

en *O Juiz da Beira* (1). Pero la genialidad lírica del autor le lleva á la creación de un arte diverso, en que la observación realista no es lo esencial, sino lo secundario. En la riqueza de lenguaje popular, en la curiosidad con que recoge lo que hoy llamaríamos material *folklórico*, y especialmente las creencias supersticiosas, los ensalmos y conjuros, las prácticas misteriosas y vitandas, el autor de la *Comedia Rubena* y del *Auto das Fadas* es un continuador de la *Celestina*, pero en todo ello se mezcla un elemento poético fantástico que nos recuerda á veces la comedia aristofánica.

Inferior á Gil Vicente como poeta, pero superior en la técnica dramática, el extremeño Bartolomé de Torres Naharro fué el primero que llevó al teatro la parte sentimental y amorosa de la *Celestina*. D. Alberto Lista, cuyos trabajos sobre el antiguo teatro español, aunque pobres de erudición no son tan anticuados é inútiles como creen algunos, advirtió, á mi juicio con razón (2), que Naharro había tenido muy presente la *Celestina*, con la cual coincide, tanto en la pasión de la enamorada Febea como en las astucias de que se valen los criados de Himeneo para ocultar su cobardía, cuando acompañan á su señor á la calle de su dama. Basta, en efecto, cotejar estos pasajes para advertir la semejanza. Y limitándonos á las quejas que pronuncia Febea en la quinta jornada, cuando su hermano la persigue con la espada desnuda y va á ejecutar en ella la venganza de su honor, que supone mancillado, no hay sino leer las dolorosas razones que profiere Melibea antes de arrojarle de la torre, para ver que Torres Naharro, como todos nuestros dramáticos del siglo XVI sin excepción, bebió en aquella fuente de verdad humana, y se aprovechó de sus aguas, más saludables que turbias. Dice Febea:

Hablemos cómo mi suerte  
Me ha traído en este punto  
Do yo y mi bien todo junto  
Moriremos d' una muerte.  
Mas primero  
Quiero contar cómo muero.  
Yo muero por un amor  
Que por su mucho querer  
Fue mi querido y amado,  
Gentil y noble señor,  
Tal que por su merecer  
Es mi mal bien empleado.  
No me queda otro pesar  
De la triste vida mía,  
Sino que cuando podía,  
Nunca fui para gozar,

Ni gocé  
Lo que tanto deseé;  
Muero con este deseo,  
Y el corazon me revienta  
Con el dolor amoroso;  
Mas si creyera a Himeneo,  
No moriera descontenta  
Ni le dejara quejoso...  
¡Guay de mí,  
Que muero ansi como ansi!  
.....  
No me quejo de que muero,  
Mas de la muerte traidora;  
Que si viniera primero  
Que conociera á Himeneo,  
Viniera mucho en buen hora.

(1) *Obras de Gil Vicente*..... tomo III, p. 172.

Vase la vieja al molino,  
Entra muy disimulada,  
Muy honesta cobijada,  
Como quien sabe el camino.

Tanto escarva, tanto atiza  
Por tal arte y por tal modo,  
Que hace un cielo ceniza  
Hasta ponella de lodo.

(2) *Lecciones de Literatura Española*..... tomo I, pág. 51.

Mas viniendo d' esta suerte,  
Ya sin razon á mi ver,  
¿Cuál será el hombre o mujer  
Que no le deldrá mi muerte?...  
Yo nunca hice traicion:  
Si maté, yo no sé á quién;  
Si robé, no lo he sabido;  
Mi querer fue con razon;  
Y si quise, hice bien  
En querer a mi marido.

Cuanto más que las doncellas,  
Mientras que tiempo tuvieren,  
Harán mal si no murieren  
Por los que mueren por ellas...  
Pues, muerte, ven cuando quiera,  
Que yo te quiero atender  
Con rostro alegre y jocundo;  
Qu'el morir de esta manera  
A mí me debe plazer  
Y pesar a todo el mundo... (1)

No pondré estos, apasionados versos al lado de la prosa de Melibea. Diversa es la situación de ambas heroínas: culpable la una y arrastrada por la fatalidad de su ciega pasión al suicidio; víctima inocente la otra del furor de su hermano, pero tan enamorada, que con menos vigilancia, y á no intervenir tan oportunamente el sacro vínculo, hubiera podido decir, como su antecesora: «Su muerte convida a la mía; convidame, y es fuerza que sea presto sin dilacion... Y así contentarte he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida.»

Nadie puede negar la evidente semejanza entre los principales pasos de la *Comedia Himenea* y los de la comedia de amor é intriga del siglo XVII, que adquirió bajo la pluma de Calderón su última y más convencional forma. Un caballero que ronda la casa de su amada con acompañamiento de criados é instrumentos; una noble doncella ingenuamente apasionada, no menos que briosa y decidida, que á pocos lances franquea con honesto fin la puerta de su casa; un hermano, celoso guardador de la honra de su casa, algo colérico y repentino, pero que acaba por perdonar á los novios; dos criados habladores y cobardes; músicas y escondites, pendencias nocturnas y diálogos por la ventana. Pero todo esto, ó casi todo, si bien se repara, estaba en la *Celestina*, salvo el tipo del hermano, que parece creación de Torres Naharro. Pármeneo y Eliso són Calisto y Sempronio, la criada Doresta es Lucrecia, todos un poco adecentados. Porque es muy singular que autor tan liviano y despreocupado como suele ser en su estilo el autor de la *Propalladia*, se haya creído obligado á tanta circunspección en esta obra excepcional, y haya tenido la habilidad de transportar al teatro la parte de la *Celestina* que en su género podemos llamar ideal y romántica, prescindiendo de la picaresca y lupanaria. De este modo consiguió borrar las huellas de origen, y ha podido pasar por inventor de un género de que no fué realmente más que continuador feliz, con gran inteligencia de las condiciones del teatro y del arte del diálogo, que llega á la perfección en varios pasajes de esta comedia.

En mi monografía sobre aquel poeta, de la cual he transcrito las reflexiones anteriores, hago constar que durante la primera mitad del siglo XVI coexistieron dos escuelas dramáticas. Una, la más comúnmente seguida, la más fecunda, aunque no por cierto la más original é interesante, se deriva de Juan del Enzina, considerado no sólo como dramaturgo religioso, sino también como dramaturgo profano, y está representada por los autores de églogas, farsas, representaciones y autos, que debieron de ser muy

(1) *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro* (edición de los *Libros de Antaño*), tomo II, pp. 60 63.



numerosos, á juzgar por las reliquias que todavía nos quedan y por las noticias que cada día se van allegando. La otra dirección dramática, que produjo menos número de obras, pero todas muy dignas de consideración, porque se aproximan más á la forma definitiva que entre nosotros logró el drama profano, nace del estudio combinado de la *Celestina* y de las comedias de Torres Naharro, sin que por eso se niegue el influjo secundario del teatro latino, ya en su original, ya en las traducciones que comenzaban á hacer los humanistas, y el de las comedias italianas, cada vez más conocidas en España, particularmente las del Ariosto, que llegaron á ser representadas en su propia lengua con ocasión de fiestas regias.

Si el título no nos engaña, la más antigua imitación dramática de la *Celestina* fué la *Comedia llamada Clariana, nuevamente compuesta, en que se refieren por heroico estilo los amores de un caballero moço llamado Clareo con una dama noble de Valencia, dicha Clariana*. El autor anónimo, que era «un vecino de Toledo», dedicó al duque de Gandía su obra, impresa en Valencia por Juan Jofre, en 1522. Los traductores de Ticknor, que la mencionan, nada dicen acerca de su actual paradero, ni dan más noticia de ella sino que está escrita en prosa, mezclada de versos. Juan Pastor, natural de la villa de Morata, declara al fin de su *Farsa ó Tragedia de la castidad de Lucrecia* haber compuesto otras dos llamadas *Grimaltina* y *Clariana*, pero no nos atrevemos á afirmar que la última sea esta misma.

De Naharro y la *Celestina* combinados proceden las dos desaliñadas comedias del aragonés Jaime de Huete, *Tesorina* y *Vidriana*, impresas hacia 1525 (1). La división en cinco jornadas y la versificación en coplas de pie quebrado las entroncan con la *Propaladia*, de la cual imita Huete otras cosas, entre ellas el tipo grotesco de *Fr. Vejecio*, que dió motivo, sin duda, á la prohibición de la *Tesorina* en el *Indice* de 1559. La intriga de amor, en ambas farsas, especialmente en la *Vidriana*, es celestinesca, pero sin intervención de ninguna *Celestina*: todo pasa por manos de criados, y las dos terminan en boda. Vidriano y Tesorino, Leridana y Lucina son pálidas copias de Calisto y Melibea; los criados Pinedo, Secreto y Carmento cumplen el mismo oficio que los mozos de Calisto; la doncella Lucrecia está repetida en la Oripesta de la *Vidriana*; Citeria en la *Tesorina* tiene algún rasgo de Areusa; los padres de Melibea resucitan en Lepidano y Modesta, padres de Leridana, y tienen las mismas pláticas sobre su casamiento. Todo ello calco servil y sin ingenio de ninguna clase. El lenguaje es tosco y abunda en curiosos provincialismos. Al mismo género pertenece la *Comedia Radiana*, de Agustín Ortiz (2), otra pequeña *Celestina* sin *Celestina* y con casamiento en el jar-

(1) *Comedia intitulada Tesorina, la materia de la qual es unos amores de vn penado por una señora, y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jayme de Huete. Pero si por ser su natural lengua Aragonesa no fuere por muy cendrados terminos quanto a esto mereçe perdon.*

*Comedia llamada Vidriana, compuesta por Jayme de Huete (sic) agora nuevamente; en la qual se recitan los amores de vn cauallero y de vna señora de Aragon a cuya petición por serles muy sieruo se ocupó en la obra presente: el sucesso y fin de cuyos amores va metaphoricamente tocado justa el proceso y execucion de aquellos.*

Los ejemplares que la Biblioteca Nacional posee de estas dos rarísimas farsas proceden de la biblioteca de Salvá y están descritos en su *Catálogo* (tomo I, núms. 1279 y 1280).

(2) *Comedia intitulada Radiana: compuesta por Agustín Ortiz; en la qual se introduzen las personas siguientes. Primeramente un cauallero anciano llamado Lireo z su criado Ricreto, z una hija deste cauallero llamada Radiana z su criada Marpina z vn cauallero llamado Cleriano z su criado*

dín. Nada puedo decir de la *Comedia Rosabella*, de Martín de Santander, impresa en 1550, porque no he llegado á verla, pero su portada indica que tenía un argumento muy análogo (1).

Del mismo año (si es que no hay edición anterior, como puede sospecharse) es la *Comedia llamada Tidea, compuesta por Francisco de las Natas: beneficiado en la yglesia parrochial (sic) de la villa Cuevas rubias, y en la yglesia de Santa Cruz de Revilla cabriada. En la qual se introduce un gentil hombre cavallero llamado don Tideo y dos criados suyos, el vno Prudente, el otro Fileno, y una vieja alcahueta llamada Beroe, y una doncella noble llamada Faustina, con vna su criada Justina. Dos pastores, el vno llamado Damon, el otro Menalca. Vn alguaxil con sus criados. El padre y madre de la donzella, el padre Riffeo, la madre Trecia. Tratanse los amores de don Tideo con la donzella, y cómo la alcanzó por interposicion de aquella vieja alcagueta; y en fin por bien de paz fueron en uno casados. Es obra muy graciosa y apacible, 1550* (2). Salvo la inoportuna aparición de los pastores, que pertenecen al repertorio de Juan del Enzina, el beneficiado de Covarrubias no hizo más que poner en malas coplas el argumento de la *Celestina*, á la cual dió placentero desenlace, según era costumbre en estas farsas representables, que rara vez son trágicas. En la versificación y número de jornadas sigue á Naharro.

No en cinco, sino en tres jornadas (novedad que á fines del siglo xvi se atribuyeron Virués y Cervantes), está compuesto el *Auto llamado de Clarindo, sacado de las obras del Captivo* (?) por Antonio Diez, librero sordo, y en partes añadido y emendado; es obra muy sentida y graciosa para se representar, pieza rarísima, que por meros indicios se supone impresa en Toledo hacia 1535 (3). Clarindo y Clarisa son una nueva repetición de Calisto y Melibea, pero esta intriga de amor está cruzada por otra entre Felecín y Florinda. Los padres de las dos doncellas las encierran en un monasterio de que era abadesa una tía suya, pero logran fugarse de él gracias á la diabólica intervención de una bruja que hechizándolas á entrambas las hace cautivas de la voluntad de sus enamorados.

*llamado Turpino, z tres pastores Lirado z Pinto z Juanillo, z un Sacerdote. Reparte se en cinco jornadas breues e graciosas e de muchos exemplos.*

El ejemplar, al parecer único, de Salvá (Cf. *Catálogo*, I, 1337) pasó también á la Biblioteca Nacional.

(1) *Comedia llamada Rosabella. Nueuamente compuesta por martin de Santander. En la qual se introduzen un cauallero llamado Jasmínio, y dos criados: es vno un Vizcaino, y es otro vn Negro, y vna dama llamada Rosabel'a y su padre de la dama llamado Libeo, vn hijo suyo y vn alguacil con sus criados, y vn pastor llamado Pabro. En la qual tracta de como el cauallero por amores se desposo con ella, y la saco de casa de su padre. Es muy graciosa y apazible. 1550.*

(N.º 4495 del *Ensayo* de Gallardo, nota comunicada por D. Pascual de Gayangos). Un ejemplar de esta obra salió á la venta en Roma en enero de 1884. Ignoro quién le adquirió.

(2) El único ejemplar conocido de esta farsa pertenece á la Biblioteca de Munich, y fué dado á conocer por Fernando Wolf en 1852, en los *Sitzungsberichte* de la Academia de Viena (clase filosófica histórica, tomo VIII). De esta memoria sobre varias piezas dramáticas, á cuál más peregrinas, hay traducción hecha por D. Julián Sanz del Río, en el tomo XXII de la colección de *Documentos Inéditos para la Historia de España*, 1853.

Tanto la *Tidea* como la *Tesorina* figuran en los índices del Santo Oficio desde 1559.

(3) Dieron la primera noticia de él los traductores de Ticknor en 1851 (tomo III de la *Historia de la Literatura Española*, pp. 525 á 527). Tengo copia entre los manuscritos de Cañete.



Más interesante como pintura de costumbres es la *Farsa llamada Salamantina*, compuesta por Bartolomé Palau, estudiante de Burbáguena (1552), de la cual debemos una excelente reimpression al señor Morel-Fatio (1). Este largo entremés es «obra que passa entre los estudiantes en Salamanca», como se anuncia desde el frontis; y el *introyto* tampoco nos deja duda de que fué representada por estudiantes y ante un auditorio universitario. El escolar perdido y buscón, que es héroe de la pieza, atestigua la popularidad de la *Celestina*, único libro que afirma poseer, juntamente con un tratadito de derecho:

Libros? pues vos lo veed:  
Una *Celestina* vieja  
y un *Phelipo* de ayer (¿de alquiler?).

Las escenas bajamente cómicas del bachiller Palau están tomadas de la realidad misma, con franco y brutal naturalismo, sin ningún género de selección artística. Sería injusto considerarlas como imitación de la obra de Rojas, pero todavía son prole suya, aunque bastarda y degenerada.

La influencia del gran modelo no se manifiesta sólo en estos adocenados y torpes ensayos, sino en obras de más elevado fin, de intención moral y de asunto que á primitiva vista nada tiene de celestinesco (2). Tal es el de la excelente *Comedia Pródiga* del extremeño Luis de Miranda, impresa en Sevilla en 1554 (3). Esta obra es una dramatización, á la verdad bastante profana, de la parábola evangélica del Hijo Pródigo (San Lucas, cap. XV, v. 11-32), pero la portada misma es un plagio intencionado de la *Celestina*, sin duda para atraer lectores á la obra nueva:

» *Comedia Pródiga... compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la qual se contiene (demás de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van por el mundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mujeres y traidores sirvientes*».

D. Leandro Fernández de Moratín, que en sus *Orígenes* fué el primero en llamar la atención sobre esta rara pieza, hace de ella extraordinario encarecimiento, mucho más digno de notarse dada la habitual acrimonia de sus juicios: «Está muy bien desempeñado el fin moral de esta fábula, que es, sin duda, una de las mejores del antiguo teatro español: bien pintados los caracteres, bien escritas algunas de sus escenas; las situaciones se suceden unas á otras, aunque no con particular artificio dramático, siempre con verisimilitud y rapidez».

(1) *Bulletin Hispanique*, octubre á diciembre de 1900.

(2) Aun en la notabilísima *Tragedia Josefina*, de Miguel de Carvajal, con ser bíblico el argumento, la verdad humana, la expresión viva y enérgica de los afectos, hacen pensar en la *Celestina* más que en ningún otro modelo. El monólogo de Zenobia, la mujer de Putifar, en el acto II, bastaría para comprobarlo. Es curiosa la advertencia que hace el *Faraute* sobre estas escenas: «El auctor, como es tosco y grosero y sabe poco de amor, en esta segunda parte, á algunas personas socorridas, quiero decir hábiles en estos acaecidos y venéreos casos, se encomendó: vuestras mercedes lo otomen como cosa de prestado».

*Tragedia llamada Josefina, sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal, de la ciudad de Placencia* (ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, con una erudita y brillante introducción de D. Manuel Cañete (Madrid, 1870), pág. 71.

(3) Reimpreso en Sevilla, por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1868.

Lástima que á todos estos méritos y al grandísimo de la verdad humana en los diálogos y en las situaciones no pueda añadirse el de la cabal originalidad, puesto que la comedia de Luis de Miranda es sobre todo una imitación libre y muy bien hecha de la *Commedia d'il figliuol prodigo* del florentino Juan María Cecchi, transportada de las costumbres italianas á las españolas, y hábilmente combinada con los datos de la *Celestina*. A estas dos fuentes hay que referir las andanzas del Pródigo, que sigue como soldado aventurero al capitán que pasa por su pueblo levantando bandera, y corre por ferias y mesones malbaratando su dinero entre rufianes y mozas del partido. Olivenza, el baladrón cobarde, las dos rameras Alfenisa y Grimana, la criada Florina y sobre todo la vieja alcahueta Briana, son tipos que no desmienten su origen.

Cambió el gusto en la segunda mitad del siglo XVI: triunfó la comedia italiana, nacionalizada por Lope de Rueda, Timoneda, Sepúlveda y Alonso de la Vega; triunfó la prosa en el teatro, y con ella la imitación formal de la *Celestina*, que hasta entonces sólo por su materia y argumento, personajes y situaciones, había influido en las obras representables.

Lope de Rueda, en quien esta imitación tomó propio y adecuado carácter, no era, á pesar de su humilde condición y errante vida, un poeta primitivo, como el vulgo imagina, ni era posible que lo fuese después de una elaboración dramática tan larga. Hábil imitador de los italianos, á quienes saqueó sin escrúpulo para los argumentos y trazas de sus comedias y coloquios (1), fué maestro de la lengua y del diálogo cómico, no por ruda espontaneidad, sino por arte refinado. La fábula en sus obras es lo de menos, ni tiene una sola que pueda llamarse propia. Pero triunfa en la representación de costumbres populares y en el manejo siempre hábil de ciertas figuras escénicas, que repite con fruición, ya en sus pasos ó entremeses, ya episódicamente en sus obras de más empeño. Entre estos tipos hay uno conocidamente tomado de la *Celestina* y de sus imitaciones, el ruñán Centurio, que es el lacayo Vallejo de la comedia *Eufemia*, el Gargullo de la comedia *Medora*, el *Madrigalejo* y el *Sigüenza* de dos de los pasos del *Registro de Representantes*. Era uno de los papeles en que como actor sobresalía Lope de Rueda, según atestigua Cervantes en el prólogo de sus comedias: «Aderezábanlas y dilatabábanlas con dos ó tres entremeses, ya de negro, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse... Sucedió á Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufián cobarde.»

Pero no es esta imitación parcial y directa lo que hace de Lope de Rueda un discípulo del autor de la *Celestina*. Lo es también por su sentido realista de la comedia, que se abre paso á través de los argumentos más inverosímiles y extravagantes, por sus dotes de observador de costumbres, aunque aplicadas en pequeña escala y sin aquel aspecto de grandeza que á la obra de Rojas caracteriza. Lo es por la viva y natural expresión de los afectos, cuando obedece á su buen instinto y no se pierde en enfáticos discursos y afectaciones de falsa poesía pastoril, como en los *Coloquios*. Lo es sobre todo por el jugo sabrosísimo de su prosa, que es un veneno de sales castizas inimitables. La lengua de Lope de Rueda, á quien tanto admiraba Cervantes, no es más

(1) Vid. especialmente el trabajo de A. L. Stiefel, *Lope de Rueda und das italienische Lutspiel* en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, tomo XV, 1891, pp. 182 y 318.



que la lengua de la *Celestina* descargada de su exuberante y viciosa frondosidad y transportada á las tablas por un hombre de verdadero talento dramático, que la hizo más rápida, animada y ligera, no sin que perdiese algo, quizá mucho, de su fuerza poética y honda energía.

¿Fué Lope de Rueda el primero que escribió en prosa comedias representables y representadas? Hay algún motivo para dudarle y aun para negarle. Juan de Timoneda, en el prólogo de las tres comedias que hizo imprimir en 1559, se atribuye categóricamente la innovación: «Quán aplazible sea el estilo comico para leer puesto » en prosa, y quán propio para pintar los vicios y las virtudes... bien lo supo *el que » compuso los amores d' Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero fal- » tauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo » Baltasar d' Torres y otros en metro. Considerando yo esto quise haxer Comedias en » prosa, de tal manera que fuessen breues y representables; y hechas, como parescie- » ssen muy bien assi a los representantes como a los auditores, rogaronme muy encare- » cidamente que las imprimiesse*, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, » dulces y regocijadas» (1).

Sólo la extraordinaria rareza del libro de las *Tres Comedias* ha podido hacer que no se fijase la atención en este pasaje, que, si Timoneda dice verdad, como creemos, algo cambia de la relación que generalmente se establece entre el librero de Valencia y el batihoja de Sevilla, considerando al primero como simple discípulo y editor del segundo. Pero con ser excelente la prosa en las comedias de Timoneda, y mucho más racional y bien urdida la fábula, nunca fueron tan populares como las de su amigo, sin duda porque hay en ellas menos sabor indígena. Dos son imitaciones de Plauto y otra del Ariosto, y siguen la corriente del teatro italiano más bien que la de la *Celestina* y la *Tebaida*, aunque él mismo las cita y confiesa su influjo.

Pero aquella escuela dramática tuvo muy corta vida. La comedia en verso volvió á imponerse y fué en adelante la única forma del drama nacional. Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda y otros ingenios de menos cuenta hicieron triunfar en el último tercio de aquel siglo una especie de tragicomedia lírica, medio clásica, medio romántica, en la cual se incorporaron elementos históricos y tradicionales, cuya vitalidad fué tanta que, unida al genio de un inmenso poeta, hizo surgir del caos fecundo de la antigua dramaturgia la forma definitiva de la comedia española. Pero aun en las obras novelescas y extravagantes del período de transición se nota de vez en cuando la influencia siempre provechosa de la *Celestina*, contrastando con las aberraciones de los nuevos autores. Sirva de ejemplo la *Comedia de El Infamador*, una de las más interesantes de Juan de la Cueva, hasta por la supuesta semejanza que algunos han querido encontrar entre su protagonista Leucino y D. Juan Tenorio. En esta pieza monstruosa, conjunto de escenas mitológicas y de lances familiares, el tipo de la alcahueta Teodora, que es el único medianamente trazado, pertenece al género celestinesco, y la relación que hace del mal recibimiento que tuvo en casa de la doncella Eliodora está calcada

(1) *Las tres Comedias del facundissimo Poeta Juan Timoneda, dedicadas al Illustre Señor don Ximen Perez de Calatayū y Villaragut. Año 1559* (En la epístola de *El autor a los lectores*).

Los dos únicos ejemplares conocidos de este rarísimo libro pertenecen á la Biblioteca Nacional. Tengo reimpresso, y publicaré en breve, todo el teatro profano de Timoneda como primer tomo de sus *Obras*, que saca á luz la Sociedad de Bibliófilos Valencianos.

punto por punto en el acto IV de la tragicomedia. Pero en Juan de la Cueva la heroína es de una virtud inexpugnable. Teodora, como todas sus congéneres en materia de tercerías, practica la magia y evoca á los espíritus del Erebo en elegantes versos clásicos imitados de Virgilio é indirectamente de Teócrito (1).

Lope de Vega tributó á la *Celestina* el más alto homenaje, imitándola con magistral pericia en aquella «acción en prosa», que era una de sus obras predilectas (*por vntura de mí la más querida*). Su fecha (1632) saca de nuestro cuadro actual esta confesión autobiográfica de juveniles extravíos, hoy descifrada por la crítica sagaz é ingeniosa de un malogrado erudito, que vino á confirmar en parte las adivinaciones de Fauriel (2). Hay mucho de personal en la *Dorotea*, y por eso interesa profundamente y se aparta del trillado camino de las Celestinas, pero intencionalmente las recuerda, sobre todo á la de Rojas, no sólo por el cuño de su admirable prosa, sino por la creación del tipo de «Gerarda», único que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina, aunque la intriga de amor en que interviene tenga distinto proceso. Los

(1) Es rarísima la *Primera* (y única) *Parte de las Comedias de Ioan de la Cueva dirigidas a Momo (Sevilla, en casa de Ioan de Leon, 1580)*, y urgente la necesidad de su reimpresión, honor que han logrado tantos libros baladíes, cuando éste de tanta curiosidad en la historia de nuestra literatura dramática es de tan difícil adquisición. Sólo he manejado dos ó tres ejemplares, incluso el de la Biblioteca Nacional.

La *Comedia del Infamador* puede leerse en el tomo I del *Tesoro del Teatro Español*, de Ochoa (Baudry, 1838), pp. 265-285.

En la jornada primera leemos:

Bien negoció la nueva *Celestina*.....

En la jornada tercera encontramos una alusión á la madre de Pármeno:

¿No estuviste agora aquí  
Con las dos viejas *Claudinas*?

Hay también un curioso pasaje sobre el Arcipreste de Talavera y Cristóbal del Castillejo:

PORCERO	ELIODORA	Hombre es de sano consejo, Aunque á mujeres contrario.
¿En qué te has entretenido En su ausencia estos tres días?	Son dos celebrados hombres.	
	PORCERO	PORCERO
ELIODORA	¿Qué hay que celebrar en ellos Si ofenden vuestra bondad? Mas, dime, con brevedad, ¿Quién son? para conocellos.	Cuánto mejor le estuviera Al reverendo arcipreste, Que componer esta peste, Doctrinar á Talavera; Y al secretario hacer Su oficio, pues d'él se precia, Que con libertad tan necia Las mujeres ofender.
PORCERO	ELIODORA	
¿Tan grande letora eres?	El uno es el arcipreste Que dicen de Talavera.	
ELIODORA	PORCERO	ELIODORA
Sí, mas éstos me han cansado, Porque todo su cuidado Fué decir mal de mujeres.	Nunca tal preste naciera, Si no dió más fruto que éste.	Cierto que tienes razón, Y en eso muestras quién eres; Que decir mal de mugeres Ni es saber, ni es discreción.
PORCERO	ELIODORA	
Suplicote que me nombres Los nombres de esos autores Que ofenden vuestros loores.	El otro es el secretario Cristóbal del Castillejo;	

(2) Aludo al interesante libro de D. Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901. Allí está la clave de la *Dorotea*, pero todavía quedan puntos oscuros y difíciles, que acaso con el hallazgo de nuevos documentos puedan resolverse.