

convenio, o Judaei, que se leía en la vigilia de la Natividad del Señor, dió nacimiento á todo el ciclo de los Profetas de Cristo, de que forma parte el célebre canto de la Sibila, varias veces romanceado en los dialectos de la lengua de Oc. La más antigua muestra de drama litúrgico latino es el *Misterio de los Reyes Magos* de la catedral de Nevers, copiado en un códice del año 1060; y por notable coincidencia es también *Misterio de los Reyes Magos* la más antigua muestra conocida hasta ahora del drama religioso en nuestra lengua; *Misterio* que por otra parte compite en antigüedad con los de más remota fecha en cualquiera de las lenguas vulgares, y quizá cede sólo al *Misterio de las vírgenes fatuas*, mixto de latín y provenzal.

Pero por un fenómeno, á primera vista inexplicable, España, que puede presentar uno de los primeros ensayos de representación piadosa, ya completamente romanceada, y que fué de todas las naciones modernas la que más tiempo retuvo el género, la que le perfeccionó y amplificó y le dió sus formas definitivas en la *comedia de santos* y en el *auto sacramental*, es la que menor número de misterios de la Edad Media posee, pues en castellano no vuelve á haber otro hasta Gómez Manrique, que es de las postrimerías del siglo xv; y en catalán, aunque las noticias de representaciones abundan más (1), los ejemplos se reducen á un fragmento de misterio de la Magdalena, del siglo xiv (que contiene por cierto la historia legendaria de Judas,

(1) Véase el curiosísimo estudio del Dr. Milá y Fontanals *Orígenes del teatro catalán*, que he publicado en el tomo sexto de sus *Obras* (1895).

análoga á la de Edipo), y á los textos, vivos todavía en la representación popular, pero seguramente muy modernizados en la lengua, de los tres misterios que se recitan en los carros ó *rocas* del día del Corpus en Valencia; y del famosísimo de la villa de Elche (Tránsito y Asunción de Nuestra Señora), que es hoy entre nosotros la única supervivencia que sepamos del primitivo drama religioso con sus peculiares caracteres, esto es, dentro de la iglesia y con el concurso del clero y del pueblo.

Tan extraordinaria laguna en nuestros riquísimos anales dramáticos contrasta de tal modo con la prodigiosa abundancia de dramas litúrgicos latinos, de misterios franceses, de *sacre Rappresentazioni* italianas, de *miracle-plays* ingleses, que verdaderamente no sabe uno á qué atribuirlo. Y aunque nuestros archivos eclesiásticos, todavía vírgenes en gran parte, quizá nos guarden sobre este punto alguna agradable sorpresa, y nos sea dado leer algún nuevo misterio de los siglos xiv y xv, no creemos que tan hipotéticos hallazgos lleguen á modificar mucho la impresión de pobreza que en este ramo ofrece nuestra literatura anterior al Renacimiento, formando pasmoso contraste con la enérgica vitalidad que desde entonces cobra el drama nacional, sacro y profano, hasta que en tiempo de Lope sus ramas llegan á cobijar á toda Europa.

Varias causas pueden señalarse de tal penuria de documentos: la poca importancia que se daba á la labor literaria en obras que giraban siempre sobre los mismos tópicos desarrollados de la misma manera, y en que la parte del poeta era seguramente menos estimada que la del músico y el maquinista: y el no

haber existido aquí, como en otras partes, cofradías dramáticas, verdaderos gremios de aficionados á este género de representaciones, y en cuyas manos el drama religioso, secularizándose cada vez más, llegó á aquella prolífica vegetación de las *Moralidades* y de los *Misterios* franceses del siglo xv: poemas de enorme extensión algunos de ellos, y ligados á veces formando ciclo. Si en España son raros los *misterios*; de las *moralidades* (piezas de carácter alegórico, con mezcla y aun predominio de elementos satíricos), no se halla ni el nombre siquiera, lo cual no es decir que fuesen enteramente desconocidas, puesto que en el teatro del siglo xvi encontramos algunas piezas calificadas de *representaciones morales*, que seguramente no venían de Francia. Los destinos de este género han sido muy varios: en Francia, y aun en Inglaterra (cuya primitiva literatura dramática es una secuela de la francesa), siguió una tendencia decididamente realista y prosaica, y de las abstracciones éticas fué pasando por grados á ser rudo esbozo de comedia de carácter, confundiéndose á veces con las *farces* y las *sotties*. En España, donde el teatro religioso persistió cuando en todas partes había muerto, y nunca degeneró enteramente de su primitivo espíritu, la parte alegórica de las *moralidades* se combinó con el elemento histórico y dramático de los *misterios*, engendrando la nueva y más depurada forma del auto *sacramental*, en que aparecieron compenetrados los dos principios generadores del drama teológico, la *Biblia* y la *Escolástica*.

Y si bien se mira, una *moralidad* sería aquella comedia alegórica que en 1414 compuso D. Enrique de Villena para las fiestas de la coronación de D. Fernan-

do el *Honesto*, en Zaragoza, puesto que en ella intervenían como personajes la *Justicia*, la *Verdad*, la *Paz* y la *Misericordia*, conforme al versículo 11 del salmo 84: «*Misericordia et Veritas obviaverunt sibi: Justitia et Pax osculatae sunt.*»

El teatro del siglo xvi (único teatro que tenemos anterior al de Lope de Vega) recogió las tradiciones del perdido drama religioso de los siglos medios, y sirve indirectamente para confirmar su existencia. Es cierto que no se habla ya de *misterios* ni de *moralidades*, prefiriéndose los nombres de *égloga*, *farsa*, *representación*, *auto*, y aun *tragicomedia alegórica*; pero ¿quién duda que la *Victoria Christi* del bachiller Bartolomé Palau, por ejemplo, en que se desarrolla toda la economía del Antiguo y Nuevo Testamento, es un inmenso *misterio* cíclico; y que, por el contrario, la *Farsa Moral*, de Diego Sánchez de Badajoz, «en que se presenta cómo las cuatro virtudes cardinales enderezan los actos humanos», ó su *Farsa racional del libre albedrío*, «en que se representa la batalla que hay entre el Espíritu y la Carne», ó su *Farsa de la Iglesia*, ó la del *Juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios*, ó la *Danza de los pecados*, son *moralidades* hechas y derechas; sin que falte en otras muchas de su autor, especialmente en la *Farsa militar* y en la *Farsa de la Muerte*, ni siquiera una desvergonzadísima parte satírica que las acerca más y más á sus congéneres del otro lado de los Pirineos? ¿Qué es sino una *moralidad* inmensa, una sátira general de las costumbres y de los estados humanos, el *Auto de las Cortes de la Muerte*, que comenzó Micael de Carvajal, y terminó Luis Hurtado de Toledo?

La persistencia de estas formas del teatro medioeval, cuando ya en todas partes iban desapareciendo, es quizá la principal razón que explica la pérdida de los textos anteriores: razón análoga á la que trajo la pérdida casi completa de nuestra primitiva poesía épica en su forma de *cantares de gesta*. Cuanto más popular y vivo es un género, más sujetas están á continua mutación sus formas. Lo que ayer fué versos de *gesta*, mañana se ingiere en la prosa historial, ó se desmenuza en fragmentos épico-líricos, ó invade el teatro, y de poesía narrativa se convierte en activa. Del mismo modo el drama popular, al secularizarse, recibe la herencia del teatro litúrgico y semilitúrgico, le combina con todo género de elementos profanos, y entierra las toscas formas antiguas bajo el prestigio de las nuevas.

Esta segunda era comienza, sin disputa, en Juan del Enzina. La obra anterior á él era anónima y colectiva: la suya tiene ya el sello de la individualidad, hasta en aquellas primeras composiciones suyas que parecen más ajustadas al canon hierático. Cinco de estas piezas pertenecen á aquel género de representaciones que los *clérigos pueden hacer*, según las palabras de la ley de Partida (1.^a, tit. VI, ley 34): «*así como de la naciencia de nuestro señor Jesucristo en que muestra cómo el ángel vino á los pastores, é cómo les dijo cómo era Jesucristo nacido... é de su resurrección, que muestra que fué crucificado é resucitó al tercero día: tales cosas como estas que mueven al ome á hacer bien é á haber devoción en la fe.*» Cumplen enteramente con estos preceptos las representaciones de Pasión y de Resurrección que compuso Enzina para el oratorio de los Duques de Alba: diálogos sobremañera sencillos, algo

frios quizá en la expresión de afectos, por la índole poco ascética del poeta (que en esta parte queda muy inferior á su coetáneo Lucas Fernández), pero decorosos, intachables en la ortodoxia y hasta en el respeto con que se trata el tema evangélico, buscando siempre la forma indirecta (1).

Pero las tres *églogas* de Navidad son cosa muy diversa, porque en ellas el elemento profano alterna con el devoto, y á veces se sobrepone á él. El júbilo de la fiesta convidaba á usar de mención severidad, y autor y espectadores podían entregarse sin remilgos á una alegría infantil, franca y sana. La intervención de los pastores cuadraba maravillosamente á esto, y ya hemos dicho que otros poetas coetáneos de Enzina ó poco anteriores á él, como el franciscano Fray Iñigo de Mendoza en su *Vita Christi*, habían desarrollado el cuadro de la Adoración con los mismos toques de bucólica realista.

(1) *Representación á la muy bendita pasión y muerte de Nuestro precioso Redemptor: adonde se introducen dos ermitaños, el uno viejo y el otro mozo, razonándose como entre padre y hijo, camino del Santo Sepulcro; y estando ya delante del monumento allegóse á razonar con ellos una mujer llamada Verónica, á quien Cristo, cuando le llevaban á crucificar, dejó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dió para se alimpiar del sudor y sangre que iba corriendo. Va esto mesmo introducido un Angel que vino á contemplar en el monumento, y les trajo consuelo y esperanza de la santa resurrección.*

Representación á la santísima resurrección de Cristo: adonde se introducen Josef y la Madalena, y los dos discipulos que iban al castillo de Emaús; los cuales eran Cleofás y San Lucas, y cada uno cuenta de qué manera le apareció nuestro Redentor. Y primero Josef comienza contemplando el sepulcro en que á Cristo sepultó; y después entró la Madalena, y estándose razonando con él, entraron los otros dos discipulos; y en fin, vino un Angel á ellos por les acrescentar el alegría y la fe de la resurrección.

Pero en Juan del Enzina el mismo nombre clásico de *égloga* (1), no usado hasta entonces en nuestra literatura, que yo recuerde, y que luego siguió nuestro poeta aplicando á la mayor parte de sus farsas profanas, indica un propósito deliberado de dar importancia á *lo pastoril*, en que él sobresalía, según confesión de sus propios émulos. El nombre le tomó de Virgilio, cuando tradujo sus *Bucólicas*; y algo más que el nombre tomó, según creo: cierto concepto ideal y poético de la vida rústica, que en él se va desenvolviendo lentamente, no en contraposición, sino en combinación con el remedo, á veces tosco y zafio, de los hábitos y lenguaje de los

(1) *Égloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador, adonde se introducen dos pastores, uno llamado Juan, é otro Mateo; é aquel que Juan se llamaba, entró primero en la sala adonde el duque é duquesa estaban. é en nombre de Juan del Enzina llegó á presentar cient coplas de aquesta fiesta á la señora duquesa; é el otro pastor llamado Mateo, entró después desto, é en nombre de los detractores é maldicientes comenzó á razonar con él, é Juan estando muy alegre é ufano, porque sus señorías le habían ya recibido por suyo, venció la malicia del otro. Adonde prometió que venido el mayo sacaría la compilación de todas sus obras, porque se las usurpaban é corrompían, é porque no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos decían, mas antes conociesen que á más se extendía su saber.*

— *Egloga representada en la misma noche de Navidad, adonde se introducen los mismos pastores de arriba: é estando éstos en la sala adonde los mailines se decían, entraron otros dos pastores, que Lucas é Marco se llamaban, é todos cuatro en nombre de los cuatro epangelistas, de la natiuidad de Cristo se comenzaron á razonar.*

— *Egloga trovada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la cual á cuatro pastores, Miguillejo, Juan, Rodrigo é Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias é la muerte de un sacristan se razonaban, un ángel aparece, é el nacimiento del Salvador les anunciando, ellos con diversos dones á su visitación se aparejan.*

villanos de su tiempo. En alguna obra de su última manera pecó por el extremo contrario, haciendo pastores sentimentales, como los de la *égloga* de *Fileno*, *Zanbardo* y *Cardonio*. Obedecía entonces á otras influencias que luego notaremos. Pero es profundamente virgiliano, á pesar de la llaneza de expresión, el sentimiento de este delicioso pasaje de una de las *églogas* de *Minzo* y *Pascuala*:

Cata, Gil, que las mañanas
En el campo hay gran frescor;
E tiene muy gran sabor
La sombra de las cabañas.

Quien es duecho de dormir
Con el ganado de noche,
No creas que no reproche
El palaciego vivir.
¡Oh qué gasajo es oír
El sonido de los grillos
Y el tañer los caramillos!
No hay quien lo pueda decir.

Ya sabes qué gozo siente
El Pastor muy caluroso
En beber con gran reposo
De bruzas agua en la fuente;
O de la que va corriente
Por el cascajal bullendo,
Que se va toda riendo.
¡Oh qué pracer tan valiente!...

Se ve que el humilde poeta que escribió esto, había traducido antes el *Fortunate senex*, y guardaba algún eco de él en lo más recóndito de su alma.

Ya antes de Juan del Enzina, y antes que influyese en España la *égloga* clásica, los pastores, además del papel que desempeñaban en los autos de Navidad, habían servido para otros fines artísticos. Las famosas

coplas de *Mingo Revulgo*, que son un diálogo aunque sin acción, presentan ya el mismo tipo de lenguaje villanesco que predomina en el teatro de nuestro autor, con la diferencia de ser en Juan del Enzina poéticamente desinteresada la imitación de los afectos y costumbres de los serranos, al paso que en *Mingo Revulgo* sirve de disfraz alegórico á una sátira política. Este peculiar dialecto, en que mucha parte de las primitivas farsas y églogas están compuestas, ha sido calificado por algunos de *sayagués*, entendiendo por tal el de la pequeña comarca de Sayago, en la provincia de Zamora; pero aunque carezco de datos para afirmar ni negar nada, por falta de conocimiento personal del habla popular de aquella región, cuyo estudio está tan virgen como el de los demás dialectos leoneses y castellanos, me parece algo circunscrita dicha denominación, pues no creo que Enzina, ni Lucas Fernández, ni ninguno de sus imitadores se sujetasen con estricta fidelidad á la reproducción de un determinado tipo dialectal, sino que tomaron palabras é inflexiones de varias partes, y forjaron ellos otras muchas, creando así, con elementos de origen popular, pero exagerados hasta la caricatura, una jerigonza literaria convencional, que Rodrigo de Reinosa llamaba *lengua pastoril*. Tal es el procedimiento con que los poetas cultos han tratado siempre los dialectos, y no hay razón para creer que aquí sucediese otra cosa. El *Auto del Repelón*, que en algunos pasajes es obscurísimo, parece, no ya imitación, sino grotesca parodia del lenguaje de los aldeanos que acudían al mercado de Salamanca. No creemos que muchos de los barbarismos que el autor pone en su boca se hayan dicho jamás, aun por la gente más ruda. De

todos modos, el filólogo tiene mucho que espigar allí.

El diálogo en Juan del Enzina es casi siempre fácil, vivo y gracioso. En esta parte esencial del arte dramático se mostró muy aventajado desde el principio. Hemos visto que algunos de sus villancicos estaban ya dialogados, y de ellos á la égloga, el paso no era difícil. Pero además de su buen instinto, tenía ya modelos en los *Cancioneros*. Una serie de trovadores, que quizá se remonta á D. Pedro González de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana, se habían valido de este artificio, ya para expresar graves y filosóficos pensamientos, como en el *Bias contra fortuna*; ya para el discreto amoroso, en que sobresalió el rey de armas Fernán Mojica. Y en uno de estos diálogos, en el de Rodrigo de Cota, que no sabemos si fué representado, pero que tiene todas las trazas de haberlo sido, había ya algún contraste de afectos y una pequeña fábula con nudo y desenlace. Juan del Enzina, que manifiestamente le imitó en la *Égloga de Cristino y Febea*, debe ser contado también entre los herederos de estas tradiciones de la poesía cortesana.

El aparato escénico en las églogas y farsas de Juan del Enzina es tan sencillo, que no induce á creer que en su elemental teatro influyesen mucho aquellas pomposas representaciones palaciegas conocidas con el nombre de *momos*, de que tantas veces se hace mención en las crónicas (especialmente en la del Condestable Miguel Lucas de Iranzo), y que á veces tenían palabras, como es de ver en una de Gómez Manrique; aunque sólo en lo exterior participasen del carácter dramático. Pero seguramente influyó en el arte profano de Enzina, el teatro popular de los tiempos medios,

cuya existencia es indudable por rudo, por tosco, por embrionario que le supongamos. Este teatro era independiente del litúrgico, aunque á veces llegara á invadir sus dominios, profanándole. Debió de nacer espontáneamente, por tendencias imitativas y satíricas que están en el fondo mismo de la naturaleza humana, sin necesidad de tradición literaria. La de la comedia clásica es de todo punto inverosímil, porque no fué popular nunca, y en los últimos tiempos del Imperio vivía sólo en los libros. Las pantomimas burlescas y obscenas, últimos espectáculos de la Roma degenerada, habían sucumbido en todas partes bajo los anatemas de la Iglesia, y nada restaba de ellas, como no fuese en el fondo obscuro de ciertos regocijos y fiestas populares, como las de Antruejo ó Carnestolendas. El teatro satírico de la Edad Media tenía su nombre propio, que consta en una ley de Partida: «Los clérigos non deben ser facedores de juegos de escarnio porque los vengán á ver gentes cómo se facen: é si otros omes los ficiéren, non deben los clérigos hi venir, porque facen hi muchas villanías é desaposturas: nin deben otrosi estas cosas facer en las iglesias, antes decimos que los deben echar de ellas deshonoradamente á los que lo ficiéren: cá la iglesia de Dios es fecha para orar é non para facer escarnios en ella.» Otra ley declara viles á este género de histriones: «Otrosi los que son juglares é los remedadores é los facedores de los zaharrones que públicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio» (1).

(1) Partidas 1.^a, tit. VI, ley 34, y 7.^a, tit. VI, ley 4.

Creemos que se enlazan por remota derivación con los juegos de escarnio (naturalmente, muy modificados por el progreso de la cultura) algunas representaciones de Juan del Enzina, especialmente el *Auto del Repelón* (1), que en dos ó tres pasajes frisa con la obscenidad (si no es demasiado maliciosa la interpretación que les damos), y que por lo rudo y plebeyo del estilo, por la enérgica grosería de las burlas, anuncia, aunque toscamente, los futuros entremeses, á los cuales hasta se parece en acabar á palos.

Mucho más comedidas son las dos églogas representadas en noche de Antruejo; en la primera de las cuales, así como en otras piezas suyas, se valió oportunamente Enzina de las circunstancias históricas del momento para dar algún interés al diálogo. Pero la segunda (2) es verdadera égloga de Carnestolendas,

(1) *Auto del Repelón*. En el cual se introducen dos pastores, Piernicuerto é Johan Paramas, los cuales, estando vendiendo su mercadería en la plaza, llegaron ciertos estudiantes que los repelaron, faciéndoles otras burlas peores. Los aldeanos, partidos el uno del otro por escaparse dellos, el Johan Paramas se fué á casa de un caballero; é entrando en la sala, fallándose fuera del peligro, comenzó á contar lo que le acaesció. Sobreviene Piernicuerto en la rezaga, que le dice cómo todo el hato se ha perdido; é entró un Estudiante, estando ellos hablando á refacer la chanza, al cual como le vieron solo, echaron de la sala. Sobrevienen otros dos pastores, é levanta Juan Paramas un villancico.

(2) *Egloga representada en la noche postrera de Carnal*, que dicen de Antruejo ó Carnestolendas: adonde se introducen cuatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y comenzó mucho á dolerse y acuitarse porque se suñaba que el Duque, su señor, se había de partir á la guerra de Francia; y luego tras él entró el que llamaban Bras, preguntándole la causa de su dolor; y después llamaron á Pedruelo, el cual les d.ó nuevas de paz, y en fin, vino Lloriente que les ayudó á cantar.

en que se dramatiza el antiguo tema poético de la batalla de D. Carnaval con Doña Cuaresma, terminando con un himno báquico y epicúreo: *nunc est bibendum*:

Hoy comamos y bebamos
Y cantemos y holguemos,
Que mañana ayunaremos.
Por honra de Sant Antruejo
Parémonos hoy bien anchos,
Embutamos estos panchos,
Recalquemos el pellejo.
Que costumbre es de concejo
Que todos hoy nos hartemos,
Que mañana ayunaremos...
Tomemos hoy gasajado,
Que mañana vien la muerte;
Bebamos, comamos fuerte;
Vámonos cara el ganado.
No perderemos bocado,
Que comiendo nos iremos
Y mañana ayunaremos.

Enzina dió un gran paso hacia la verdadera comedia en las dos églogas que, por los nombres de sus interlocutores, pudiéramos llamar de *Mingo, Gil y Pascuala*, las cuales, en realidad, pueden considerarse como dos actos de un mismo pequeño drama, por más que

Egloga representada la misma noche de Antruejo ó Carnestolendas: adonde se introducen los mismos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la Sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó á cenar; y luego Bras, que ya había cenado, entró diciendo «Carnal fuera», mas importunado de Beneito, toró otra vez á cenar con él, y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantado con mucho placer, dieron fin á su festejar.

fueron escritas y representadas en años distintos. Por la frescura del estilo y por la lindeza de la versificación, son, sin disputa, lo mejor de la que podemos llamar su primera manera. Pero hay también en ellas un artificio, aunque candoroso, superior al de las restantes. El contraste entre la vida cortesana y la campesina, con los efectos que causa el rápido tránsito de la una á la otra en personas criadas en uno ú otro de estos medios, está representado en esta graciosa miniatura por el escudero á quien el amor de una zagala hace tornarse pastor, y por dos pastores transformados súbitamente en palaciegos. El diálogo es más vivo y más constantemente feliz que en obra alguna del poeta. Quizá el gran Lope no desdeñó acordarse de estos infantiles balbucesos del drama cuando en *Los prados de León* y en otras comedias suyas presentó análogas situaciones, humanas y simpáticas siempre, y que abrían ancho camino á su raro talento de pintor de la naturaleza y de la vida de los campos.

Aun los *villancicos* de estas dos piezas son de los mejores de Juan del Enzina, y en uno de ellos la poesía lírica va acompañada del baile: innovación que también había de ser fecunda en resultados para el arte escénico:

Gasajémonos de hucia:
Que el pesar
Viénese sin le buscar.
Gasajemos esta vida,
Descrucemos del trabajo;
Quien pudiere haber gasajo,
Del cordojo se despida.
Déle, déle despedida;
Que el pesar

Viénesse sin le buscar.

.....
De los enojos huyamos
Con todos nuestros poderes;
Andemos tras los placeres,
Los pesares aburramos.
Tras los placeres corramos;
Qu' el pesar
Viénesse sin le buscar...

No exageraba Barbieri cuando consideraba á Juan del Enzina como patriarca del género dramático-musical, conocido entre nosotros con el nombre de zarzuela. Es cierto que el elemento musical se concreta á los villancicos con que las piezas terminan; y que algunos de ellos han de considerarse como meros accesorios líricos que podrían eliminarse de la fábula sin perjuicio de su integridad, aunque siempre guardan alguna relación con el fondo de ella. Pero otros son intensamente dramáticos, como éste, que tiene todo el carácter de un coro, en que parece que se siente el ruido de las esquilas del ganado, y el chasquido de la honda del pastor:

Repastemos el ganado.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Ya no es tiempo de majada
Ni de estar en zancadillas;
Salen las Siete Cabrillas,
La media noche es pasada,
Viénesse la madrugada.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Queda, queda acá el vezado,
Helo va por aquel cerro;
Arremete con el perro

Y arrójale su cayado,
Que anda todo desmandado.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va... (1)

Cierra dignamente este primer grupo del teatro de Juan del Enzina una primorosa representación sin título, hecha ante el Príncipe D. Juan, y que se distingue de todas las demás por la intervención de un personaje alegórico, el *Amor*, que abre la escena con un soliloquio (como más tarde había de hacerlo en el *Aminta* del Tasso), encareciendo en pulidos y acicalados versos su incontrastable poderío. (2). Hay en

(1) *Egloga representada en requesta de unos amores: adonde se introduce una pastorcica, llamada Pascuala, que yendo cantando con su ganado, entró en la sale adonde el Duque y Duquesa estaban. Y luego después della entró un pastor llamado Mingo, y comenzó á requerilla, y estando en su requesta, llegó un escudero, que también preso de sus amores, requestándola y altercando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella.*

Egloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas, que son un pastor que de antes era escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo, y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y Mingo, que iba con él, quedóse á la puerta espantado, que no osó entrar; y después, importunado de Gil, entró y en nombre de Juan del Enzina llegó á presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trovar más, salvo lo que sus señorías le mandasen. Y después llamaron á Pascuala y á Menga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez tornándose á razonar allí, dejó Gil el hábito de pastor, que ya había traído un año, y tornóse del palacio y con él juntamente la su Pascuala. Y en fin, Mingo y su esposa Menga, viéndolos mudados del palacio, crecióles envidia, y aunque recibieron pena de dejar los hábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y probar la vida d'él. Así que todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin á la representación cantando el villancico del cabo.

(2) *Representación por Juan del Enzina, ante el muy esclarec*

estos versos claras reminiscencias del *Diálogo* de Rodrigo de Cota, pero la imitación sostiene la competencia con el original :

Prende mi yerba do llega;
Y en llegando al corazón,
La vista de la razón
Luego ciega.
Mi guerra nunca sosiega;
Mis artes, fuerzas é mañas,
E mis sañas,
Mis bravezas, mis enojos,
Cuando encaran á los ojos,
Luego enclavan las entrañas.
Mis saetas lastimeras
Hacen siempre tiros francos
En los hitos y en los blancos
Muy certeras,
Muy penosas, muy ligeras.
Soy muy certero en tirar
Y en volar,
Más que nunca nadie fué;
Afição, querer y fe
Ponerlo puedo é quitar.
.....
Doy dichosa é triste suerte:
Doy trabajo é doy descanso;
Yo soy fiero, yo soy manso,
Yo soy fuerte.
Yo doy vida, yo doy muerte,

Cido é muy illustre Principe don Juan, nuestro soberano señor. Introdúcense dos pastores, Bras é Juanillo, é con ellos un Escudero, que á las voces de otro pastor, Pelayo llamado, sobrevinieron: el cual, de las doradas flechas del Amor mal herido se quejaba; al cual, andando por dehesa vedada con sus flechas é arco, de su gran poder ufanándose, el sobredicho pastor habia querido prender.

Gallardo, al reimprimir esta pieza en el número 5.º de *El Criticón*, la llamó *El triunfo de amor*.

E cebo los corazones
De pasiones,
De suspiros é cuidados.
Yo sostengo los penados
Esperando gualardones.
Hago de mis serviciales
Los groseros ser polidos,
Los polidos más locidos
Y especiales;
Los escasos liberales.
Hago de los aldeanos
Cortesanos,
E á los simples ser discretos,
E los discretos perfetos,
E á los grandes muy humanos,
E á los más é más potentes
Hago ser más sojuzgados;
E á los más acobardados
Ser valientes;
E á los mudos elocuentes;
E á los más botos é rudos
Ser agudos.
Mi poder haze é deshaze.
Hago más cuando me place:
Los elocuentes ser mudos.
Hago de dos voluntades
Una mesma voluntad:
Renuevo con novedad
Las edades,
E ajeno las libertades.
Si quiero, pongo en concordia
Y en discordia.
Mando lo bueno é lo malo.
Yo tengo el mando y el palo,
Crueldad, misericordia.
.....
Puedo tanto cuanto quiero.
No tengo par ni segundo.
Tengo casi todo el mundo