispuesta, la pedantería de su tiempo le esclaviza; pero en efectos artísticos, en vigor y lozanía de frase, no fué superado por ninguno de sus coetáneos. Aunque inventó el tipo cómico que había de trocarse en el *gracioso* de Calderón, su chiste es escaso; por otra parte, su realismo y su pesimista abundancia son superiores á todo elogio (1). Eligiendo para asunto la tragedia de la pasión ilícita, acierta en los medios de poner de relieve sus facultades. Su propósito es dar un trasunto objetivo é impersonal de la vida, y lo cumple, añadiendo cierto misterioso tinte de sombría imaginación. Sus caracteres no son emperadores bizantinos, ni reinas de Cornouaille; trata de pasiones de hombres y mujeres del común, manifestando las angustias de los enamorados, las astucias del vicio senil, la

(1) Los defectos mencionados son más de notar en las ediciones posteriores que en el texto auténtico de Sevilla (1501), reimpresso en 1900 por mi erudito amigo el Sr. Foulché-Delbosc.—(A.)

venalidad y arrogancia de los pícaros, y la desvergüenza de las rameras. Por eso desde el primer momentó se divulgó extraordinariamente la obra, que fué impresa en numerosas ediciones, continuada por Feliciano de Silva—el mismo cuya «razón de la sinrazón» encantaba tanto á Don Quixote—imitada por Sancho Muñón en *Lisandro y Roselía* (1542), utilizada por Lope de Vega en la *Dorotea*, y trasladada al teatro español para ser glorificada con el nombre de *Romeo y Julieta* (1).

Por los años de 1508 á 1512 fué compuesta la anónima *Cuestión de amor*, novela semi-histórica, semi-social, en que personajes contemporáneos aparecen bajo nombres fingidos, algunos de los cuales han sido descifrados por la diligencia del Signor Croce, que nos hace ver, por ejemplo, que Belisena es Bona Sforza, después reina de Polonia. Aunque gran parte de su primer éxito fué debido á la curiosidad que generalmente suele despertar todo *roman à clef*, todavía interesa á causa de su

(1) Dos recientes ediciones existen de la *Comedia de Calisto e Melíbea* (que este es el legítimo y primitivo título de la *Celestina*): una, exactísima y escrupulosamente ajustada al ejemplar de la de Sevilla (1501), existente en la Biblioteca Nacional de París. En esta edición de Sevilla, que se supone ser la tercera (porque se ignora el paradero de la primera y de la segunda), aparecen por primera vez la *Carta del autor a vn su amigo*, los versos acrósticos, y las octavas de Alonso de Proaza, *corrector de la impresión*. Ha sido publicada la reimpresión á que me refiero por el Sr. Foulché Delbosc, en su *Bibliotheca Hispanica* (Barcelona y Madrid, 1900, VI-180 págs. en 8.º).

La otra edición, lujosísima y provista de una rica bibliografía, ha salido á luz en Vigo, en la librería de Eugenio Krapf, año de 1900. Consta de dos tomos en 8.º, lleva una Introducción del señor Menéndez y Pelayo, y al final la comedia *Pamphilus de Amore*, donde tiene su abolengo el episodio de los amores de D. Melón y Doña Endrina en el Arcipreste de Hita. Va acomodada á la edición de Valencia de 1514.—(T.)

pintoresca descripción de la sociedad española, tal como se mostraba en los círculos italianos, y á causa también del mérito de su estilo castellano, aprobado por el más severo de los críticos, por Juan de Valdés.

La historia está representada por la *Historia de los Reyes Católicos*, del antisemita ANDRÉS BERNÁLDEZ (m. 1513), cura de Los Palacios, en las cercanías de Sevilla, que refiere con talento y naturalidad los triunfos del reinado, mostrando su entusiasmo por los grandes hechos de su amigo Colón. Más encumbrado historiador es HERNANDO DEL PULGAR (1436-? 1492), cuyos *Claros Varones de Castilla* son una brillante galería de retratos, trazados por un observador que tuvo por maestro á Pérez de Guzmán, y por modelo á Georges de la Vernade, secretario de Carlos VII de Francia.

La *Crónica de los Reyes Católicos*, de Pulgar, es mera historiografía oficial, obra de un adulador partidario, esclavo de un prejuicio evidente; sin embargo, todavía seducen los encantos del estilo, aunque los anales carezcan de valor sustantivo. Como pintor de retratos, como hábil analizador de caracteres, como diestro en manejar la prosa castellana, Pulgar se coloca inmediatamente después de su modelo. No debe confundírsele con otro Hernando del Pulgar (1451-1531), que celebró las hazañas del Gran Capitán Gonzalo de Córdoba, á instancias de Carlos V. En éste, como en muchos otros casos, el más antiguo es el mejor.

Un gran nombre, el de CRISTÓBAL COLÓN (1) (1451-1506), es inseparable del de los Reyes Católicos, que

(1) Nació en 25 de Julio de 1451, según reciente descubrimiento del peruano Sr. G. de la Rosa.—(A.)

Consúltese la interesante conferencia del Sr. D. Celso García de la Riega: *Cristóbal Colón ¿Español?* Madrid, Fortanet, 1898.—(T.)

asombraron á sus enemigos por su ingratitude hacia el hombre que les dió un Nuevo Mundo. Místico y aventurero, Colón escribió cartas que se distinguen por abundar en sentido práctico, aunque envuelto en las apocalípticas frases de quien se tiene á sí mismo por vidente y profeta. Incorrecto, inculto y torpe en su sintaxis, se eleva en ocasiones á las alturas de la elocuencia, cosa sorprendente en un extranjero. Pero quizá es poco cuerdo clasificar á un hombre como Colón por el lugar de su nacimiento. Excepcional en la mayor parte de las cosas, era probablemente el más genuinamente español de todas las Españas; y á causa de su trascendental genio, manifiesto en palabras y obras, se le coloca en el catálogo de las glorias españolas.

CAPÍTULO VII

ÉPOCA DE CARLOS V

(1516-1556)

Con el advenimiento de la imprenta, en 1474, la difusión de los modelos extranjeros llegó á ser general en España. Los últimos años del reinado de los Reyes Católicos fueron esencialmente una era de transición, y este movimiento fué favorecido por alto patrocinio. El Rey Fernando era discípulo de Vidal de Noya; la Reina Isabel estudió bajo la dirección de Beatriz Galindo, la *Latina*; Erasmo tributa elogios á la sabiduría de Catalina de Aragón, esposa de Enrique VIII de Inglaterra, y Luis Vives refiere que la hija de la Reina Católica, Doña Juana la Loca, supo improvisar discursos en latín ante los diputados de los Países Bajos. Los eruditos italianos predicaron por todo el país el Evangelio del Renacimiento. Los hermanos Geraldino, Antonio y Alessandro, instruyeron á los Infantes de la real casa. Pedro Mártir de Angleria, el Lombardo, se gloria de que los jefes intelectuales de Castilla se sentaban á sus pies, y no dejó de obtener en vida la recompensa de sus servicios, pues murió siendo Obispo de Granada. Desde sus

cátedras de latinidad en la Universidad de Salamanca, Lucio Marineo y Lucio Flaminio Sículo apoyaron la buena causa, y en Salamanca también el portugués Arias Barbosa alcanzó reputación de ser el primero de los helenistas peninsulares de su tiempo. Hasta las damas españolas sintieron la fiebre de la cultura extranjera. Lucía de Medrano y Juana de Contreras (1) dieron conferencias en la Universidad sobre los poetas latinos del siglo de Augusto. Asimismo, Francisca de Nebrija llegó á sustituir á su padre ANTONIO DE NEBRIJA (1444-1522), el más grande de los humanistas españoles, el autor del *Arte de la Lengua Castellana* y de un Diccionario español-latino, impresos ambos en 1492. Nebrija cultivó las letras en casi todas sus ramas, *et nihil tetigit quod non ornavit* (2); expuso su doctrina en la nueva Universidad de Alcalá de Henares, fundada en 1508 por el célebre Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). Palencia se adelantó á Nebrija en dos años, escribiendo el Diccionario español-latino más antiguo; pero Nebrija lo expulsó del palenque, mereciendo

(1) Lucio Marineo Sículo, en su raro volumen: *Epistolarum familiarium libri decem et septem* (Vallisoletti; per Arnaldum Gulielmum Brocarium, 1514), menciona á Juana de Contreras (lib. XV), y habla también de cierta dama de Palacio, llamada Ana Cervatón, peritísima en la lengua latina. De ella hay una carta muy elegante en el libro XVI de la obra de Marineo.

Luis Vives alaba la erudición de Doña Juana y de otras damas doctas de su tiempo (por ejemplo, de la valenciana Angela Zapata) en el cap. IV (*De doctrina puellarum*), lib. I de su obra *De institutione foeminae christianae* (t. IV, ed. de Valencia).—(T.)

(2) Esta frase latina se lee en el epitafio de Oliverio Goldsmith (1728-74) compuesto por Samuel Johnson. Goldsmith es autor de la deliciosa novela rotulada *The Vicar of Wakefield*, del poema *The Deserted Village*, y de la comedia *She Stoops to Conquer*.—(T.)

un renombre no muy por bajo del que obtuvieron Escalígero ó Casaubón (1).

El primer texto griego del Nuevo Testamento que se imprimió fué el que salió á luz en Alcalá de Henares en 1514. En 1520 fué continuada la famosa Políglota Complutense; los textos hebreo y caldeo fueron revisados por los judíos conversos Alfonso de Alcalá, Alfonso de Zamora y Pablo Coronel; el griego, por Nebrija, Juan de Vergara, Demetrio Ducas Cretense, y Hernán Núñez de Guzmán, el «Comendador Griego». Divulgaronse por todas partes las versiones de los clásicos griegos y latinos. Palencia tradujo á Plutarco y á Josefo; Francisco Vidal de Noya trasladó á Horacio; las *Bucólicas*, de Virgilio, fueron interpretadas por Encina; los *Comentarios*, de César, por Diego López de Toledo; Plauto, por Francisco López de Villalobos; Juvenal, por Jerónimo de Villegas, y el *Asno de Oro*, de Apuleyo, por Diego López de Cortegana, Arcediano de Sevilla. Juan de Vergara se ocupaba en preparar una edición crítica del texto de Aristóteles, mientras su hermano Francisco de Vergara ofrecía á los españoles su primera gramática griega, y traducía á Heliodoro. Ni se redujo la actividad á las lenguas muertas; también fueron favorecidos los modelos italianos. El Dante fué traducido por Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos; los *Trionfi*, del Petrarca, por Antonio de Obregón y Alvar Gómez, y el *Decamerone*, por un escritor anónimo de singular mérito.

Si los italianos invadieron España, los españoles por su parte no fueron tardos para establecerse en Italia (2).

(1) El verdadero nombre de Nebrija fué Antonio Martínez de Cala y Harana del Ojo. —(T.)

(2) Consúltese el estudio de mi sabio amigo el profesor Bene-

Mucho antes, el Dante habló de los catalanes é infamó su proverbial avaricia: *l'avara povertà di Catalogna*. Algo más tarde, Bocaccio trata de salvajes á los castellanos: *semibarbari et efferati homines*. Lorenzo Valla, príncipe de los literatos italianos de la corte napolitana de Alfonso V, trata de rudos á los conterráneos del monarca: *a studiis humanitatis abhorrentes*. Benedetto Gareth, de Barcelona (1450-? 1514), entrando en la nueva corriente, renunció á su idioma patrio, escribió sus graves *Rime* en italiano, y se transformó con el nombre italiano de Chariteo. Cierta Jusquín Dascanio figura en una poesía medio latina, medio italiana del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (número 68) de Asenjo Barbieri, y en la misma colección hay unas cuantas composiciones anónimas escritas enteramente en italiano (1). El valenciano Bertomeu Gentil y el castellano Tapia escriben en italiano en el *Cancionero general* de 1527, y el primero con tanto éxito, que uno de sus diez y ocho sonetos italianos ha sido considerado como de Tansillo por todos los editores del último.

El caso del judío español Judas Abarbanel (n. ? 1460), á quien los cristianos llamaron León Hebreo, es excepcional. Sin duda sus famosos *Dialoghi di amore*, ese interesante producto del misticismo neo-platónico y del semítico que cautivó á los contemporáneos de Abarbanel no menos que encantó á Cervantes, los leemos en italiano (1535). No obstante, puesto que estaban acaba-

detto Croce, *Primi contatti fra Spagna e Italia*, impreso en los *Atti della Accademia Pontaniana* (Nápoles, 1893). Esta Memoria fué «leída all'Accademia nella tornata de 12 Novembre 1893».—(A.)

(1) Según el Profesor Francesco Flamini, es poco probable que la letra de estas composiciones esté escrita por españoles. Véase el *Giornale storico della letteratura italiana*, tomo XXIV, página 245.—(A.)

dos en 1502, su extranjera forma es el accidental resultado de la expulsión del escritor de España juntamente con sus hermanos en 1492. No es probable que Judas Abarbanel dominase en diez años todos los secretos del italiano: es, por tanto, sumamente verosímil que escribiese su obra en el idioma que le era más familiar, en castellano. Su libro, lazo de unión entre la escuela hispano-rabínica y el platonismo del Renacimiento, fué traducido (si no se trata de una retraducción) por Afía (Venecia, 1568), por Micer Carlos Montesa (1582) y por el Inca Garcilaso de la Vega (1590); y, sea en italiano ó en castellano, influyó en poetas como Camoens y Herrera, en escritores místicos como Fray Luis de León y Malón de Chaide, y en la *Galatea* de Cervantes, sobreviviendo la doctrina semítico-platónica de Abarbanel en un libro relativamente moderno, el *Discurso de la hermosura y el amor* (1652), de Bernardino de Rebolledo. Tales descendientes literarios justifican por sí solos la mención de este libro italiano en una revista general de la literatura española (1).

Pero los italianos fueron vencidos en su propio país. El poeta napolitano Luigi Tansillo se declara español de corazón: *Spagnuolo d'affezione*. Y más tarde, Panigarola (2) asegura que los petimetres milaneses, con sólo un corto viaje por España, pretendían olvidar su propio idio-

(1) Sobre la influencia de Abarbanel en España, consúltese el magistral capítulo VII de la *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, del Sr. Menéndez y Pelayo.—(A.)

(2) Conf. lo que dice Panigarola con un pasaje de *Joseph Andrews* (lib. III, cap. VIII) por el célebre novelista inglés Enrique Fielding (1707-54). Dice éste que un rico joven inglés «made in three years the tour of Europe, as they term it, and returned home well furnished wit French clothes, phrases and servants, with a hearty contempt for his own country».—(T.)

ma y afectaban expresarse con vocablos y locuciones españolas fuera de propósito. Entretanto, los Papas españoles, como Calixto III y Alejandro VI, favorecían la introducción del español. No es probable que la épica *Historia Parthenopea* (1516), del sevillano Alonso Hernández, encontrase muchos lectores, aun entre los admiradores del Gran Capitán Gonzalo de Córdoba, cuyas hazañas son el objeto de la obra; pero merece citarse como libro español que es, salido de las prensas de Roma, y como pobre imitación de las *Trescientas* de Juan de Mena, con alguna influencia del medio italiano. Un español, á quien Encina pudo encontrar en sus viajes, dió á conocer á los italianos el teatro de su patria. Era éste BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO, natural de Torres, cerca de Badajoz. Las noticias que de él tenemos proceden únicamente de una epístola que precede á sus obras, escrita por cierto Barbier de Orléans. Ignóranse las fechas de su nacimiento y muerte, y no existe prueba alguna de que realmente fuese expulsado de Roma á consecuencia de sus sátiras de la corte pontificia. No sabemos tampoco que muriese en extrema pobreza. Estas son, quizá, patrañas sin fundamento. Lo que hay de cierto es que Torres Naharro, habiendo recibido órdenes, fué capturado por piratas argelinos, rescatado luego, y establecido en Roma por los años de 1513. Sábese también que estuvo en Nápoles al servicio de Fabrizio Colonna, y que la colección de sus comedias se publicó en Nápoles en 1517 con el título de *Propalladia*, dedicada á Francisco Dávalos, español, marido de Vittoria Colonna. La especie de que Torres Naharro fué favorito de León X no se apoya en otra base que en la circunstancia de que el Papa, en el privilegio para la impresión, le llama *dilectus filius*.

Su cariñoso introductor Barbier nos dice que, aun cuando Torres Naharro «hubiera podido con grave esti-

lo escribir en el idioma del Lacio las presentes comedias; pero ha querido llevarse el lauro de ser el primero en componerlas en lengua vulgar, hoy muy preferida de los príncipes». La frase, tomada en sí misma, implica la mayor ignorancia de la obra de Encina; como quiera que sea, no cabe duda de que Torres Naharro elevó el drama á mayor altura que su predecesor. Su *Prohemio* ó Prefacio contiene muy interesante doctrina. Divide sus comedias en cinco actos, «como Horacio quiere», y á estos actos les llama *jornadas*, «porque más parecen descansaderos que otra cosa» (1). En cuanto á los personajes, escribe: «el número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión; en su opinión, no deben ser menos de seis ni más de doce. Bien es verdad que en su *Comedia Tinellaria* introduce veinte personas, pero es «porque el sujeto della no quiso menos». Justifica luego la introducción de palabras italianas en sus escritos: «Así mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, habiendo respecto al lugar y á las personas á quien se recitaron.» Por último, Torres Naharro divide las comedias en dos grandes géneros: primero, la *comedia a noticia*, la cual «s' entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad»; segundo, la *comedia a fantasía*, «de cosa fantástica ó fingida; que tenga color de verdad, aunque no lo sea».

En la *comedia de fantasía* es Torres Naharro el maestro más antiguo. Ensayó el drama alegórico en su *Trofea*, donde recuerda las hazañas de Dom Manoel de Por-

(1) Algunos creen que las *jornadas* tienen relación con las *journalées* de los misterios franceses.—(A.)

tugal en África y en la India, y saca á las tablas á la Fama y á Apolo.

La comedia caballeresca está representada por composiciones como la *Serafina*, la *Aquilana* y la *Himenea*; como ejemplos de la comedia de costumbres pueden citarse la *Jacinta* y la *Soldadesca*. Cada obra comienza por un *introyto* ó prólogo, en que se ruega indulgencia y atención; sigue un breve resumen del argumento, y por último da principio la acción. Los defectos del teatro de Torres Naharro son demasiado evidentes: su tendencia á transformar la comedia en farsa, su inclinación á la extravagancia, su poca discreción al amontonar personajes en la escena—como ocurre en la *Tinellaria*,—presentando á media docena de caracteres que se expresan á la vez en media docena de lenguas distintas.

Dejando á un lado estos reparos, es imposible negar que Torres Naharro tiene un valor, no sólo histórico, sino positivo. La versificación de sus comedias, siempre en la forma del metro octosílabo castellano, sin transiciones al endecasílabo italiano, es clara y correcta, y aunque no de primer orden, no carece de dulzura ni de viveza; el diálogo es agudo, oportuno y dramático; los caracteres están sostenidos y dibujados con propiedad. Los versos titulados *Lamentaciones de Amor* están escritos en el antiguo y artificioso estilo; sus satíricas estrofas sobre el clero constituyen enérgicas é ingeniosas censuras de la vida general romana; sus poesías religiosas no son mejores ni peores que las de sus contemporáneos, y sus sonetos—dos en italiano y uno en una mezcla de italiano y latín—son meras curiosidades sin ningún valor positivo, aunque dan testimonio de la nada común versatilidad del autor. Torres Naharro era incuestionablemente versátil, y sus dotes le ayudan en las comedias por las cuales se le recuerda. Es el primer es-

pañol que realiza sus personajes, que crea un carácter en la escena; el primero que trama una intriga, que mantiene el interés de la acción por la variedad de los incidentes, que concentra sus facultades en límites posibles, que calcula los efectos escénicos detrás del telón. En una palabra, Torres Naharro conoció el teatro, sus secretos y sus recursos. Conociólo quizá demasiado bien para su tiempo y circunstancias; y su *Himenea*—cuyo tema es el amor de Himeneo por Febea, en el cual se atraviesa el hermano de Febea, meticoloso respecto al «punto de honra»—es una obra maestra aislada, que no halla rival hasta los tiempos de Lope de Vega. La circunstancia de que la *Propalladia* de Torres Naharro se imprimió en Italia; la desgracia de que fuesen tardías sus reimpresiones en España, y de que sus comedias fueran demasiado complicadas para los primitivos recursos de la escena española, todo esto retardó el desenvolvimiento del teatro español por espacio de un siglo. Pero el hecho subsiste: para encontrar un rival de la *Himenea*, debemos pasar á las mejores producciones de Lope (1).

Esto por lo que hace á los españoles en Italia. En Portugal pasó otro tanto. GIL VICENTE (1470-?1536), el dramaturgo portugués, escribió cuarenta y dos obras escénicas, diez de las cuales están enteramente en castellano, y diez y ocho en una jerga mixta de castellano y portugués, que el mismo autor ridiculiza como *aravia* en su *Auto das Fadas*. Es un hecho histórico importante que el ensayo dramático más antiguo de Gil Vicente, el *Monólogo de Visitaçào*, está en castellano, y fué realmente

(1) La *Himenea* ha sido reimpresa en el tomo II de la *Propalladia*, de Torres Naharro, publicada en la colección: *Libros de Antaño* (Madrid, 1900). Precede á este volumen un extenso y notabilísimo *Estudio* del Sr. Menéndez y Pelayo.—(T.)

representado — primera obra representada en Portugal — en 8 de Junio de 1502. Su naturalidad y la elegancia de su estilo recuerdan á Encina, y apenas puede ponerse en duda que sea intencional la imitación de Gil Vicente. Todavía es más patente la imitación de las églogas de Encina en el *Auto pastoril castelhano*, de Vicente, y en el *Auto dos Reis Magos*, donde se trata la leyenda con el espíritu devoto y modernista de Encina, terminando con una canción en la que todos se asocian. Nuevamente se manifiesta la influencia de Encina en el *Auto da Sibilla Cassandra*, donde Cassandra, nieta de Moisés, Abraham é Isaías, es cortejada por Salomón. En *Amadís de Gaula* y en *Dom Duardos* hay notable adelanto en composición y pulimento; y en el *Auto da Fe*, demuestra Vicente su independencia de criterio con ingenuidad y fantasía enteramente propias. Aquí despliega cualidades muy superiores á las de su modelo, y trata el asunto con tal brillantez, que siglo y medio después Calderón consiente en tomar del portugués la idea de su *auto* titulado *El Lirio y la Azucena*. Gil Vicente es, técnicamente, un dramaturgo, pero no es tan dramático como Torres Naharro. Su acción es de poca entidad, su manera de desarrollarla tímida y convencional, y es en rigor más poética que original; no obstante, su poesía dramática es de singular belleza, y está impregnada de cierto místico lirismo no demostrado por los que le precedieron, ni superado por muchos de los que vinieron después. No se sabe que se representaran en España las obras de Gil Vicente; pero es tan cierto que influyó en Lope de Vega y en Calderón, como que fué discípulo de Encina.

El factor más inmediato de la evolución de las letras españolas fué el catalán Boscá, á quien conviene dar su nombre castellano, JUAN BOSCÁN ALMOGAVER (¿1490-1542). Boscán, natural de Barcelona, fué soldado en Ita-

lia, volvió á España en 1519 (1), y, como sabemos por la segunda égloga de Garcilaso, fué tutor de Don Fernando Alvarez de Toledo, á quien el mundo conoce con el nombre de Duque de Alba. Los primeros versos de Boscán están hechos todos á la usanza antigua; ni se aventura en el endecasílabo italiano hasta el año 1526, justamente antes de resignar la tutela de Alba. Su conversión fué obra del Embajador veneciano Andrea Navagiero, un perfecto cortesano, mal representado por su *Viaggio fatto in Spagna* (1563). Estando en Granada por el año de 1526, Navagiero habló con Boscán, que nos ha dejado el relato de su conversación: — «Tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo, por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa; y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fuí á dar muchas veces en lo que el Navagiero me había dicho; y así comencé á tentar este género de verso. En el qual al principio hallé alguna dificultad, por ser muy artificioso, y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias, que esto comenzaba á sucederme bien, fui poco á poco metiéndome con calor en ello» (2).

Este pasaje es un *locus classicus*. Ticknor hace notar muy oportunamente que ningún extranjero influyó en una literatura nacional más profunda ni prontamente

(1) Fué discípulo de Lucio Marineo Siculo. (Véase mi artículo *Oda latina de Garci-Lasso de la Vega*, en la *Revista crítica de historia y literatura*. Julio-Agosto 1899.)—(T.)

(2) Pág. 169 de la edición de William Ireland Knapp.—(T.)

que Navagiero, y que tenemos aquí una relación original, única probablemente en la historia literaria, de la primera iniciación de una revolución por el más antiguo, si no por el más esclarecido actor en la misma. Hemos llegado por fin al punto de partida de nuestro camino, y Boscán se nos presenta como un guía que nos ha de llevar á la tierra prometida. Lo más sorprendente es que Boscán, barcelonés por nacimiento y residencia, apenas menciona á Auzías March (1).

Hubo muchos italianistas antes de Boscán, como Francisco Imperial y Santillana; pero los tiempos no eran propicios, y á Boscán se le considera con justicia como el caudillo del movimiento. No era poeta de singulares dotes, y luchaba con el obstáculo de escribir en castellano, que no era su idioma natural; pero Boscán tuvo bastante criterio para echar de ver que el castellano estaba llamado á ejercer la supremacía, y á este propósito lo cultivó con la misma tenaz perseverancia que le sostuvo al emprender sin ayuda su ensayo más ambicioso.

Realmente no parece que buscó discípulos, ni fueron sus propios esfuerzos tan fructuosos como creyó: «quizá con el amor de las cosas propias». Su prosa castellana pone de manifiesto sus dotes de estilista, y su traducción del *Cortegiano* de Castiglione es un verdadero triunfo, pudiendo ponerse al lado de la versión del mismo origi-

(1) De la misma suerte que la gran mayoría de los letrados catalanes, ignora el texto del Código de los *Usatges*, á pesar de su prehistórico regionalismo.—(T.)

Boscán dice en el Prólogo de su lib. II (ed. Knapp, p. 171):

«Destos proenzales salieron muchos autores ecelentes catalanes. De los quales el más ecelente es Osias March. En loor del qual, si yo agora me metiese un poco, no podría tan presto volver á lo que agora traigo entre las manos.»—(A.)

nal hecha por Thomas Hoby (1). Pero, sinceramente, es preciso declarar que Boscán obtiene su más cumplido éxito en la prosa, y nada más que en la prosa. Herrera se burla de él con acritud porque «se atrevió traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido», resultando siempre, á pesar de todos sus esfuerzos, «ser extranjero en la lengua en que publicó sus intentos». Y el cargo es fundado. En poesía, los defectos de Boscán se hacen patentes: su dureza, su violenta construcción, su oído poco educado, sus vacilaciones é incertidumbres, su desordenado plan. Con todo, Boscán no ocupa lugar en la historia como genio original, sino más bien como iniciador, como guía oportuno que, sin verdaderas dotes, por la pura fuerza de la convicción y del ejemplo, induce á una nación á abandonar los antiguos modelos y á reconocer la potencia y el encanto de exóticas formas. Lo cual por sí solo constituye un título, si no para la inmortalidad, al menos para recuerdo del escritor.

La influencia de Boscán se manifiesta por diversos caminos. Su amigo Garcilaso de la Vega le envió la primera edición del *Cortegiano* de Castiglione, impreso en Venecia en 1528. Esta obra—«la mejor que se escribió nunca acerca de la buena educación», según el dicho de Samuel Johnson (2),—fué admirablemente traducida por Boscán á ruegos de Garcilaso; y aunque Boscán mismo consideró la traducción «vanidad baxa y de hombres de pocas letras», su trabajo es una obra casi

(1) Thomas Hoby (1530-66) publicó su traducción *The Courtyer* en 1561: se ha reimpresso como tomo XXIII de *The Tudor Translations* (London, 1900) por el eminente poeta William Ernest Henley, de quien hemos hablado en nota precedente.—(T.)

(2) Véase James Boswell: *Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*. Johnson hizo la observación en 2 de Octubre de 1773.—(T.)

perfecta. Además, fué la única obra publicada por él (1534), pues sus poesías salieron á luz por los cuidados de su viuda. Intentando otro estilo en cierta carta dirigida á Hurtado de Mendoza, Boscán se hace eco de la elegante sencillez de Horacio con una fidelidad desusada; y, por último, es sabido que puso en castellano una tragedia de Eurípides, que, si bien obtuvo licencia para la impresión, nunca llegó á publicarse. Realmente, parece que Boscán tuvo conciencia de su limitación, y que sintió la necesidad de una copia más bien que de un modelo directo. Si ello fué así, nos indica que estuvo dotado de cierto sentido de consciente selección, y que poseía facultades para la crítica de sí mismo, que no aparecen en sus poesías publicadas. Sus primeros poemas, escritos en los antiguos metros castellanos, demuestran era un hombre falto de guía, reducido á sus propios recursos; un versificador perfectamente adocenado, sin aptitud poética y de poca habilidad técnica. Sin embargo, dejad á Boscán recurrir á los poetas del Cinque Cento, y se transforma en otro sér: muéstrase entonces cual intrépido aventurero que se hace á la vela para desconocidos países, inspirado por el entusiasmo que inmediata sugestión engendró en él.

Su *Hero y Leandra* está evidentemente basado en la obra de Museo, siendo característica nota de la manera de Boscán, que desenvuelve los trescientos y pico hexámetros del original en unos tres mil endecasílabos. El Profesor Flamini ha demostrado de la manera más concluyente que Boscán siguió la *Favola* del Tasso, sin llegar á su variedad, su gracia y su distinción. Adopta los *versi sciolti* italianos como por derecho de conquista, pero nunca domina el metro, y lo monotonía de su acento, juntamente con su mecánica cadencia, hacen intolerable la obra. Ni es esto sólo: con demasiada frecuencia des-

aparece toda sombra de inspiración, y el escritor desciende á una desmayada prosa dividida en versos de determinada extensión, amenizados con insípidos coloquios. Bastante mejor es la *Octava rima*—alegoría en que intervienen la Corte de Amor y la Corte de Celos, con una relación de cierta embajada de la primera, cerca de dos hermosas rebeldes barcelonesas.—De esta composición publicó Thomas Stanley una versión inglesa (1652). Citaremos como ejemplo las estrofas siguientes (1):

«En el lumbroso y fértil Oriente,
 Adonde más el cielo está templado,
 Vive una sosegada y dulce gente,
 La qual en solo amar pone el cuidado.
 Esta jamás padece otro accidente
 Si no es aquel que amores han causado:
 Aquí gobierna y siempre gobernó
 Aquella reina que en la mar nació.
 Aquí su cetro y su corona tiene,
 Y desde aquí sus dádivas reparte;
 Aquí su ley y su poder mantiene
 Mucho mejor que en otra qualquier parte;
 Aquí, si querelloso alguno viene,
 Sin quexa y sin pesar luego se parte;
 Aquí se gozan todos en sus llamas
 Presentes las figuras de sus damas.

Amor es todo quanto aquí se trata;
 Es la sazón del tiempo enamorada;
 Todo muere de amor ó de amor mata;
 Sin amor no vereis ni una pisada;
 De amores se negocia y se barata;
 Toda la tierra en esto es ocupada;
 Si veis bullir de un árbol una hoja,
 Direis que amor aquello se os antoja.

Amor los edificios representan,

(1) El autor transcribe tres estrofas de la traducción de Stanley, que corresponden á las que mencionamos siguiendo la edición de Knapp (Madrid, Murillo, 1875), págs. 424-425.—(T.)

Y aun las piedras aquí direis que aman;
Las fuentes así blandas se presentan,
Que pensareis que lágrimas derraman;
Los ríos al correr de amor os tientan,
Y amor es lo que suenan y reclaman;
Tan sabrosos aquí soplan los vientos,
Que os mueven amorosos pensamientos.»

Ticknor señala ésta como «la más agradable y original de las obras de Boscán», y la verdad es que no puede haber duda respecto á la justicia del primer adjetivo. Pero tocante á la originalidad, hay mucho que decir. Punto por punto, la *Octava rima* es sencillamente una versión de las *Stanze* del Bembo, y la traducción comienza sin disimulo en el primer verso. Donde el autor italiano escribe *Nel odorato e lucido Oriente*, el español dice con naturalidad: *En el lumbroso y fértil Oriente*, variando luego la imitación con retazos tomados de Claudiano, de Petrarca y de Ariosto. Ni sería justo negar que la transcripción esté hecha con notable—casi con magistral—habilidad. El hecho no oscurece en modo alguno la gloria de Boscán, toda vez que no es—ni pretendió nunca serlo—una gran inteligencia con espontánea originalidad. No tiene vanidad alguna, no busca el aplauso,—es siempre el taciturno y prudente experimentador que jamás publicó un verso y que cantó para sí propio. Dotado de la ambición, pero no de las facultades del artista, Boscán ocupa más elevado puesto del que soñó, toda vez que se le reconoce como el más antiguo representante de la nueva dinastía poética, como el victorioso caudillo de una empresa que se creía perdida y de muy dudoso éxito. Este título es su lauro y su corona. Llevó á su raza por no trillados caminos, triunfando sin esfuerzo donde hombres de más poderosas facultades habían fracasado; y el resultado de su empeño desafió con éxito al tiempo, en

atención á que su ejemplo no ha dejado de ser secundado por espacio de cuatrocientos años. Sin ser un genio ni un elevado poeta, sin estar adornado de grandes cualidades, Boscán se muestra ejemplo único en los anales de la prosperidad literaria, por virtud de su victoria duradera é ineluctable.

Cronológicamente, debe concedérsele la primacía. Pero en cuanto al mérito intrínseco, fué eclipsado fácilmente por su más joven compañero GARCILASO DE LA VEGA (1503-36), apellido famoso en la historia y en la poesía españolas. Garcilaso, nieto de Pérez de Guzmán, entró á los diez y ocho años en la Guardia Real. Tomó parte contra los Comuneros, y á pesar de que su hermano Pedro era uno de los caudillos de los insurgentes, Garcilaso obtuvo favor cerca del Emperador.

En Pavía, donde Francisco I lo perdió todo menos el honor, Garcilaso se distinguió por su bravura. Cayó luego momentáneamente en desgracia á causa de su participación en un matrimonio secreto que tuvo lugar entre su sobrino y una de las damas de honor de la Emperatriz; internado en una isleta del Danubio—*Danubio, río divino*, como él dice—escribió allí una de sus más admirables composiciones, ricamente adornada con exótico colorido. Su extrañamiento terminó pronto, y exceptuando algunos intervalos en que sirvió en Túnez y en embajadas cerca de España é Italia, sus últimos años los empleó casi totalmente en Nápoles, al servicio del virrey español Don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, padre del amigo de Garcilaso, el Duque de Alba. En la campaña de la Provenza, un puñado de soldados refugiados en el fuerte de Muy, entre Draguignan y Fréjus, tuvo en jaque á las fuerzas españolas. Muy evoca en los corazones españoles análogos recuerdos á los que Zutphen despierta en los ingleses. En sí mismo, el encuentro fué

una simple escaramuza; pero para Garcilaso fué una ocasión gloriosa y memorable.

Los relatos de Navarrete y de García Cerezeda varían en los pormenores, pero lo substancial es idéntico. El último de los Césares españoles nombró á su favorito, el más intrépido de los soldados españoles y el más eminente también de los poetas españoles, para el mando del peligroso ataque. Arrojando la coraza y el casco, para que pudieran verle todos—el Emperador y el ejército entero—Garcilaso inició personalmente el asalto, siendo el primero en trepar por la brecha, y cayendo mortalmente herido en brazos de Jerónimo de Urrea, el futuro traductor (1549) del Ariosto, y en los de su más íntimo amigo el Marqués de Lombay, á quien el mundo conoce mejor por el nombre de San Francisco de Borja. Fué enterrado con sus ascendientes en su ciudad natal. *Lámina es cualquier piedra de Toledo*, como el mismo envidioso Góngora reconoce.

Su ilustre abolengo, su arrogante valor, su hermosa presencia, su encanto seductor, su prematura muerte; todas estas cosas, unidas á sus dotes poéticas, contribuyen á hacer de Garcilaso el héroe de una leyenda y el ídolo de una nación. Como Sir Felipe Sidney (1), Garcilaso personificó todas las perfecciones y todas las gracias. Murió á los treinta y tres años, hecho que debe tenerse presente cuando se trata de apreciar la obra literaria de su vida. Sin embargo, Europa lloró su muerte, y el fiel Boscán proclamó su deuda para con el ilustre soldado poeta. A pesar de la complacencia que siente el catalán por sus nuevas experiencias, confiesa que no habría perseverado en ellas «si Garcilaso con su juicio—

(1) Político y literato inglés (1554-1586). Autor de la *Arcadia*, novela poética de gran resonancia en su tiempo.—(T.)

el qual, no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta—no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas veces este mi propósito, y acabándome de aprobar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.»

Boscán y Garcilaso no fueron separados por la muerte. La viuda del primero, Ana Girón de Rebolledo, dió á la imprenta las poesías de su esposo en 1543; y mostrando tanto celo por la gloria del amigo de su marido, como si se tratara de una persona de su propia familia, imprimió en el Libro IV las poesías de Garcilaso.

Garcilaso es en alto grado un poeta elegante, distinguido, delicado y culto. Lo que Boscán conoció tan sólo á medias, Garcilaso lo supo á la perfección (1), y esta cultura fué más amplia y más profunda (2). Habiendo vivido en Nápoles durante sus últimos años, Garcilaso

(1) Acerca de las relaciones entre Boscán y Garcilaso, léase á Francesco Flamini: *Studj di Storia Letteraria Italiana e Straniera*—Liorna, 1895.—(T.)

(2) Las cuarenta y ocho estrofas latinas de Garcilaso, escritas después de su extrañamiento en el Danubio, son demasiado desconocidas para justificar la presente nota. Se hallan en las *Opera* de Antonio Thylesio (Nápoles, 1762), págs. 128-129: *Garcilassi de Vega Toletani ad Antonium Thylesium*:

«Vxore, natis, fratribus et solo
Exul relictis, frigida per loca
Musarum alumnus, barbarorum
Ferre superbiam, et insolentes
Mores coactus iam didici, et in via
Per saxa voce ingeminantia
Fletusque, sub raucis querelas
Murmure Danubii levare.»—(A.)

Por lo que respecta á las relaciones de Garcilaso con Juan de

habíase penetrado del verdadero espíritu del Renacimiento, y está fuera de duda que es, formal y substancialmente, el más italianizado de los poetas españoles. No fué sólo el compañero de compatriotas expatriados, como Juan de Valdés; fué también amigo del Bembo y de Tansillo, el primero de los cuales le llama el más querido y el más bien venido de cuantos españoles llegaron á Italia (1). A Tansillo estaba unido Garcilaso por lazos de la más estrecha intimidad, y la recíproca influencia del uno sobre el otro se manifiesta en las obras de ambos. Esta relación parece haber influido de un modo capital en la educación literaria de Garcilaso. Sus escasos ensayos en los viejos metros castellanos, sus cántigas y *villancicos*, son de poca importancia; sus trabajos más preciosos están vaciados en exóticos moldes. Casi no es exageración decir que es un poeta napolitano.

La colección de sus producciones no es muy numerosa: los breves *villancicos*, tres églogas, dos elegías, una epístola, cinco estudiadas canciones y treinta y ocho sonetos petrarquescos. Pero su obra, aunque pequeña en cantidad, no tiene igual en valor en la literatura caste-

Valdés, no estará de más recordar aquellas palabras del *Diálogo de la Lengua*, atribuido, sin gran fundamento, al último:

«MARTIO. No quiero disputar, con voz, esto: pues tan bien me habeis satisfecho en lo que os he preguntado.

VALDÉS. Huélgome que os satisfaga: pero, más quisiera satisfacer, á Garzilaso de la Vega, con otros dos caballeros de la Corte del Emperador, que yo conozco.» (Ed. Usoz, página 79.)

Usoz cree que uno de estos dos caballeros sería Alfonso de Valdés, á quien también se ha atribuido este *Diálogo de la Lengua*. —(T.)

(1) Véase E. Fernández de Navarrete, *Documentos inéditos*, tomo XVI, pág. 169.—(A.)

llana. Auzias March, sin duda alguna, había hecho algo semejante en catalán, y Garcilaso, que parece haberle leído todo, imita y mejora las armonías y cadencias de su predecesor. Su procedimiento de recuerdo es notable. Así, su primera égloga está inspirada sencillamente por Tansillo; la segunda es poco más que una traducción en verso de determinados pasajes de la *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro; mientras que la quinta de sus canciones, *La flor de Gnido*, es una hábil transplantación de la manera de Bernardo Tasso en la tierra castellana (1). Casi todas las páginas revelan la consciente y mediata elegancia de un discípulo de Horacio. En la mera ejecución, Garcilaso es casi irreprochable. La censura que más comúnmente se le dirige es la de que abdica su personalidad y se convierte en delicado eco de una extinguida pseudo-clásica convención. Y la acusación es fundada.

Es cierto sin disputa, que la elegancia de Garcilaso carece del vigor de una real naturalidad, que su eterna dulzura empalaga, y que el pensamiento le preocupa mucho menos que la manera de expresarlo. Él habría sabido responder á la censura de que era un poeta artificial, manifestando que la poesía, en cuanto arte, es esencialmente artificial. Su mayor gloria es el haber sido un artista imitador: imitando modelos extraños alcanzó cierto grado de originalidad, enriqueciendo á su patria, no sólo con buen número de formas técnicas, sino también con un nuevo lenguaje poético. Sin él, Boscán habría sucumbido en su empresa, como antes sucumbió Santillana. Además de su perfección técnica, poseyó, á no dudarle, temperamento poético, aunque este tempe-

(1) Véase el artículo: «Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega», por el docto profesor Francesco Flamini, en *La Biblioteca delle Scuole Italiane* (1.º de Julio de 1899).—(A.)

ramento era quizá demasiado afeminado y suave para la realidad de la vida. Como dice él mismo en su égloga III, vivió

«Tomando, ora la espada, ora la pluma».

Pero el fragor de las armas no trasciende jamás á los versos del bizarro soldado. Su ambiente no es el de las batallas, sino más bien la encantadora nebulosidad de una Arcadia que nunca existió ni pudo existir fuera de la fantasía. Así dice en la égloga primera (1):

«Aquí dió fin á su cantar Salicio,
Y suspirando en el postrero acento,
Soltó de llanto una profunda vena.
Queriendo el monte al grave sentimiento
De aquel dolor en algo ser propicio,
Con la pasada voz retumba y suena.
La blanda Filomena,
Casi como dolida,
Y á compasión movida,
Dulcemente responde al son lloroso.
Lo que cantó tras esto Nemoroso
Decidlo vos Piérides; que tanto
No puedo yo, ni oso,
Que siento enflaquecer mi débil canto.»

Esto, en cierto sentido, es «antinatural»; pero si por eso vamos á condenarlo, deberíamos rechazar también la totalidad de la escuela bucólica, de cuyo convencionalismo estaba enamorado el siglo XVI. Cuando Garcilaso se presenta como Salicio é introduce á Boscán (ó, como pretende Herrera, á D. Antonio de Fonseca, marido de Doña Isabel Freyre) bajo el nombre de Nemoroso, no hace más que utilizar la fórmula que encuentra empleada, expresándola con la brillantez propia del genio. Tendía cons-

(1) El autor cita por la versión inglesa de Wiffen; yo sigo la edición de Antonio de Sancha (Madrid, 1788), pág. 10.—(T.)

cientemente á la naturaleza, pero no á los hechos materiales de la existencia tales como son, sino á una naturaleza ficticia, idealizada en forma de belleza lánguida y etérea. Buscó el efecto de la más suave armonía, enlazando en sus versos cierto neoplatonismo místico con la *morbidezza* del «amor en abstracto», aderezándolo todo con la sensibilidad y la gracia de una música hechicera. A un crítico independiente sería lícito apreciar á Garcilaso como personaje algo inferior á su secular renombre. Pero esta conducta sería vituperada é impertinente en un crítico histórico.

El tiempo y la unanimidad de pareceres resuelven muchas cuestiones: después de todo, y tratándose de algo concerniente á la poesía castellana, el constante veredicto de la raza que habla ese idioma debe estimarse voto, si no decisivo, de calidad. Garcilaso podrá no ser un poeta sublime, pero es, cuando menos, uno de los más grandes poetas españoles. Procurando reproducir las casi inimitables cadencias de la égloga virgiliana, se aproxima á su objeto con una maestría que raya en genio. Otros antes que él habían intentado seguir las huellas del «dulce Mantuano»: sólo Garcilaso sorprendió el secreto del alma de Virgilio, apoderándose de su melancólico é incommunicable encanto. Lo que Boscán consideró posible, lo que emprendió con mejor deseo que éxito, eso mismo realizó Garcilaso, mereciendo pronta victoria. Naturalizó en España el soneto, ensanchó la esfera de la canción, inventó la oda, dispuso con tanta bizarría los versos de siete y de once sílabas, que la fascinación de su melodía llevó á los mismos historiadores á olvidar la prioridad de Bernardo Tasso en el descubrimiento de los recursos de la *lira*. A intervalos raros é inadvertidos se le escapa alguno que otro idiotismo francés ó italiano, y no está siempre libre de la pedantería de su tiempo; pero la per-

fección absoluta no es de este mundo, y menos aún puede exigirse de un joven que escribía aprovechando instantes robados á la dura vida del campamento, y que murió á los treinta y tres años, lleno de promesas y de porvenir. Calcular lo que Garcilaso podría haber llegado á ser si más tiempo hubiese vivido, es perder el trabajo vanamente. Tal como es, sobrevive como Príncipe de los Italianistas, como maestro consumado de la forma del Cinque Cento. Cervantes y Lope de Vega, que tan raras veces están conformes, convienen, sin embargo, en considerarle como el primero de los poetas castellanos. Con pocas excepciones, su sentencia ha sido aceptada, y aun hoy, el melifluo y enamorado paladín influye profundamente en el carácter de la literatura nacional (1).

Un antiguo partidario de la escuela es el poeta portugués FRANCISCO DE SÂ DE MIRANDA (1495-1558), quien abandona tan á menudo la lengua patria, que de 189 composiciones suyas incluídas en la edición de Mad. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 74 están en castellano. Los poemas más antiguos de Sâ de Miranda, escritos antes de 1532,—la *Fábula de Mondego*, la *Canção á Virgem* y la égloga rotulada *Aleixo*—están escritas en la vieja

(1) En la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispanoamericanas*, números de Julio y Agosto 1899 (páginas 362-371), dimos á conocer una *Oda latina de Garci-Lasso de la Vega*, que acredita sus grandes condiciones de humanista. Aprovechamos esta ocasión para advertir que el *Epitaphium Garsiae Lasi*, publicado al final del referido artículo, es obra no de Páez de Castro, sino de Jerónimo Zurita, y como suyo fué inserto por Uztarroz y Dormer en sus *Progresos de la Historia de Aragón* (of. ed. Zaragoza, 1878, pág. 561), observación que hicimos poco después de impresa la *Oda*. Acerca de Garci-Lasso véanse también los versos de Páez de Castro en el mismo lugar de Dormer.—(T.)

manera. Sus últimas obras, como *Nemoroso*, innumerables sonetos, y las tres elegías compuestas entre los años 1552 y 1555, son todas imitaciones no disimuladas de Boscán y Garcilaso, por quienes el autor experimenta loco entusiasmo. Sá de Miranda se cuenta entre los seis poetas portugueses más eminentes; y aunque parezca extraño, se distingue hasta en la literatura castellana por la corrección de su forma, por la sinceridad de su expresión y por un acendrado amor á la hermosura de la Naturaleza, muy distante de la convencional admiración demasiado corriente entre sus contemporáneos.

El soldado GUTIERRE DE CETINA (1520-60) es otro partidario de la escuela italiana. Estando de servicio en Italia, prosiguió sus estudios con el mayor aprovechamiento, adquiriendo la amistad y protección de magnates literatos como el Príncipe de Ascoli y Diego Hurtado de Mendoza; pero las armas no eran muy de su gusto, y después de una campaña en Alemania, Cetina se retiró á Sevilla, su patria, desde donde pasó á Méjico por los años de 1550. Sábese que escribió algo en forma dramática, pero no hay ejemplar de sus dramas, á menos que estén sepultados en el polvo de alguna biblioteca de América Central. Cetina es un sonetista fecundo, que sabe rimar con más facilidad que sus predecesores, y cuyos cantos y madrigales son excelente muestra de acabadas obras. Su ordinario tema es el amor arcadiano, la belleza de Amarilis, la pasión del pastor Silvio, el dolor de la ninfa Flora por Menalcas. Su ejecución es siempre ingeniosa, su relativa moderación es cuestión de adjetivos, edificante, aunque escandalice al exuberante Herrera, que, como buen andaluz, considera el énfasis, el epíteto y la metáfora cosas indispensables. La sobriedad de Cetina está compensada por cierta *preciosidad* de expresión bastante aproximada á la debilidad; pero sobresale

en el soneto (1), que cultiva con una maestría superior á la del mismo Garcilaso, y aun se observa en él cierto tinte de *humor* no común en la amanerada escuela de la cual es ornamento.

HERNANDO DE ACUÑA (? 1500-80) es conocido como traductor del popular poema alegórico de Olivier de la Marche, el *Chevalier Délibéré* (1483), predilecto de Carlos V. Dícese que el Emperador divertía sus ocios traduciendo en prosa castellana el poema francés, y que comisionó á Acuña para que hiciese una versión poética. El cortesano Van Male da á entender que cierta parte del *Caballero determinado* de Acuña está basada en la traducción en prosa hecha por el Emperador, y la insinuación tiende á probar que Acuña y su señor deben compartir el lauro de la empresa. Pero el cuento es más lisonjero que aceptable, puesto que sabemos perfectamente que el César no llegó á dominar nunca el habla castellana, y es casi increíble que sobresaliera en su

(1) Según el Sr. D. Joaquín Hazañas y la Rúa, el conocido soneto de Cetina:

«Excelso monte, do el romano estrago»,

es «evidente traducción de uno de Giovanni Guidiccioni». Nótese, sin embargo, el soneto de Castiglione:

«Superbi colli, e voi sacre ruine».

El Sr. Morel-Fatio, en la *Revue d'histoire littéraire de la France* (15 de Abril de 1894), apunta otras imitaciones: v. gr.:

«Sacros collados, sombras y ruynas»,

en los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, por Andrés Rey de Artieda; y

«Soberuias torres, altos edificios»,

de Lope de Vega. El Sr. Morel-Fatio señala también el

«Saczrez costaux, et vous saintes ruines»,

de Du Bellay, y el

«Superbes monumens de l'orgueil des humains»,

de Scarron.—(A.)

práctica literaria. Sea como quiera, el *Caballero determinado* de Acuña, bello ejemplo de las viejas *quintillas*, halló pronta y amplia estima; sin embargo, no procuró continuar sus triunfos por el mismo camino. La nueva influencia era irresistible, y Acuña sucumbió á ella, imitando la *lira* de Garcilaso hasta el extremo de parodiarle, cantando como «*Damón ausente*», ejercitándose en la bucólica, aspirando al rango de Homero en sus versos sueltos rotulados *La Contienda de Ajax Telamonio y de Ulises*. Tres cantos en castellano del *Orlando Innamorato* de Boiardo obtuvieron aplauso en Italia; pero las mejores obras de Acuña son sus sonetos, casi siempre admirables. Contiene uno de ellos cierto verso tantas veces citado como el más célebre de los versos castellanos:

«Un Monarca, un Imperio y una Espada.»

Y esta piadosa aspiración hacia la unidad hubiérase realizado en España si abundaran figuras tan prudentes y perfectas como Hernando de Acuña.

Personalidad más brillante y poderosa es la del ilustre D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA (? 1504-1575), una de las más grandes figuras de la historia política y literaria de España. Educado para la Iglesia en la Universidad de Salamanca, Mendoza prefirió la carrera de las armas, y halló ocasión de ejercitarla en Pavía y en las guerras de Italia—al menos, ésta es la tradición corriente.—Siendo aún joven, fué nombrado Embajador en la República de Venecia; llegó á ser uno de los patronos de la imprenta Aldina, y estudió los clásicos con todo el ardor de su temperamento. Mendoza, que era uno de los pocos españoles que sabían bien el árabe, fué asimismo un distinguido colector: escudriñó el monasterio del monte Athos, en busca de manuscritos griegos; salvó otros del Sultán Suleiman el Magnífico, é hizo transcri-

bir para su biblioteca, hoy en El Escorial, casi toda la colección griega de Bessarion. La primera edición completa de Josefo (1544) se imprimió según las copias de Mendoza. Representó al Emperador en el Concilio de Trento, y vió allí que los cardenales y arzobispos hicieron lo que España esperaba de ellos. En 1547 fué nombrado Plenipotenciario en Roma, donde trató al Papa Julio III tan altivamente como S. S. solía tratar á sus propios familiares. En 1554 volvió Mendoza á España, donde la subida al trono de Felipe II, en 1556, dió fin á su carrera pública. Cosa interesantísima para nosotros es que Mendoza pasó á Inglaterra el año 1537-8 como Plenipotenciario, con objeto de concertar dos matrimonios reales: uno, entre la Princesa María Tudor y Don Luiz de Portugal; otro, entre el odioso polígamo Enrique VIII y la Duquesa de Milán, Dorotea de Dinamarca, sobrina de Carlos V (1).

Su ingenio y malicia picaresca se muestran perfectamente en sus *redondillas* al uso antiguo, que deleitaban á tan buen juez como Lope de Vega, y su verdadero mérito estriba en el manejo de estas formas. Pero su larga residencia en Italia y su inquieta curiosidad intelectual le arrastraron á ensayar la nueva manera italiana. Tibulo, Horacio, Ovidio, Virgilio, Homero, Píndaro, Anacreonte, todos ellos contribuyen á la obra de Mendoza, como lo prueban sus epístolas y su *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*. No se puede decir que su fuerte sean estas producciones pseudo-clásicas, y es in-

(1) Véase el *Calendar of State Papers, Henry VIII*, tomo XIII (partes 1.^a y 2.^a), y los *Spanish State Papers* editados por Gayangos (años 1537-8). Había en aquella época un Embajador español (Chapuis) en Londres; y como la misión de Hurtado de Mendoza no tuvo éxito, los historiadores, por regla general, hacen caso omiso del Ministro extraordinario.—(A.)

negable que no vacila en completar sus endecasílabos empleando al final una palabra aguda; pero la extrema brillantez de su *humor* salva todos los defectos técnicos en la sección burlesca de sus poemas, que son de una alegría libérrima y curiosísima en un jubilado próconsul. Sin embargo, si Mendoza, que sobresalió en lo antiguo, se sintió forzado á escribir sus cuarenta y pico sonetos (1) en el nuevo estilo, ¡cuán grande no hubo de ser el encanto de los modelos italianos! Cualesquiera que sean sus defectos formales, la autoridad de Mendoza fué decisiva en la contienda entre los tipos poéticos nacionales y extranjeros: contribuyó á asegurar el triunfo definitivo del último género.

El más poderoso contrario de la invasión fué CRISTÓBAL DE CASTILLEJO (1490-1556), que pasó treinta años en el extranjero al servicio de Fernando, rey de Bohemia. Vivió gran parte de su vida en Italia, pero conservó su espíritu nacional casi enteramente libre de extrañas influencias. Si en algo comprometió su causa, fué al adoptar el enredo mitológico aceptado por todos sus contemporáneos, y hasta en esto podría excusarse con respetables precedentes castellanos; pero en cuestión de forma, Castillejo es cruelmente intolerante. Boscán constituye, especialmente, el blanco de sus iras.

«El mismo confesará
Que no sabe dónde va.»

(1) Se le atribuye alguna vez á Hurtado de Mendoza el soneto (núm. 86) inserto en las *Flores de poetas ilustres de España*, y que comienza:

«Pedís, Reyna, un soneto, ya le hago», etc.

La atribución ha sido propagada por Adolfo de Castro: véase Rivadeneyra, tomo XXXII, pág. 85. Pero, según la opinión más autorizada, el autor es el capitán Diego Mendoza de Barros.—(A.)

Esta fué, al parecer, la idea fija de Castillejo en este punto.

Dirige infinitos sarcasmos y burlas á los apóstatas, que, según imagina, encubren su pobreza de pensamiento con vistoso y abigarrado ropaje. Sus mismos asuntos están perfectamente acomodados á la forma del *villancico*, y cuando no incurre en la nota de impropiedad— como acontece en el *Sermón de Amores* — sus versos se distinguen por su espiritual gracejo y por cierta ingeniosidad agridulce, que en caso necesario puede trocarse en rencorosa invectiva ó en pudorosa modestia. De haber vivido Castillejo en España, tal vez el ridículo y la mordacidad de su sátira hubiesen retardado la hegemonía italiana. Tal como fué, sus burlas y jocosidades llegaron demasiado tarde, y el viejo patriota murió, como había vivido, siendo un conservador brillante, impenitente y fútil.

En uno de sus sonetos, concebido en el más travieso espíritu de burlesca imitación, Castillejo reprueba cierto poeta llamado Luis de Haro, como uno de los agitadores italianos. Por desgracia, la mayor parte de los versos de Haro han desaparecido (1), y las escasas muestras contenidas en el *Cancionero* de Nájera son fútiles ejercicios en la antigua manera castellana. Poeta más al modo de Castillejo, fué el ingenioso ANTONIO DE VILLEGAS (m. en 1551), cuyo *Inventario*, aparte de fastidiosas párrafis de la fábula de Píramo y Tisbe, según el estilo

(1) Hay cuatro poesías del Capitán Luys de Haro en el *Cancionero general* (1554). Véase la reimpresión hecha por el Sr. Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle* (Heilbronn, 1878), páginas 525-528. Pero estas poesías no están escritas en el estilo italiano, de modo que no podemos juzgar si lo que dice Castillejo tiene ó no fundamento.—(A.)

de Bottom el Tejedor (1), contiene muchos excelentes versos de salón, plagados de conceptos extremadamente sutiles, y unas cuantas tentativas más serias en forma de *décimas* (2), no sin cierta grave urbanidad y original agudeza.

Francisco de Castilla, contemporáneo de Villegas, compite con él en la desesperada tarea de resucitar las viejas rimas; pero su *Teórica de Virtudes* (1547), realizada

(1) Nicolás Bottom the Weaver es uno de los personajes de *The Midsummer-Night's Dream*, de Shakespeare. Véase el acto primero, escena segunda, donde el referido Bottom (que luego aparece encantado y con cabeza de asno) quiere representar el papel de Pírramo, y aun el de Tisbe; y es tal su ambición dramática, que todavía quiere hacer también de león.—(T.)

(2) A propósito de las *décimas*, trae Mayans y Síscar en su *Specimen Bibliothecæ Hispano-Maiansiancæ* (Hannoveriæ, 1753), á la página 50, después del epígrafe: «Iohannes Angelvs.—MDXXIII», la siguiente noticia: «Nunc ab oblivione vindicabo Iohannis Angeli, celebris quondam Grammatici memoriam, quam ego debeo Alphonso Viruesio, qui in libello mox memorando manu sua adnotavit se fuisse illius discipulum ab anno 1527 ad 1532, atque Angelum fuisse celebrem Poëtan, et ad Virgilium interpretandum aptissimum. Librum edidit sic inscriptum: *Comienza el Tragitriunfo del ilustrissimo señor el s. Don Rodrigo de Mendoza, i de Bivar, Marqués primero del Zenete, Conde del Cid, señor de las Villas de Coca, i Alhajos con las Varonias de Ayora, Alberique, i Alcocer. Compuesto por Juan Angel, Bachiller en Artes.* In fine libri sic legitur: 1523.—4.º—Lupus Félix de Vega Carpio, in *Laum Apollinis*, silva prima, prope finem, laudans Vincentium Espinel, tribuit ei inventionem *Decimarum*, uti vocant, ideoque dixit appellari debere *Espinelas*. Sed sciendum est decimis scripsisse Tragitrium suum Iohannem Angelum, et Espinelum solum variasse rithmorum sibi respondentium sedes. Ad Angelum quod attinet, illius eruditio fuit mythologica, ut illius temporis Poëtarum; dictio, humilis, atque pedestris. Ad calcem adiecit de Ruderico Mendocio Zeneti Marchione Elegiam latinam, in qua Angelus ostendit se versificatorem esse.»—(T.)

y dignificada por el estilo y el pensamiento, tuvo tan sólo una boga momentánea, y en la actualidad es diputada injustamente por una mera curiosidad bibliográfica.

Entendido en ambas escuelas fué el portugués GREGORIO SILVESTRE (1520-69), maestro de coro y organista de la catedral de Granada, el cual, empezando por admirar, desde pequeño, las obras de Garcí Sánchez y Torres Naharro, llegó después á escribir *redondillas* con tal éxito, que fué estimado como maestro en el arte. Cierta Pedro de Cáceres y Espinosa, en un *Discurso* que precede á las poesías de Silvestre (1582), nos dice que este autor imitó á Cristóbal de Castillejo en hablar mal de los arreglos italianos (1), y que cultivó las novedades por la razón práctica de que eran populares. Lo cierto es que Silvestre se muestra tan interesante en la nueva como en la antigua manera, que su elegancia no oscurece nunca su sencillez, y que revela una rara intuición de la pureza de líneas, un excepcional esmero en los detalles técnicos de ambas escuelas (2). Su conversión es la última que conviene recordar aquí. El *villancico* encontró todavía defensores entre la gente de letras, y aun en el siglo XVII, Cervantes y Lope de Vega profesan una platónica afición al mismo y á los metros afines; pero la opinión pública se oponía á su resurrección, y Cervantes y Lope se vieron obligados á abandonar la idea (si es que la abrigaron alguna vez, como es de suponer por el *San Isidro* de éste) de vivificar estos organismos muertos.

(1) «No pudo ocuparse en las composturas italianas... y assi, imitando á Christóval de Castillejo, dixo mal de ellas, en su Audiencia.»—(A.)

(2) Véase el brioso boceto de Silvestre, trazado por el Profesor Rennert en *Modern Language Notes* (Baltimore, 1899), tomo XIV, col. 457.465.—(A.)

La prosa didáctica fué cultivada á la usanza antigua por Juan López de Vivero Palacios Rubios, que publicó en 1524 (1) un *Tratado del esfuerzo bélico heroico*, pseudofilosófica investigación acerca del origen y naturaleza del valor marcial, escrita en claro y brioso estilo. Francisco López de Villalobos (1473-1549), judío converso agregado como médico á la Real Casa, tradujo de tal suerte el *Amphitruo* de Plauto, que se atrajo las iras de Hernán Núñez. Villalobos cultiva la vena didáctica en su rimado *Sumario de Medicina* (1498), que Ticknor desconoce, aunque mencione sus tardías derivaciones, las *Trescientas preguntas* (1546) de Alonso López de Corelas, y las *Cuatrocientas respuestas* (1552) de Luis de Escobar. Pero la producción más meritoria del ingenioso médico es su *Tratado de las tres Grandes*—es á saber: la gran parlería, la gran porfía, y la gran risa—donde su humor familiar, su travesura, su fantasía y diabólica agudeza, exceden á la engañosa filosofía y á la magistral intención de sus otras obras. Más serio talento es el de FERNANDO PÉREZ DE OLIVA (1492-1530), un tiempo profesor de la Universidad de París y después Rector de la de Salamanca, quien se envanece de haber viajado tres mil leguas en seguimiento del saber. Su *Diálogo de la dignidad del hombre*, escrito para demostrar que el castellano es tan buen medio como el latín (más de moda entonces) para la discusión de asuntos trascendentales, es un excelente modelo de reposada, digna y ciceroniana prosa, y la continuación del mismo, escrita por su amigo Francisco Cervantes de Salazar, no desmerece del principio; pero el apoyo del latín eclesiástico era demasiado fuerte para ser derribado al primer intento.

(1) Hay reimpresión de Madrid, Sancha, 1793, en folio, esmeradamente hecha.—(T.)

La reputación de Oliva es estrictamente española; no así la del cronista oficial de Carlos V, ANTONIO DE GUEVARA (m. en 1545), fraile franciscano que obtuvo el Obispado de Mondoñedo. Su *Reloj de Príncipes* (1529), novela didáctica cuyo héroe es Marco Aurelio, fué originariamente compuesta para estimular á su mismo patrono á que imitara las virtudes de los sabios antiguos. Pero, por desgracia, Guevara hizo pasar su libro por historia auténtica, alegando era traducción de cierto imaginario manuscrito de la colección florentina. Esto le acarreó disgustos, proporcionados por antagonistas tan diversos como el bufón de la Corte, Francesillo de Zúñiga, y un profesor de Soria, el Bachiller Pedro de Rhua, cuyas *Cartas censorias* desenmascararon la impostura con maligna sagacidad. Pero esta facultad crítica no pasó de la Península, y la traducción inglesa (1557) de North, dedicada á María Tudor, popularizó el nombre de Guevara en Inglaterra, donde se cree por algunas autoridades que ejerció considerable influencia en el desarrollo de la prosa inglesa (1). No es este, sin embargo, lugar propio para discutir esta enmarañada cuestión. Ejemplo de la mejor manera de Guevara nos ofrece su *Década de los Césares* (1539), aun cuando todavía intercala en esta obra sus poco escrupulosas invenciones y embellecimientos, como hace también en las *Epístolas familiares* (1539), vertidas al inglés por Eduardo Hellowes, Caballerizo (2),

(1) Sir Thomas Nort (? 1535-? 1602) se sirvió probablemente de la traducción francesa que sabemos estuvo en la biblioteca del padre de Montaigne (*Essais*, lib. II, cap. 2). Lo que no es dudoso es que en *Coriolano* y en *Antonio y Cleopatra*, tomó Shakespeare frases enteras de la traducción de Plutarcó publicada por North en 1559. Para ésta, se sirvió North de la versión francesa de Jacques Amyot.—(A.)

(2) *Groom of the Leash*, lit.: *Caballero de Trailla*, designación de un cargo palaciano.—(T.)

de cuya traducción sólo cabe hacer elogios. A las *Epístolas* pertenecen las siguientes consideraciones (1): «Propriedad del amor es, que lo áspero torne llano, lo cruel manso, lo azedo dulce, lo insípido sabroso, lo enojoso apacible, lo malicioso simple, lo torpe avisado, y aun lo pesado lijero. El que ama, ni sabe murmurar de quien lo enoja, ni negar lo que le piden, ni resistir á lo que le toman, ni responder á lo que le riñen, ni vengarse aunque le afrenten, ni aun se ir si le despiden.» Semejantes pomposos lugares comunes abundan en las *Epístolas familiares*, que, á pesar de ser las más amenas entre las obras de Guevara, resultan fastidiosas á causa del reflexivo amontonamiento de dichos y casos, no dados á la imprenta, de las cuatro partes de la tierra. Pero las retóricas epístolas corrieron el mundo, siendo traducidas infinito número de veces, y llamadas frecuentemente «*Las cartas de oron*», para significar su incomparable valor.

Más serios y menos agradables historiadores son Pedro Mexia (1496-1552), cuya *Historia Imperial y Cesárea* (1547) es una esmerada compilación de biografías de autoridades romanas desde César hasta Maximiliano; y Florián de Ocampo (1499-1555), canónigo de Zamora y cronista oficial, quien, tomando como punto de partida el Diluvio, trabaja bastante, como es natural, para llegar en sus áridos anales (1543) hasta la época romana, esforzándose por seguir los cánones críticos de su tiempo con mejor intención que éxito. Los *Comentarios de la guerra de Alemania* (1548), de Luis de Ávila y Zúñiga (m. ? 1560), son valiosos porque contienen las manifestaciones de un agudo y directo observador de los acon-

(1) El autor cita la versión inglesa de Hellowes. Nosotros seguimos el texto de la edición de Alcalá de Henares, año 1600. (Véase la pág. 43.)—(T.)

tecimientos; pero la exagerada estima que siente Avila por su maestro le hace convertir su historia en una estudiada apología. La dura crítica que del libro hizo Carlos V es concluyente: «Las hazañas de Alejandro excedieron á las mías, pero fué menos afortunado en su cronista». La conquista de América engendró una multitud de historias, algunas de las cuales hemos de mencionar aquí. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557), secretario que fué del Gran Capitán, hace una pintura oficial del Nuevo Mundo en su *Historia general y natural de Indias* (1552), y un estudio parecido, aunque desde un punto de vista contrario y más elevado, se halla en la obra de Fray Bartolomé de las Casas, Obispo de Chiapa (1474-1566), cuya apasionada elocuencia en favor de los indios americanos se exploya en su *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (1552); pero aquí degenera otra vez la historia de polémica, confundiéndose las funciones del juez y del abogado. El célebre HERNÁN CORTÉS (1485-1554), *El Conquistador*, era un hombre de acción; pero sus relaciones oficiales acerca de Méjico y sus asuntos están escritas con gran arte, pudiendo citarse como modelos en su género, por la energía de la frase y la luminosa concisión del estilo. Cortés tuvo un panegirista en su capellán Francisco López de Gómara (? 1510-60), cuya interesante *Conquista de Méjico* es un elogio sin crítica de su jefe, á quien exalta á expensas de sus restantes compañeros de aventuras. Ofrécenos el antídoto BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO (fl. en 1568), cuya *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* es un buen ejemplo de indignación militar: «Aquí dice el coronista Gómara en su historia muy al contrario de lo que pasó, y quien viere su historia verá ser muy extremado en hablar, é si bien le informaron, él dijéera lo que pasaba, mas todo és mentiras». Censuras tan violentas

como ésta se encuentran en muchas páginas de la obra.

La manifiesta honradez y naturalidad del viejo soldado, que tomó parte en ciento diez y nueve encuentros y no durmió jamás en campaña sin su armadura, son circunstancias que inclinan grandemente en su favor; su prolija ingenuidad ha sido admirablemente traducida en nuestros días por un descendiente de los conquistadores, M. José María de Heredia, cuya versión francesa del Monluc español (1) es un prodigio de traducciones.

Increíbles relatos de las Indias occidentales estimularon el apetito popular por las maravillas de la ficción. Páez de Ribera añadió un sexto libro al *Amadís*, con el título de *Florisando* (1510); Feliciano de Silva, blanco de tantos sarcasmos de Cervantes, logró extraordinaria popularidad escribiendo un séptimo, un noveno, un décimo y un undécimo: *Lisuarte* (1510), *Amadís de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea* (1532) y *Rogel de Grecia* (1536-1551); y habría añadido seguramente el octavo libro á no habersele anticipado Juan Díaz con su segundo *Lisuarte* (1526). Dícese generalmente que la serie acaba con el libro duodécimo, *Silves de la Selva* (1546), por Pedro de Luján, autor también de *Leandro el Bel* (1563), continuación de *Lepolemo* (1521), obra esta última que pretende, como el *Quixote*, ser traducción del arábigo. Se atribuye *Lepolemo* á Alonso de Salazar ó á Juan Molina; la solución de este problema pudo interesar al cura de *Don Quixote*, que condenó la obra bajo el título de *El caballero de la Cruz*; pero en el día la cuestión sólo apasiona á coleccionistas y bibliógrafos.

Corren parejas con el *Amadís* las series de *Palmerín*

(1) Blaise de Monluc (1502-1577), Mariscal de Francia, autor de unos *Comentarios* de singular interés y valor.—(T.)

de Oliva (1511), escrito, según rezan ciertos versos latinos de la primera edición, por una dama anónima de Augustóbriga, pero que bien puede ser asimismo obra de Francisco Vázquez de Ciudad Rodrigo, como se afirma en su primer descendiente *Primaleón* (1512). *Polindo* (1526) continúa la cadena, y es añadido por autor ignorado en la *Crónica del muy valiente Platir* (1533), mientras *Palmerín de Inglaterra* (1547-8) cierra el ciclo. Los lectores curiosos pueden estudiar el último en la versión inglesa (1596-1602) de Anthony Munday (1), quien lo recomienda como historia excelente y elevada, «donde los caballeros hallarán selección de dulces invenciones, y las damas se verán satisfechas con cortesanas esperanzas». Estas no son sino unas cuantas de las extravagancias que se han impreso, y la locura se extendió tanto, que Carlos V, á pesar de ser gran admirador de *Don Belianís de Grecia* (1547), obra de Jerónimo Fernández, se vió en el caso de proteger al Nuevo Mundo contra la invasión de los libros de este género. Continuó la pestilencia hasta 1602, época en que Juan de Silva publicó su *Policisne de Boecia*. Por poco que valgan estos libros de caballerías, el mero hecho de contarse entre las rarezas bibliográficas demuestra que gozaban de una popularidad sin límites.

Comienza un nuevo género con la aparición de la primera novela picaresca, *Lazarillo de Tormes*, atribuída durante mucho tiempo á Diego Hurtado de Mendoza, atribución ahora generalmente rechazada, gracias á la autoridad del distinguido erudito hispanófilo M. Alfredo Morel-Fatio.

(1) Anthony Munday (1553-1663), fecundo traductor de libros españoles, por medio de traducciones francesas como las de Vernasol y Chapuis.—(T.)

Algo pudiera decirse quizá en favor de Mendoza, pero la falta de espacio nos impide expresarlo aquí. En cuanto á *Lazarillo de Tormes*, el autor, la fecha y el lugar de la publicación, todo es incierto: las tres ediciones más antiguas conocidas salieron á luz en Amberes, Burgos y Alcalá de Henares en 1554. Es la autobiografía de Lázaro, hijo de un molinero, Tomé González, y de la ramera Antonia Pérez. Cuenta las aventuras que le ocurrieron siendo guía de un ciego, criado de un miserable clérigo, de un hidalgo famélico, de un fraile mendicante, de un vendedor de bulas, de un maestro de pintar panderos y de un alguacil, terminando su carrera en un puesto del Estado—*un oficio real*—como pregonero de Toledo. Allí le dejamos «en la cumbre de toda buena fortuna». Citaremos el suceso de Lázaro con el hidalgo hambriento (1).

«Quiso Dios cumplir mi desseo, y aun pienso que el suyo, porque como comence a comer y el se andaua paseando, llegose a mi y dixome: «Digote, Lazaro, que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida vi a hombre, y que nadie te lo vee hazer que no le pongas gana aunque no la tenga.» La muy buena que tu tienes, dixeyo entre mi, te haze parescer la mia hermosa.» Con todo, paresciome ayudarle, pues se ayudaua y me abria camino para ello, y dixele: «Señor, el buen aparejo haze buen artifice; este pan esta sabrosissimo y esta vña de vaca tan bien cozida y sazónada, que no aura a quien no comibide con su sabor.» «Vña de vaca es?» «Si señor.» «Dígo-

(1) El autor cita según «la admirable versión arcaica de David Rowland, de Anglesea». Yo sigo la definitiva edición del señor Foulché-Delbosc: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y aduersidades*. Barcelona y París, 1900. Véanse las págs. 42-43. —(T.)

te que es el mejor bocado del mundo, y que no ay faysan que ansi me sepa.» «Pues prueue, señor, y uera que tal esta.» Pongole en las vñas la otra, y tres ó quatro raciones de pan, de lo mas blanco; y assentoseme al lado, y comiença a comer como aquel que lo auia gana, royendo cada huessezillo de aquellos mejor que vn galgo suyo lo hiziera. «Con almodrote, dezia, es este singular manjar.» «Con mejor salsa lo comes tu», respondi yo passo. «Por Dios, que me ha sabido como si no vuiera oy comido bocado.» «Ansi me vengan los buenos años como es ellol» dixé yo entre mi. Pidiome el jarro del agua, y diselo como lo auia traydo; es señal, que pues no le faltaua el agua, que no le auia a mi amo sobrado la comida; beuimos, y muy contentos nos fuymos a dormir como la noche passada. Y por euitar prolixidad, desta manera estuuimos ocho o diez dias, yendose el pecador en la mañana con aquel contento y passo contado a papar ayre por las calles, teniendo en el pobre Lazaro vna cabeça de lobo.»

Escrito en el más elegante y castizo castellano, el *Lazarillo de Tormes* contiene algunos elementos que se encuentran en la antigua literatura francesa, y es posible que sea una brillantísima refundición de varios cuentos tradicionales. Pero, con todo, condensa en siete capítulos el cinismo, el ingenio y los recursos de un observador excepcionalmente dotado. Al cabo de trescientos años sobrevive á todos sus rivales, y es leído con tanta edificación y deleite como en el día de su primera aparición. Inauguró una moda que se extendió á todos los países, y que encuentra en el siglo XIX una brillante manifestación en las páginas de *Pickwick* (1); pero pocos de sus sucesores le igualan en humor satírico, y ninguno se

(1) Preciosa novela de Carlos Dickens (1812-1870).—(T.)

aproxima á aquella su concisión tan cumplida, donde no hay palabra que sobre y donde cada vocablo es de un efecto incomparable. Cualquiera que fuese el autor del libro, fijó para siempre el tipo de la prosa cómica narrativa, y lo hizo de tal suerte, que desafía toda competencia. Hubo, sin embargo, mal aconsejados rivales: uno, que tuvo bastante modestia para ocultar su nombre, en Amberes, continuó las aventuras de Lázaro refiriendo su conversión en atún y los alegres sucesos que le acontecieron; y cierto Juan de Luna, que, hacia 1620, transformó á Lázaro en monstruo marino de exhibición.

Por el momento, sin embargo, nadie procuró imitar á *Lazarillo*. Si buscamos otros ejemplos contemporáneos de prosa distinguida, tenemos que pasar á un género de literatura muy opuesto á la novela picaresca (1). El misticismo tuvo dos señalados representantes, el más antiguo de los cuales es el Apóstol de Andalucía, el Venerable JUAN DE AVILA (1502-69), sacerdote que, educado en la Universidad de Alcalá, es famoso por su santidad y por sus misiones apostólicas en Granada, Córdoba y Sevilla. Un nimio accidente impidió se hiciese á la vela para el Nuevo Mundo en el séquito del Obispo de Tlaxcala, y su inoportuno fervor dió lugar á que la Inquisición le encarcelara. La mayor parte de sus obras religiosas, á

(1) Acaba de imprimirse una correctísima edición de *Lazarillo* dispuesta por el Sr. Foulché-Delbosc para su *Bibliotheca Hispanica*. Véase también el estudio del mismo Sr. Foulché-Delbosc: *Remarques sur Lazarille de Tormes*, á las páginas 81-97 del tomo VII de la *Revue Hispanique*. En opinión de dicho señor, las tres ediciones de 1554 de *Lazarillo* no tienen entre sí relación directa, sino que proceden todas (es decir, la de Alcalá, la de Burgos y la de Anvers) de un prototipo perdido, anterior á 26 de Febrero de 1554 (fecha de la impresión de la edición de Alcalá), y aun probablemente anterior al año de 1554.—(T.)

pesar de su elegancia, son demasiado técnicas para nuestro actual propósito; pero sus *Cartas Espirituales* respiran sagrada unción, combinada con el más sensato espíritu práctico, los consejos más prudentes y la más rara y amorosa bondad. Su larga práctica en predicar á las muchedumbres y á los pecadores iliteratos, purgó el estilo de Juan de Avila de la asiática pompa que tanto agradó á Guevara y otros contemporáneos; y, aun cuando estimó las letras como una vanidad, sus propias obras revelan fué maestro en acomodar el lenguaje más llano y familiar á los asuntos más elevados.

En el campo contrario está JUAN DE VALDÉS (murió en 1541), agregado con algún cargo á la corte de Carlos V, y sospechoso de tendencias heterodoxas á ojos de todos los buenos españoles. Francisco de Encinas refiere que Valdés creyó conveniente dejar á España por razón de sus opiniones; pero puesto que su hermano gemelo Alfonso, que comulgaba en doctrinas con Juan, continuó al servicio de Carlos V, y toda vez que Juan mismo vivió sin ser molestado en Roma y en Nápoles desde 1531 hasta su muerte, el suceso no puede aceptarse (1). Sea como fuere, lo cierto es que Valdés, tal vez por su amistad con Erasmo, se vió lanzado en la corriente reformista. Su obra más antigua, escrita quizá en colaboración con su hermano, es el anónimo *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528), ingeniosa fábula á la manera de Luciano, que abunda en malicia política y religiosa, exornada con la sátira de los abusos introducidos en la Iglesia y en el Estado (2). Aparte de su valor polémico, es indisputa-

(1) Pero la Inquisición no se estableció en Nápoles hasta 11 de Mayo de 1547, y desde este momento los amigos y discípulos de Juan de Valdés fueron tenazmente perseguidos, por donde resulta verosímil la afirmación de Encinas.—(T.)

(2) En un párrafo del *Apéndize* á su edición del *Salterio*, tradu-

blemente la obra en prosa más elegante de todo el reinado. La versión del *Cortegiano*, hecha por Boscán, le va á los alcances; pero Valdés excede á Boscán en la artificiosa construcción de los períodos, en lo gráfico y adecuado de los epítetos, en la variedad de las cadencias y en la exquisita elección de sus medios. Posible es que Cervantes, en sus mejores pasajes, llegue á un grado de excelencia que no alcanza Valdés; pero Cervantes es uno de los escritores más desiguales del mundo, mientras que Valdés es uno de los más atentos y escrupulosos. De aquí que, dejando á un lado prejuicios de secta, Valdés deba ser considerado, si no el primero en absoluto, al menos entre los primeros maestros de la prosa castellana.

Hecho curioso, en relación con una de las producciones más populares de Valdés, las *Ciento y diez Consideraciones divinas*, es que esta obra no ha sido nunca impresa en su original castellano (1). Así y todo, el libro fué traducido al inglés por Nicolás Farrer (1638), y halló buena acogida en Jorge Herbert (2), quien recomienda al *Sig-nior John Valdesso* como «un verdadero siervo de Dios», «oscuro en su propio país», y traído por el Señor «para

zido del hebreo en romance castellano por Juan de Valdés (Bonn, imprenta de Carlos Georgi, 1880), á la pág. 181, afirma el Dr. Boehmer haber hallado en la Biblioteca del Escorial un manuscrito del *Diálogo de Mercurio y Carón* del año 1528, y promete imprimirlo.—(T.)

(1) Boehmer publica treinta y nueve *Consideraciones* en los *Trataditos* (Bonn, 1880); para la *Consideración* sesenta y cinco véase Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, 1880, vol. II, pág. 375.—(A.)

(2) Nicolás Farrer (1592-1637) fué teólogo eminente en su época. Jorge Herbert (1593-1633), fué un poeta místico cuyos escritos fueron editados por Farrer. *The Temple*, sobre todo, se distingue por su ferviente piedad y plácida armonía.—(T.)

florecer en esta tierra de luz y región del Evangelio, entre sus elegidos.»

El sabor Arriano de esta obra explica su no aparición en castellano, y cabe suponer que Herbert la estimó por su austero doctrinal ascetismo, más bien que por su crudo antitrinitarianismo. Cuákeros prematuro, Valdés debe no pequeña parte de su reciente boga á Wiffen, quien oyó hablar primero de las *Consideraciones* á un amigo, como de una «antigua obra escrita por un español, que representó esencialmente los principios de Jorge Fox». Con todos sus defectos, es una de las exposiciones lógicas de los dogmas del misticismo alemán, á la vez que un estudio donde se escudriñan valientemente los resortes psicológicos de la motivación y las más internas reconditeces del corazón humano. Desistimos de hablar, tanto del *Alfabeto Cristiano* como de las traducciones bíblicas de nuestro autor.

En diverso y menos discutido género, debemos á Valdés el admirable *Diálogo de la Lengua*, escrito en Nápoles por los años de 1535 á 36. Los personajes son cuatro: dos italianos, llamados Marcio y Coriolano, y dos españoles, el mismo Valdés y un soldado español, llamado unas veces Pacheco, y otras Torres. A todo evento, este diálogo es un importante monumento de crítica literaria, por el estilo de la conversación habida en la librería de Don Quijote entre el cura y el barbero. En casi todos los extremos, la posteridad ha ratificado el veredicto personal de Valdés, que se acredita de ser no sólo un gran escritor, sino uno de los más imparciales y agudos críticos españoles. Sobre todo, dialoga con extraordinario interés dramático, y en el verdadero sentido de la más alta comedia. La gracia cortesana de los dos italianos, los desplantes bélicos de Pacheco, la incansable sagacidad, el noble ingenio y la desdeñosa frialdad del

mismo Valdés, se muestran con incomparable viveza y felicidad. Por vez primera en la literatura castellana nos las habemos con un literato urbano por el estudio, y perfecto por el comercio con gentes de varias tierras. Valdés sobrepuja en dotes naturales y en perfecciones adquiridas á todas las figuras literarias del reinado de Carlos V. Difícilmente hallaremos su igual en tiempos más modernos.

CAPÍTULO VIII

ÉPOCA DE FELIPE II

(1556-1598)

En España, como en cualquier otro país, libraron clasicismo y romanticismo su secular batalla (1). Así como los poetas se pusieron, unos del lado de Boscán y Garcilaso, y otros del de Castillejo, así los dramaturgos se declararon por el *uso antiguo* ó por el *uso nuevo*. Los partidarios del *uso antiguo* se dedicaron á las traducciones en prosa (2). Acabamos de ver que el humorista Villalobos

(1) Por lo que respecta al teatro antiguo español, convendrá consultar el programa de *Orígenes del teatro español*, publicado por el Sr. Cotarelo y Mori, á las págs. 15-22 de la *Memoria de la Escuela de Estudios Superiores*, editada por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, este año de 1900.—(T.)

(2) No deben olvidarse, por la influencia que pueden haber ejercido en el teatro nacional, las comedias latinas del siglo XVI. En la Biblioteca de la Real Academia de la Historia se conserva un códice de piezas dramáticas representadas en los colegios de la Compañía de Jesús, la mayor parte en el último tercio del siglo XVI. Dieron noticia de él los Sres. Gayangos y Vedia en sus notas á Ticknor. Hay además, entre otros, dos humanistas españoles del siglo XVI á quienes se deben en este sentido importantes

tradujo el *Amphitruo*, de Plauto, y Pérez de Oliva no sólo reiteró el trabajo, sino que hizo una versión de la *Hecu-*

producciones: el antiguo erasmista Juan Maldonado y el insigne poeta toledano Juan Pérez (Petreyo).

Del primero, no citado por la Barrera, conozco el siguiente opúsculo, de la mayor rareza:

Ioannis // Maldonati Hispaniola // nunc deniq' per ip= // sum autorem resti = // tuta atq' detersa: // Scholiisq' locis // aliquot illu // strata. // 1535. //

En 8.º Portada encerrada en orla Renacimiento; 150 páginas, más 16 de prels. y 1 de erratas.—Colofón: *Burgis, in officina // Ioannis Ivntae men // se Octobri Anno // M. D. XXXV.*

Trátase de una comedia latina en cinco actos y en prosa. El autor la dedica á D. Diego Osorio, Corregidor de Córdoba, hermano del célebre Obispo de Zamora D. Antonio Acuña; da á entender escribió la obra en 1519, y manifiesta tomó por modelo á Plauto. La comedia se representó en Portugal, en la corte de Leonor, Reina de Francia; representóse también con grande aplauso en Burgos.

El argumento de *La Españolita* es como sigue: Filocondo ama á Cristiola. Para conseguir sus favores se vale de un parásito y del liberto Trilo. Pero Filocondo tiene un rival, Alilpo, á quien el padre de Cristiola había prometido su hija. Alilpo acusa á Filocondo ante el Rey; pero la Reina interviene y las cosas se arreglan casando á Alilpo con Damiana, hermana de Filocondo, y á éste con Cristiola.

Esta edición de 1535 no es la primera, porque, según anuncia Maldonado, se imprimió antes la obra en Valladolid.

El otro humanista á que me refería, Juan Pérez, muerto en 1545 á los treinta y tres años de edad, dejó escritas cuatro comedias latinas, que más tarde publicó su hermano Antonio Pérez, clérigo de Toledo, en esta forma:

Ioannis // Petrei (sic) Toletani Rhe — // toris disertiss. et Ora- toris eloquentiss. // in Academia Complutensi // Rhetoricae professo- // ris, Comoediae // quatuor. // Nunc primum in lucem // editae. // To- leti, // Apud Ioannem Ayalam. // Anno 1574. // Cum Privilegio. //
Está tassado en 55 maravedís en papel.

En 8.º, 168 páginas numeradas.

Las comedias están en prosa. Se titulan respectivamente: *Ne- cromanticus* (tomada del Ariosto, según se declara en el prólogo), *Lena*; *Decepti*; *Suppositi*.—(T.)

ba de Eurípides (1). Encina encontró sucesor en la persona de Miguel de Carvajal, cuya tragedia *Josephina* (p 1520-46) desenvuelve á la manera clásica la historia de José y sus hermanos. Carvajal dibuja con habilidad los caracteres y sabe dialogar con animación, pero se le recuerda más por su división de la comedia en cuatro actos. Las ediciones de Vasco Díaz Tanco de Fregenal son de tan extremada rareza, que realmente pueden disputarse inaccesibles. Del mismo jaez son la *Vidriana*, de Jaime de Huete, y la *Jacinta*, de Agustín Ortiz—dos escritores considerados como seguidores de Torres Naharro.—Sólo en extracto se conoce cierta farsa compuesta por el brillante reaccionario Cristóbal de Castillejo y rotulada *Costanza*, obra tan notable por su falta de decoro como por su buena factura. El *Preteo y Tibaldo*, de Pero Alvarez de Ayllón, y la *Silviana*, de Luis Hurtado, son insípidas pastorales. Muchas comedias contemporáneas y anteriores, sólo de oídas conocidas, han desaparecido—suprimidas, á no dudarlo, por causa de su grosería.—La *Propalladia*, de Torres Naharro, fué prohibida en 1540, y ocho años más tarde, las Cortes de Valladolid pidieron se pusiera coto á la impresión de comedias inmorales. La petición fué atendida. Apenas se conserva una comedia, de cualquier género que sea, y las pocas que han llegado hasta nosotros subsisten en copias que son casi únicas. Sólo podemos mencionar la *Farsa Cornelia*, de Andrés de

(1) Hay también una traducción castellana anónima del *Miles gloriosus*, y otra de los *Menecmi*, del mismo Plauto, impresas ambas en Amberes en casa de Martín Nucio, año de 1555 (cf. la Barrera, *Catálogo*, pág. 565). Ignórase el nombre del intérprete, aunque yo tengo vehementes sospechas de que sea Diego de Astudillo el traductor de la *Introducción á la Sabiduría*, de Luis Vives. Moratín afirma que «merece alabanzas el lenguaje y estilo» de la versión.—(T.)

Prado, el *Entremés de las esteras* (1) y el vulgar entremés escrito por Sebastián de Orozco (2). No se estaba todavía en la hora del arte dramático. Posible es que, de haber residido habitualmente Carlos V en alguna capital española, hubiese surgido un teatro nacional; pero la falta de protección cortesana y la superstición clásica retardaron la evolución del drama español. Este comienza á existir durante el reinado de Felipe el Prudente.

Concédese á Encina la prioridad en el drama sacro bucólico; pero sus églogas se representaron ante reducido y aristocrático auditorio. Preciso es buscar por otro camino al primer dramaturgo popular, y Lope de Vega, tan experto en materia teatral, señala bien al personaje. «Las comedias—dice Lope—no eran más antiguas que Rueda, á quien oyeron muchos que hoy viven.» El batihoja LOPE DE RUEDA (fl. en 1558) nació en Sevilla (3). Un soneto

(1) Publicado por el Sr. Cotarelo y Mori en el primer número de su *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*. Madrid, 1901.—(T.)

(2) Véase también Diego de Neguernela: *Farsa llamada Ardamisa*, reimpresión publicada por M. Léo Rouanet. Macon, Protat Hermanos, impresores; 1900 (VII-77 páginas). Véanse asimismo la *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, publicada por M. Rouanet (Barcelona, Madrid, 1901. Tomos V, VI, VII y VIII, de la *Bibliotheca Hispanica*); y la *Comedia Sepúlveda*, publicada por el Sr. Cotarelo y Mori, según un ms. del Sr. Menéndez y Pelayo, en la *Revista Española*.—(T.)

(3) Véase el estudio del Sr. Cotarelo y Mori: *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, en el tomo del año 1898, págs. 150 y sig., y 466 y sig. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. En el primer número de la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte* (Madrid, 1901), que dirige el mismo Sr. Cotarelo, ha publicado el Sr. D. Rafael Ramírez de Arellano un documento interesantísimo: el *Testamento* de Lope de Rueda, otorgado en Córdoba á 21 de Marzo de 1565. En él declara Rueda ser hijo de Juan de Rueda, haber tenido una hija, ya difunta, llamada Juana de Rueda, y estar casado con Angela Rafaela.—(T.)

que precede á su *Medora*, escrito por Francisco Ledesma, nos informa de que Rueda murió en Córdoba, y Cervantes añade la circunstancia de que fué enterrado en la catedral. Esto demostraría que un comediante español no era entonces un paria; por desgracia, los archivos de la catedral no corroboraron la afirmación. Aficionado á las tablas, Lope de Rueda se dedicó á ser *autor de comedias*; lo que hoy llamaríamos un empresario y un autor cómico. Cervantes, que habla con entusiasmo de la manera de representar de Rueda, describe de esta suerte las condiciones materiales de la escena: «En tiempo de este célebre actor español todos los aparatos de un *autor de comedias* se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos, guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más ó menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos ó tres pastores y alguna pastora..... No había figura que saliese ó pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro ó seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacía lo que llaman *vestuario*, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún *romance* antiguo.»

Este relato es sustancialmente exacto, aunque se haya comprobado por documentos oficiales existentes en los Archivos de Sevilla, que Cervantes exageró inconscientemente algunos detalles—cosa muy natural en quien recordaba sucesos ocurridos cincuenta años antes. Ciertamente el pasaje de la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* hace ver que las mujeres tomaban parte en los antiguos *momos* ó *entremeses*. Pero los españoles hereda-

ron de los árabes la idea de que la mujer está mejor dentro de casa. El hecho de que Rueda fué el primero en colocar el tablado en la plaza pública y en apelar al auditorio, explicará la sustitución que hizo de muchachos por muchachas en la representación de caracteres femeninos. Rueda fué el primero que sacó el drama á la luz del día. Uno de los personajes de su *Eufemia*—el criado Vallejo—se encara directamente con el auditorio y le dice: «Auditores, no hagais sino comer y dad la vuelta á la plaza si queréis descabeçar un traidor, y libertar un leal, y galardonar á quien en deshacer tal trama ha sido solícita, y avisada y diligente.» De aquí en adelante, el teatro se convierte en una institución popular.

A Lope de Rueda se le llama con frecuencia el *excelente poeta*, y hay muestra de sus dotes en las *Prendas de Amor*, como también en el *Diálogo sobre la Invención de las Calzas*. La *Farsa del Sordo*, incluida por el Marqués de la Fuensanta del Valle en su nueva y admirable edición de las obras de Rueda, se debe, sin disputa, á otro autor. Cervantes recomienda los *versos pastoriles* de Rueda, pero de éstos sólo conservamos el fragmento que el mismo Cervantes cita en *Los Baños de Argel* (1). Sin embargo, no sobrevive Rueda como poeta; se le recuerda, con justicia, como patriarca del teatro español. Para su tiempo y circunstancias, fué bastante ilustrado; López Madera pretende que conoció á Teócrito, y tal vez sea así. Más manifiesta es la relación con Plauto en el *paso* que Moratín titula *El Rufián cobarde*, donde el espadachín Sigüenza es legítimo descendiente del *Miles Gloriosus*. Se ha supuesto que, al elegir temas italianos, siguió Rueda á Torres Naharro. Esto da una idea falsa, porque su deuda para con los italianos es mucho más inmediata.

(1) Jornada tercera.—(A.

La *Eufemia* parte del *Decamerone*, siendo su asunto idéntico al de *Cymbeline* (1); la *Armelina* está tomada de la *Attilia*, de Antonio Francesco Ranieri, y de la *Servigiale*, de Giovanni María Cecchi; los *Engaños* son una declarada imitación de la *Commedia degli Inganni*, de Niccolò Secchi; y la *Medora* se deriva directamente de la *Zingara*, de Gigio Arthenio Giancarli (2).

Ni en los fragmentos poéticos, ni en las imitaciones italianas, se revela el verdadero Rueda. Su importancia histórica estriba en la invención del *paso* —intermedio dramático que versa sobre algún sencillo episodio: una cuestión entre Torubio y su oislo Agueda, tocante al precio de las aceitunas no plantadas aún, ó una invitación á comer, hecha por el paupérrimo Licenciado Xáquima. Las producciones más animadas de Rueda se contienen en el *Deleitoso Compendio* (1567) y en el *Registro de Representantes* (1570), ambos publicados por su amigo Juan de Timoneda. Cuando las pretensiones son de más alto vuelo, el efecto no es tan grato; el *Coloquio de Camila*, en prosa, y su congénere el *Coloquio de Timbria*, son largos *pasos*, de complicado desarrollo y pesada lectura. Sin embargo, aun en estos casos se descubre un

(1) Drama de Shakespeare (1564-1616).—(T.)

(2) Las fuentes están cuidadosamente señaladas por L. A. Stiefel en la *Zeitschrift für romanische Philologie* (vol. XX, páginas 183-216 y 321-343). Un ejemplo bastará:

GIANCARLI, iii. 16.

Falisco.—Padrone, o che la imaginatione m'inganna, ó pur quella è la vostra Madonna Angelica.

Cassandro.—Sarebbe gran cosa che la imaginatione inganassa me anchora, perchè io voleva dirlo, etc.

RUEDA, escena iii.

Falisco.—Señor, la vista ó la imaginación me engaña, ó es aquella vuestra muy querida Angélica.

Cassandro.—Gran cosa sería si la imaginación no te engañase; antes yo te lo quería decir, etc.—(A.)

sagaz instinto de la situación dramática, mientras la cómica extravagancia de los argumentos—incidentes de farsa con ribetes picarescos—se desenvuelve en un diálogo chispeante y de brioso estilo. Rueda leyó evidentemente la *Celestina* con gran provecho; y su prosa, de arcaico sabor, es de gran pureza y energía. El patriótico Lista llega á cometer lo que en labios de un buen español es casi una blasfemia, insinuando vagamente cierto paralelo entre Rueda y Cervantes, y es manifiesto que éste aprendió mucho de su predecesor, pero no conviene extremar las inducciones. Por grandes que fuesen las positivas cualidades de Rueda, por mucho que se admiren su alegre humor y sus recursos inventivos, su mérito más insigne estriba, sin duda, en que puso la primera piedra del actual teatro español, y en que su sistema dramático vino á ser factor capital en la historia intelectual de su pueblo (1).

Tuvo muy pronto imitadores: uno fué cierto cofrade, el director de compañía Alonso de la Vega (m. 1566), cuya *Tolomea* está fundada en la *Medora*; el otro, Luis de Miranda (fl. 1554), que sacó á escena la historia del Hijo Pródigo, á la cual, siguiendo *Il Figliuol Prodigio*, de Cecchi, puso una decoración contemporánea. De Pedro Navarro ó Naharro, á quien Cervantes coloca después de Rueda, no queda nada. La comedia en verso (1553) de Francisco de Avendaño, concerniente á Floriseo y Blancaflor, hubiese caído ya en olvido, á no ser por la circunstancia de que en ella, por vez primera en los anales del teatro español, consta la división en tres

(1) Mi amigo el Sr. Foulché-Delbosc acaba de publicar en la *Revue Hispanique*, tomo VII, páginas 251-255, un *Entremés del mundo y no nadie*, omitido en la edición de las obras de Lope de Rueda dada á luz por el Marqués de la Fuensanta del Valle.—(A.)

actos—convención que ha subsistido, y cuyo mérito se atribuyen ingenuamente más modernos escritores, como Artieda, Virués y Cervantes.

JUAN DE TIMONEDA (m. ? 1598), el librero valenciano que imprimió los *pasos* de Rueda, es un constante y universal imitador. Comenzó refundiendo la *Comedia de engaños (Menecmi)*, de Plauto, en *Los Menecmos*; su *Cornelia* está basada en el *Nigromante*, de Ariosto; y su *Oveja perdida* no es otra cosa que un arreglo de cierta antigua moralidad sobre el mismo asunto, con poquísimos rasgos originales. Torres Naharro inspira la *Aurelia* de Timoneda; pero el principal modelo fué Lope de Rueda. En el volumen rotulado *Turiana* (1565), publicado bajo el anagrama de Joan Diamonte, ensaya el *paso* (que llama también *entremés*), no sin resultado. Continúa siendo imitador; pero es un imitador cuyo agradable humor suple la falta de originalidad, y cuyo animado diálogo en prosa forma excelente contraste con sus fútiles versos. Su *Patrañuelo*, colección de unos veinte cuentos leyendarios, es un oportuno intento encaminado á satisfacer la viva curiosidad que despertó el *Lazarillo de Tormes* (1). Si Timoneda ensayó muchos géneros, no es injusto inferir que, colocándose en el punto de vista del mercader literario, fué su estímulo, más bien que una erudita curiosidad, el deseo de abastecer de novedades á sus clientes. Además, si no fué original, fué al menos un hombre cuyas gracias, poco urbanas, interesan harto más que las ambiciosas trivialidades de muchos contemporáneos.

(1) El Sr. Menéndez y Pelayo ha notado que el séptimo cuento del *Patrañuelo* procede de la *Comedia de la Duquesa de la Rosa*, de Alonso de la Vega, y que el *Alivio de caminantes* ha sido utilizado en la *Silva curiosa*, de Julio Iñiguez de Medrano.—(A.)

Pacheco, el suegro de Velázquez, observa que Juan de Malara (1527-71) compuso «muchas tragedias» en latín y en castellano; y Cueva, en su *Ejemplar poético*, refiere hiperbólicamente su número:

«En el teatro mil tragedias puso.»

Que Malara ú otro cualquiera que no fuese Lope de Vega pusiese en escena mil tragedias, es cosa increíble; pero todos convienen en que su fecundidad era prodigiosa. Ninguna de sus obras dramáticas se conserva, sabiéndose únicamente, gracias á una indicación accidental del autor, que escribió una tragedia titulada *Absalón* y un drama llamado *Locusta*. Su fama como poeta debe reconocerse, aunque sólo sea por testimonio; porque sus imitaciones de Virgilio y traducciones de Marcial, que se conservan, son simples ejercicios técnicos. Para nosotros está mejor representado por su *Filosofía vulgar* (1568), admirable selección de los seis mil proverbios reunidos (1555) por Hernán Núñez, continuador de la obra que Santillana había comenzado. Un contemporáneo, Blasco de Garay, se esforzó en demostrar los recursos del idioma, imprimiendo, en sus *Cartas en refranes* (1545), tres ingeniosas epístolas construídas enteramente con frases proverbiales; y en nuestros propios días está probada la incomparable riqueza paremiológica del habla castellana en el *Refranero general* de Sbarbi, y en el *Altspanische Sprichwörter*, de Haller. Pero ninguna colección más moderna y completa ha suplantado al erudito é ingenioso comentario de Malara.

Su amigo JUAN DE LA CUEVA DE GAROZA, de Sevilla (? 1550-? 1609), compitió con Malara en fecundidad, y tal vez le sobrepujó en talento. Poco se sabe de la vida de Cueva, excepto que estuvo enamorado de Brígida Lucía de Belmonte, cuya muerte le puso á las puertas de la locura. Ni siquiera hay prueba alguna de esto.

Distínguese por su independencia de criterio respecto al clásico Séneca, á quien rotundamente califica de poco artístico y de fastidioso (*cansada cosa*), así como por excitar á los escritores españoles á que abjurasen las abstracciones y tratarasen temas nacionales, sin hacer caso de las supersticiones griegas y latinas. Incidentes, caracteres, enredo, situaciones, variedad, todo ha de desenvolverse con escaso miramiento á «las unidades» clásicas. Y Cueva practicó sus doctrinas. Desconociendo á Carvajal, hizo especial hincapié en reducir á cuatro los cinco actos de las comedias, y enriqueció el drama introduciendo una porción de formas métricas hasta entonces ignoradas. Ilustró la ingeniosa fábula de España en sus *Siete Infantes de Lara*, y en su *Cerco de Zamora*, donde utiliza argumentos conservados como reliquias en romances que la mitad de sus oyentes sabían de memoria. No puede negarse que había sido precedido por Bartolomé Palau, el cual ya en 1524 había escrito una comedia sobre asunto nacional: la *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, publicada en 1883 (1), por Fernández Guerra y Orbe; pero éste fué un ensayo aislado é infructuoso, mientras el de Cueva fué un intento deliberado y bien dispuesto para refundir el drama é inspirarle nueva vida. Ni se contentó Cueva con indicar los recursos dramáticos suministrados por la poesía heroico-legendaria popular. Su *Saco de Roma y Muerte de Borbón* trata de una actualidad histórica, poniendo en escena los triunfos de Carlos V en Italia (1527-30); y su

(1) Se publicó primeramente este drama en la *Revista Hispano-Americana* (desde 16 Noviembre de 1881 hasta 16 Diciembre 1882). Véase la preciosa publicación de la *Farsa llamada Salamantina* de Bartolomé Palau, hecha por M. Morel-Fatio en el *Bulletin Hispanique* (t. II, núm. 4, 1900), con arreglo al ejemplar de la edición de 1552 que se conserva en la Biblioteca Real de Munich.—(T.)

El Infamador no sólo simboliza la *comedia de capa y espada*, sino que nos ofrece en su disoluto Leucino el primer boceto del tipo que más tarde había de eternizar Tirso de Molina en Don Juan Tenorio.

La verdad es que Cueva sobresale más y tiene más éxito en la teoría que en la práctica, y que sus dioses y sus demonios, sus santos y sus rufianes, hablan con demasiada frecuencia en el mismo elevado estilo—el propio estilo de Juan de la Cueva. No es menos cierto que improvisa desdichadamente, poniendo á sus personajes en apuros de donde le es imposible sacarlos, para lo cual echa mano del primer medio que se le ofrece—un asesinato, una intervención sobrenatural—sin cuidarse de la verosimilitud. Pero la hinchazón es el recurso de su escuela, y á juzgar por su *Conquista de la Bética*, fué muy moderado en sus comedias. En los últimos días de su vida parece que abandonó el teatro que con tanta intrepidez había intentado regenerar, ocupándose en su epopeya, *La Conquista de la Bética* (1603), y en su *Ejemplar poético* (1609). Una pobre colección de leyendas que dividió en diez libros, rotulándolos *Coro Febeo de romances historiales* (1587), no añade nada á su fama. Cueva se envaneció un poco por su versatilidad; de aquí la triste envidia con que parece haber mirado á su joven rival Lope de Vega. Pero, á pesar de los defectos de su carácter y de sus obras, merece plácemes por su iniciativa dramática.

El dominico gallego, Gerónimo Bermúdez (1530-89), se distingue por haber escrito en castellano su *Nise Lastimosa*, que publicó en 1577 bajo el nombre de Antonio de Silva. Según parece, Bermúdez casi no hace otra cosa que refundir la *Inés de Castro* del distinguido poeta portugués Antonio Ferreira, que murió ocho años antes. Aunque esta «correcta» comedia tiene trozos de notable

belleza á la manera de Séneca, su libre construcción la hace impropia para la escena. Cuanto de bueno tiene se debe á Ferreira, y su continuación—la *Nise Laureada*—es una mera colección de incoherentes extravagancias y brutalidades, concebidas en el más disparatado modo de Tomás Kyd (1).

El capitán ANDRÉS REY DE ARTIEDA (1549-1613), fué, según se dice, natural de Valencia, y murió ciertamente en esta ciudad; sin embargo, Lope de Vega, un tiempo su amigo, habla de él como natural de Zaragoza. Artieda fué un bizarro soldado, que recibió tres heridas en Lepanto, y cuyo indiscutible valor se demostró en los Países Bajos, donde atravesó el Ems en el rigor del invierno, bajo el fuego enemigo, y con la espada entre los dientes. Sábese que escribió comedias rotuladas *Amadís de Gaula* y *Los Encantos de Merlín*, pero el único drama suyo que se conserva es *Los Amantes*: primera aparición en escena de aquellos enamorados de Teruel que habían de cautivar la atención de Tirso de Molina, Montalbán y Hartzenbusch (2). Artieda es, en substancia, un discípulo de Cueva, y aun tiene algo de la pesada languidez de su modelo; pero su instinto dramático, su sensibilidad y su ternura, son dotes eminentemente personales. En su tiempo fué un innovador; su oposición á los métodos de Lope le hizo impopular y le condenó á inmerecido olvido, del cual se lamenta con amargura en sus misceláneos *Discursos, epístolas y epigramas*, publicados por él en 1605 bajo el nombre de Artemidoro.

Otro autor dramático, amigo también de Lope de

(1) Véase la primera nota del capítulo IX.—(T.)

(2) Véase el prólogo de D. Aureliano Fernández Guerra á los *Amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, en la colección: *Autores dramáticos contemporáneos*.—(T.)

Vega, fué el capitán valenciano CRISTÓBAL DE VIRUÉS (1550-1610), camarada de Artieda en Lepanto y en los Países Bajos. Desgraciadamente para él, Virués no estaba ayuno de erudición, empleándola mal en escribir la *Semíramis*, absurda mescolanza de pedantería y horror. Su *Atila Furioso*, donde hay mayor mortandad que la que puede darse en una importante escaramuza, es la caricatura más estrambótica del romanticismo. Cree Virués, por lo visto, que la indecencia constituye la comedia, y que el medio mejor para engendrar el terror dramático es una sangrienta carnicería. He ahí el eterno defecto de España, la exageración; y aun parece que Virués se arrepintió al escribir la *Elisa Dido*, donde vuelve al aparato de la escuela senequista. No obstante, con todas sus faltas, sus primeros ensayos fueron los mejores, en atención á que presagiaron un nuevo método y una activa determinación de acabar una estéril fórmula. Ensayó la poesía épica en su *Historia del Monserrate*, y consiguió una vez más el fracaso por la elección de su tema: el ultraje y asesinato de la hija del Conde de Barcelona por el ermitaño Juan Garín, la peregrinación á Roma del asesino, y la milagrosa resurrección de la víctima. Lo mismo en sus obras dramáticas que en su poesía épica, Virués es un creador sin gusto, brillante en una página, é insoportable en las veinte siguientes. Su insípida afluencia solicita el aplauso á toda costa, y su desvelo incesante por sorprender y aterrar al lector, degenera en estupenda monotonía. Sin embargo, aunque fracasara, la exageración de su protesta incitó á otros á buscar un camino mejor, y aunque no ejerciese poderosa y directa influencia en la escena, interesa su obra como señal y monumento de encubierta reconvencción.

Recogió su herencia Joaquín Romero de Cepeda de

Badajoz (fl. 1582), cuya *Selvajia* es un arreglo dramático de la *Celestina*, con extravagantes episodios inspirados por las novelas caballerescas; y en el opuesto campo está el aragonés LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA (1559-1613), á quien Cervantes consideraba casi tan buen dramaturgo como él—lo cual es mucho decir, aun desde el punto de vista de Cervantes.—Cervantes celebra á Argensola, no sólo porque sus comedias «admiraron, alegraron y suspendieron á todos cuantos las oyeron», sino por la razón práctica de que «dieron más dinero á los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho». Si fuese poco piadosa la sospecha de que esta última indirecta concierne á Lope de Vega, habríamos de conceder que la popularidad de Argensola era inmensa. Pero fué también pasajera. Su *Filís* ha desaparecido, y su *Isabela* y su *Alejandra* no fueron impresas hasta 1772, en que López de Sedano las incluyó en su *Parnaso español*. La *Alejandra* es un tejido de muertes, y la *Isabela* no es mucho mejor, porque sus nueve principales personajes mueren violentamente. Disculpa á Argensola la circunstancia de que era un joven de veinte años cuando perpetró estas fechorías, donde, por lo demás, prueba cumplidamente estar adornado de las dotes líricas que habían de merecerle el no hiperbólico dictado de «el Horacio español». Pero nunca pudo conformarse con su fracaso como autor dramático, hasta el punto de que en 1597 enderezó al Rey una rencorosa epístola, rogándole que la prohibición de comedias decretada con motivo de la muerte de la Reina del Piamonte, se hiciese permanente. La urbanidad de los literatos se echa de ver constantemente.

Los literatos, urbanos ó no, nos han dejado escasas noticias acerca de MIGUEL SÁNCHEZ. Aunque le dieron

el calificativo de *el Divino*, se equivocaron en la apreciación de su significación verdadera, y la posteridad ha tardado en reparar la injusticia. Cervantes y Lope de Vega le mencionan ambos juntamente con Miguel Cejudo; pero es difícil reconstruir su biografía en vista de los vagos elogios de sus contemporáneos. Se desconoce la fecha de su nacimiento; parece que murió en Plasencia —tal vez en 1609, y seguramente antes de 1630, en que su muerte fué llorada por Lope en el *Laurel de Apolo* (1). Su delicado romance,

Oyd, señor don Gayferos,

mencionado en el *Quixote*, fué publicado en 1595; su *Canción á Cristo crucificado*, perfecto ejemplar de poesía mística, apareció en las *Flores de poetas ilustres* (1605), de Espinosa, y es signo distintivo de la mala fortuna del escritor que su poesía fué atribuída á Fray Luis de León.

Sánchez no era solamente un poeta admirable: era un hábil autor dramático, aunque su importancia en este respecto sólo recientemente ha sido reconocida. El esmero con que componía sus obras, la destreza que demostraba en el desenvolvimiento lógico de la intriga, pueden observarse en *La isla bárbara* y *La guarda cuidadosa*. Pero vino antes de tiempo. Su arte escrupuloso no cuadraba bien á sus oyentes; su producción era demasiado sobria para un público ansioso de novedades; sus comedias no fueron coleccionadas, y la gloria de sus sucesores eclipsó la que un tiempo tuvo él. El mero hecho de que Sánchez se anticipó en alguna manera á los métodos de Lope de Vega, como los Profesores Baist y Renert han demostrado, es de una singular importancia

(1) Cf. La Barrera, *Catálogo*, págs. 362-364.—(T.)

histórica, y le otorga honrosísimo lugar en la historia literaria.

La escuela fundada por Boscán y Garcilaso se extendió á Portugal, bifurcándose en España en dos bandos, establecidos en Salamanca y en Sevilla. BALTASAR DE ALCÁZAR (1530-1606), que sirvió bajo las órdenes del gran Marqués de Santa Cruz, es doctrinalmente partidario de la escuela sevillana; pero su musa festiva se presta malamente á la expresión de sentimientos artificiales, mostrándose más feliz en punzantes epigramas, atrevidas burlas y alegres *romances*. En su género, nada hay más ingenioso que las redondillas en que está escrito el *Diálogo entre un Galán y el Eco*, y el soneto

«Yo acuerdo revelaros un secreto» (1),

donde Alcázar se anticipa al famoso

«Un soneto me manda hacer Violante»,

de Lope de Vega.

DIEGO GIRÓN (m. en 1590), pupilo de Malara, es un ferviente italianizado: no vacila en competir con Garcilaso, rememorando al Corydon y al Tirsis de la séptima égloga de Virgilio, ni duda en imitar á Séneca—«el difunto de Córdoba» (2)—ni en hacerse eco de Giorolamo Bosso. Sus versos, la mayor parte de los cuales se hallan insertos en las anotaciones que puso Herrera á su edición de Garcilaso, merecen ser más conocidos de lo que son, porque su perfección es acabada.

El poeta más grande del grupo sevillano es, sin disputa, FERNANDO DE HERRERA (1534-97), que se relacio-

(1) Véase Gallardo, *Ensayo*, tomo I, col. 75. Falta un verso al soneto.—(A.)

(2) *Him of Cordoba dead*, frase que se lee en los versos de Ben Jonson que preceden al *First Folio* de Shakespeare, publicado en 1623.—(T.)

na con Inglaterra por ser autor de cierto elogio (1592) de Sir Thomas Moro. A pesar de su carácter clerical, Herrera dedicó muchos de sus versos (1582) á Leonor de Milán, Condesa de Gelves, esposa de Alvaro de Portugal, que era también un versificador á la moda. Como Herrera estaba ordenado de menores, el caso es bastante equívoco, y los pareceres difieren acerca de si sus poesías amorosas son ó no meramente platónicas. Trátase de una variante de las clásicas relaciones entre Laura y Petrarca, entre Catalina de Atayde y Camoens. Todos los buenos sevillanos sostienen que Herrera, como jefe de los *petrarquistas* españoles, dedicó sonetos á la señora de sus pensamientos, imitando á su maestro:

«Tal á su bella Laura el gran toscano
Cantó con alta, insigne y noble lira.»

Bajo el nombre de Eliodora, Leonor es el norte de Herrera: su *luz, sol, estrella*. Pero mucha parte de su expresión carece de sentimiento y es hasta fría. Sin embargo, no todas sus elegías adolecen de este conceptismo; hay ocasiones en que se observa la misma sincera emoción que resplandece en el famoso verso:

«Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida.»

En vista del metafísico refinamiento del poeta, no es posible formar un juicio definitivo, y la discusión durará eternamente; tal vez la verdadera solución esté implícita en la feliz frase de Latour acerca de la «inocente inmoralidad» de Herrera.

A pesar de la belleza de algunos pasajes en estas «vanas amorosas» (1) rapsodias, el verdadero Herrera se revela mejor en su oda á Don Juan de Austria con motivo de la rebelión de los moriscos de la Alpujarra, en su

(1) Palabras aplicadas á Sir Philip Sidney por el gran poeta puritano John Milton (1608-74).—(T.)

elegía á la muerte del Rey Don Sebastián de Portugal en Alcázar al-Kebir, y en su oda sobre la victoria de Lepanto. El patriotismo fué la más noble inspiración de Herrera, y en esas tres grandes composiciones muestra un brío excepcional y una notable concisión de forma. Canta el triunfo de la verdadera fe con un fervor bíblico, con una elevación derivada directamente de la Sagrada Escritura, de la misma suerte que se lamenta de la derrota de la Cristiandad, de «cómo han caído los valientes y perecieron las armas de guerra», con acento de profunda aflicción. Su sinceridad y su pompa lírica le colocan á la cabeza de los poetas contemporáneos; de ahí su sobrenombre de *El divino*.

De diverso temperamento que Garcilaso, Herrera debe ser considerado como el legítimo heredero de la gloriosa tradición comenzada por el joven poeta. Dos de sus más bellos sonetos—dedicados, uno á Carlos V y otro á Don Juan de Austria—son superiores á todos los versos de Garcilaso. El último puede servir de modelo (1):

«Hondo Ponto, que bramas atronado
 Con tumulto y terror, del turbio seno
 Saca el rostro, de torpe miedo lleno;
 Mira tu campo arder ensangrentado;

Y junto en este cerco y encontrado
 Todo el cristiano esfuerzo y sarraceno,
 Y cubierto de humo y fuego y trueno,
 Huir temblando el impio quebrantado.

Con profundo murmurio la vitoria
 Mayor celebra que jamás vió el cielo,
 Y más dudosa y singular hazaña;

Y dí que sólo mereció la gloria
 Que tanto nombre da á tu sacro suelo
 El joven de Austria y el valor de España.»

(1) El autor cita la versión inglesa del Arcediano Churton.—(T.)

Herrera continúa la tradición de su predecesor, perfecciona la forma y le comunica una mayor sonoridad de expresión, una nota más profunda de sentimiento y de elevación. A Garcilaso, soldado, su lánguida sensibilidad le hace parecer clérigo; á Herrera, sacerdote, su marcial armonía le hace parecer soldado. Sin embargo, la lealtad de Herrera es inalterable; para él no hay más que un modelo, una norma y un poeta perfecto. «En nuestra España—dice—sin comparación alguna, Garcilaso es el primero.» Y en esta inteligencia, auxiliado por las sugerencias de Puerto Carrero, hijo político de Garcilaso, y por la buena voluntad de todo el grupo sevillano—Francisco de Medina, Diego Girón, Francisco Pacheco y Cristóbal Mosquera de Figueroa—emprendió Herrera su comentario, *Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega* (1580). La publicación de este libro dió margen á una de las más agrias contiendas que registra la historia literaria de España.

Cuatro años antes, el sabio Francisco Sánchez (1523-1601), comúnmente llamado *el Brocense*, por el lugar de su nacimiento (Las Brozas, en Extremadura), había publicado una edición (1) de Garcilaso; un puntilloso admirador del poeta, Francisco de los Cobos, censuró á Sánchez por haber puesto de manifiesto las fuentes del autor por medio de hábiles paralelos. Los partidarios de Sánchez consideraron una provocación el comentario de Herrera, y no dejó de atizar el fuego la circunstancia de que Herrera no menciona en parte alguna á Sánchez por su nombre. Malo fué que un doctor extremeño publicase un poeta castellano; pero que un andaluz repitiera

(1) Harto más exacta y pura que la de Herrera, según puede comprobarse y reconocieron ya Tamayo de Vargas y D. B. J. Gallardo.—(T.)

ra el ultraje, era ya cosa insufrible. Algo así como si un inglés se permitiera editar á Burns. El *clan de Clonglocketty* (1) (como si dijésemos: la gente castellana) se levantó cual un solo hombre, y Herrera fué flagelado por una multitud de groseros é iliteratos patriotas. Entre los más urbanos contradictores estaba Juan Fernández de Velasco, Conde de Haro, hijo del Condestable de España, que publicó sus *Observaciones* bajo el pseudónimo de Prete Jacopín, y fué calurosamente aplaudido cuando llamó á Herrera asno con piel de león (2). Entristece recordar que la impertinencia de Haro tuvo varias edi-

(1) Alude el autor á un hecho histórico que demuestra no es la exageración patriótica exclusiva de ningún pueblo. En 1896-7 se publicaba, en cuatro volúmenes, *The Centenary Burns*, edición definitiva del ilustre poeta escocés, hecha por el eminente poeta inglés William Ernest Henley, quien escribió también un notabilísimo estudio acerca del primero. Pocas veces se ha promovido un escándalo literario tan ruidoso como el originado entonces: los escoceses protestaron como energúmenos y hasta excedieron á *Prete Jacopín*. Aún subsiste la contienda.

Otro ejemplo semejante es el caso de John Home (1724-1808), literato escocés que fué muy celebrado en su tiempo, y de quien nadie se acordaría en la actualidad si no fuera por una chistosa anécdota. Estrenóse su *Douglas* en Edimburgo en 1757; la obra fué frenéticamente aplaudida, y produjo entusiasmo sin límites; adelantada ya la representación, un acendrado patriota gritó con voz de trueno desde la galería: *Where's Willy Shakespeare now?—Dónde está ahora Guillermito Shakespeare?*—Después de un siglo, todavía excita la risa semejante *rasgo*.—(T.)

(2) Véase Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega*, publicada en Sevilla en 1870 por la Sociedad de Bibliófilos andaluces. Observación XXVII: «Assí vos, antes de escribir aviades hurtado un pellejo de León con que espantábades el mundo, que era el nombre del *Divino Herrera*, mas como rroznastes en este libro dice ya la Raposa que sois Asno y no León.» Cf. también la Observación XI: «¿Tan bueno es, ydiotíssimo? ¿tan bueno, tonto?» etc.—(A.)

ciones, mientras que el comentario de Herrera no ha sido nunca reimpresso (1). No obstante lo cual, este monumento de erudición revela bien á las claras que su autor, no solamente era el mejor de los líricos, sino también uno de los más agudos críticos de su tiempo. Cervantes se lo sabía casi de memoria, y le honra escribiendo su dedicatoria de *Don Quixote* al Duque de Béjar en los mismos términos que el prefacio de Medina y la epístola de Herrera al Marqués de Ayamonte. Por donde resulta que al haber admirado infinitos lectores un pasaje de las *Anotaciones* sin saberlo, Herrera, como prosista, ha gozado de inmortalidad por representación.

El poeta más eminente de la escuela salmantina es LUIS PONCE DE LEÓN (1527-91), natural de Belmonte de Cuenca, que ingresó á los diez y siete años en la Orden de San Agustín y fué profesor de Teología en la Universidad de Salamanca en 1561. Pronto se vió envuelto en una controversia teológica referente á los respectivos méritos de la versión de los Setenta y de los manuscritos hebreos. Algunos rivales propagaron la especie—fatal en España—de que era descendiente de judíos y de que conspiraba con los profesores de Hebreo—Martín Martínez de Cantalapiedra y Juan Grajal para interpretar la Escritura según las tradiciones rabínicas. Su principal contrario fué León de Castro, que ocupó la cátedra de Griego. Pusiéronse de moda las discusiones públicas y los debates llegaron á ser acalorados, como acontece siempre que los discutidores son Profesores de alto rumbo. En cierta ocasión fué Luis de León hasta el extremo de amenazar á Castro con quemar públicamente el tratado sobre Isaías escrito por el segundo. Castro no era hombre para ceder fácilmente, y se anticipó á su

(1) Leo que se prepara una nueva edición de las *Anotaciones*.-(A.)

adversario denunciándole á la Inquisición. La cuestión hubiera terminado pronto si no se hubiese descubierto que Fray Luis había trasladado al castellano el *Cantar de los cantares* de Salomón: grave pecado á ojos del Santo Oficio, que, rechazando la fórmula luterana de «cada hombre es sacerdote de sí mismo», prohibiera la circulación de Biblias en lengua vulgar (1). En Marzo de 1572 Luis de León fué encarcelado por las autoridades locales, permaneciendo así durante cuatro años y medio, en los cuales se procuró hacerle caer en el lazo por medio de preguntas y otros medios hábilmente encaminados á vencerle de herejía y envolver asimismo á su amigo Benito Arias Montano. A pesar de los manejos de Bartolomé de Medina y sus hermanos los Dominicos, Fray Luis fué puesto en libertad en 7 de Diciembre de 1576. Juzgado á la luz de las ideas modernas, Luis de León fué duramente tratado; pero la tolerancia es una conquista moderna, engendrada por la indiferencia y el temor. En el siglo XVI los hombres creían realmente las doctrinas que profesaban, y obraban en consecuencia—los españoles encarcelando á su conterráneo Luis de León, Calvino quemando al predecesor de Harvey, el español Miguel Servet. Fray Luis es, en medio de todo, el último á quien

(1) León de Castro no fué primer agente en la causa de Fray Luis de León, como opina Arango y Escandón, sino sólo auxiliar, aunque importante, de Bartolomé de Medina. Por otra parte, es de advertir que la persecución de Fray Luis no fué motivada por haber traducido el *Cantar de los cantares*, pues el Santo Oficio apenas dió valor á este cargo, sino por sus opiniones sobre la autoridad de la Vulgata. Todo esto lo ha puesto en claro el erudito P. Francisco Blanco García en su libro *Fray Luis de León; estudio biográfico y crítico*, del cual se ha publicado la primera parte en la revista *La Ciudad de Dios*, y más brevemente en su folleto *Fray Luis de León; rectificaciones biográficas*. Madrid, 1899.—(T).

hay que compadecer; fué juzgado por un Tribunal de su propia elección, el Tribunal con el que había amenazado á Castro, y el resultado justificó su elección (1). *Ex forti dulcedo*. La indomable nobleza de su carácter se transparenta en las primeras palabras que pronunció en su cátedra cuando volvió á Salamanca: «Señores: decíamos ayer...» (2). En 1579 ganó la cátedra de Biblia contra Fray Domingo de Guzmán, hijo del poeta Garcilaso de la Vega, y tres años más tarde fué perseguido de nuevo (3). En 1591 fué electo Vicario General de Castilla y nombrado Provincial de su Orden. Entonces se le ordenó, bien contra su voluntad, publicase todos sus escritos. Murió diez días después.

Estando en la prisión escribió Fray Luis su famoso tratado, el mejor de los monumentos de la mística española, *Los nombres de Cristo*, serie de disertaciones, á la manera de Platón, acerca del valor simbólico de las denominaciones de Cristo, tales como el Monte, el Pastor, el Brazo de Dios, el Príncipe de la Paz, el Esposo. Publicada en 1583, la exposición está dispuesta en forma de diálogo, cuyos interlocutores, Marcelo, Sabino y Ju-

(1) Quien desee una completa é ilustrada relación del proceso, vea el *Ensayo histórico* [de Alejandro Arango y Escandón. Méjico, 1866.—(A.)

(2) En Febrero de 1582 se vió Fray Luis de León sujeto á un nuevo proceso inquisitorial, á causa de sus opiniones sobre la cuestión de *auxiliis*. Ha publicado íntegro este proceso, acompañándole de muy interesantes ilustraciones, el P. Francisco Blanco García, agustino, en su estudio *Segundo proceso instruido por la Inquisición de Valladolid contra Fray Luis de León, con prólogo y notas*. Madrid, Aguado, 1896; 54 páginas en 4.º—(T.)

(3) Debo esta noticia al Rdo. P. Blanco García, cuyas valiosas *Rectificaciones biográficas*, impresas en el *Homenaje á Menéndez y Pelayo* (tomo I, págs. 153-160), he leído con placer y (lo espero al menos) con provecho.—(A.)

lián, examinan los misterios teológicos que el asunto entraña. No nos incumbe la teología de Fray Luis, ni hemos de juzgar su saber; pero sí haremos notar como hecho curioso la influencia heleno-alejandrina en su imitación de la *Epístola á los corintios*, de San Clemente. La concisión de su elocuencia y la pureza clásica de su frase, le colocan entre los mejores maestros de la prosa castellana. Las mismas grandes cualidades demuestra en su *Exposición del libro de Job*, escrita á ruegos de una amiga de Santa Teresa, Sor Ana de Jesús, y en su versión y comentario del *Cantar de los cantares* de Salomón, que considera como una égloga emblemática que debe interpretarse como un símbolo poético de los divinos desposorios de Cristo con la Iglesia. Libro tenido aún en grande estima es la *Perfecta casada*, inspirada tal vez en la *Institutio feminæ christianæ* (1523) de Luis Vives, y compuesta (en 1583) para Doña María Varela Osorio. No es, en verdad,

«El himno por el cual suspira el mundo entero,
El himno de alabanza digno de la mujer» (1).

Es más bien una paráfrasis singularmente brillante del capítulo XXXI del *Libro de los proverbios*, un código de conducta práctica para la esposa ideal, que pueden leer con delicia hasta los mismos que diputan reaccionaria la doctrina del fraile (2).

Con ser tan grande como prosista, no es menos notable Luis de León como poeta. Con San Juan de la Cruz, está á la cabeza de los líricos del misticismo en España.

(1) Versos del poeta inglés Coventry Patmore, de quien se hablará en una de las notas subsiguientes.—(T.)

(2) Púedese consultar con provecho la excelente obra del malogrado P. Fr. Marcelino Gutiérrez: *Fray Luis de León y la filosofía española del siglo XVI* (Madrid, 1885).—(A.)

Sin embargo, no daba él valor alguno á sus versos, sino que los consideraba como mero pasatiempo de su juventud: su conservación es debida á la circunstancia de haberlos reunido en los últimos años de su vida para entretener los ocios del Obispo de Córdoba. Debemos su publicación á Quevedo, quien los editó en 1631 para contrarrestar el *culteranismo*. De los tres libros en que están divididos, dos son traducciones de Virgilio, Horacio, Tibulo, Eurípides y Píndaro; y de los Salmos, el Libro de Job y el *Pange lingua* de Santo Tomás de Aquino. «Procuré—dice Fray Luis hablando de sus versiones sagradas—quanto pude, imitar la sencillez de su fuente, y un sabor de antigüedad, que en sí tienen, lleno á mi parecer de dulçura y de magestad»; y cumple tan maravillosamente su propósito, que no puede pedirse mayor naturalidad ni más perfecta corrección. Estas producciones no pasan de ser, sin embargo, imitaciones inspiradas; el poeta original ha de buscarse en el primer libro. Alguna idea de la oda titulada *Noche serena* podrán dar los fragmentos siguientes (1):

«Cuando contemplo el cielo
De innumerables luces adornado,
Y miro hacia el suelo
De noche rodeado,
En sueño y en olvido sopultado,
El amor y la pena
Despiertan en mi pecho un ansia ardiente,
Despiden larga vena
Los ojos hechos fuente,
Oloarte, y digo al fin con voz doliente:
Morada de grandeza,
Templo de claridad y de hermosura,

(1) El autor cita las estrofas preliminares de la versión inglesa de Mr. Henry Phillips.—(T.)