

en un solo esfuerzo todos los elementos artísticos que tenía á su alcance, lo cual iba á decidir de una manera inequívoca del carácter de sus ensayos escénicos.

El respeto que profesa al nombre de Virgilio, le hace imponer el título de *Églogas* á sus obras dramáticas, que designa asimismo con el ya popular de *representaciones*; sus aficiones artísticas le llevan á exornarlas de música, canto y alguna vez de baile, pareciendo así preludiar el nacimiento del melodrama, que en aquellos mismos días empezaba á dar señales de vida en el suelo de Italia, bajo los auspicios del magnífico Lorenzo de Médicis: su propia devoción y la de los magnates y príncipes, á quienes consagra sus producciones, le mueven á rendir tributo y admitir como herencia legítima la materia poética de los misterios religiosos, celebrados de antiguo dentro del templo y que debían proseguir excitando la devoción de los fieles: su práctica en el trovar le hace dueño de todos los

1 Como va advertido, lejos de interrumpirse la piadosa costumbre de las representaciones religiosas dentro del templo, contribuyeron los mismos cánones, que tendían á corregir sus abusos, al sucesivo desarrollo de los mismos. No nos maravilla por tanto el esmero con que el arzobispo y cabildo de Zaragoza procuraban atender en 1487 al lustre de la representación del misterio de la Natividad, hecha en la iglesia de San Salvador por servicio y contemplación de los señores Reyes Católicos, del infante don Juan y de la infanta doña Isabel, sus hijos, constando los gastos que al propósito hicieron de muy curioso documento, útil también para conocer la estructura de estos dramas y los medios empleados en su ejecución. Del expresado documento, publicado por el docto Schack (Obra citada, tomo III de la segunda edición, apéndice IV), á quien lo comunicamos durante su residencia en España, se deduce que figuraron principalmente en este drama los personajes siguientes: el Padre Eterno, Siete Angeles, los Profetas, el Niño Jesús, la Virgen María, San José y los Pastores. Resulta igualmente que el aparato escénico constaba de un pesebre, tornos, ruedas y telones, que representaban el cielo con nubes y estrellas, formando parte del vestuario que se hubo menester aquel año, para dar realce á la fiesta, guantes para los ángeles y el Padre Eterno, cabelleras de mujer para los primeros y de cerda para los profetas, y valiéndose de algodón cardado y de lana cárdena y bermeja para componer el buey y la mula, cuyas cabezas fueron hechas de nuevo. Enseña, por último, el documento expresado que hubo en la representación música y canto, siendo de suponer

metros y formas de la poesía vulgar, que había pretendido someter á reglas determinadas en su *Arte de poesía castellana*. Así pues el estudio de las *Églogas* ó *Representaciones* de Juan del Enzina, cuya ejecución, dirigida y aun llevada á cabo por él mismo en los alcázares del almirante de Castilla, del duque de Alba y aun de los mismos Reyes Católicos, alegró las festividades de Natividad, Carnaval y Pascua florida, nos ministra la más perfecta idea del estado del teatro español, al declinar el siglo XV; siendo muy de notarse que la ejecución de sus primeras creaciones sea designada con la misma fecha que ilustra la conquista de Granada y el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Consideradas, en efecto, las obras dramáticas de Juan del Enzina, que fueron representadas en su mayor parte de 1492

que no faltase la danza de los pastores. Por manera, que ya obedeciendo á su propio instinto artístico, ya fijando la vista en estos misterios, pudo asociar Juan del Enzina estas diferentes artes en sus ensayos, mereciendo Maesse Yust por el magisterio de hacer toda la representación y Maesse Piphan por los quinternos (quintillas) que hizo notados (con la música) para cantar á los profetas, á la María y Jesús, que sean sus nombres consignados en la historia del teatro. Regaló el cabildo al primero cinco florines de oro por el buen éxito de su obra; recompensó al segundo su trabajo con medio florin de oro, y dió de guantes á los ministriles de los señores Reyes por el sonar que fizieron, dos florines de oro ó treinta y dos sueldos. En cuanto á la prosecución de los misterios, aunque dejamos ya notado que la Iglesia primada la sustituyó con unas sencillas fiestas, si bien todavía dramáticas, por autos de 6 de Noviembre de 1557, de 7 de Noviembre de 1859 y de 23 de Diciembre de 1560, todavía continuaron representándose en otras catedrales: en la de Huesca, por ejemplo, consta que á 15 de Enero de 1582 se satisficieron por mandado del cabildo setenta y ocho sueldos para pago de trajes, zapatos, cohetes, cordaje de dos vihuelas y construcción de una boca de infierno, todo hecho para suplir el aparato y vestuario, propios de la representación del misterio de la Natividad (Archivo de la santa iglesia de Huesca, *Ceremonial*, lib. II). Lo mismo podemos decir de la catedral de Sevilla, donde, muy avanzado ya el siglo XVI, se representaba entre otras obras religiosas la comedia intitulada *El Esclavo de Israel*, cuya copia debimos á la ilustrada solicitud de su docto dean don Manuel Lopez Cepero.

1 Agustín de Rojas, *Viaje entretenido*, pág. 12; Mendez Silva, *Catálogo Real de España*, fól. 121.

a 1496, constituyen dos diferentes grupos: en el primero pueden colocarse las que se refieren á asuntos sagrados, tales como el *Nacimiento de Jesus*, su *Pasion y Muerte*, su *Resurreccion*, etc.: en el segundo tienen lugar las farsas de amor, las representaciones que se refieren á hechos de actualidad, tales como la *Égloga* recitada en el palacio del duque de Alba, porque se «sonaba que se habia de partir á la guerra de Francia», y las que tratan de burlas entre escolares y labriegos, como sucede en el *Auto del Repelon*, donde parecia recordar Juan del Enzina los dias de su juventud, pasados en la vida estudiantina de Salamanca. En uno y otro concepto, aunque el interés dramático sea realmente escaso, merced á la propia inexperiencia y á la pobreza de medios que el arte á la sazón ministraba; aunque el estilo y lenguaje adolezcan de cierta ruda afectación, en que pudo influir el empeño de que por punto general fuesen pastores y gente humilde los personajes de estos dramas, bien que encerrando á veces un sentido alegórico, nos es dado descubrir en las obras de Enzina cierto sello característico, que se trasmite á la edad más floreciente del teatro español, siendo en verdad sensible que dificulte hoy su historia el anhelo erudito que intenta borrar este primer sello durante la primera mitad del siglo XVI.

No es posible, dada la extension que hemos concedido á estos estudios, el detenernos menudamente en la análisis de las representaciones debidas á este claro ingenio. Lícito juzgamos, sin embargo, para dar más aproximada idea de las mismas, así respecto del artificio dramático, como de la manera en que se mueve el diálogo, el exponer aquí algunos pasajes, tomados de los dos indicados grupos. En la representacion que se refiere á la *Pasion y Muerte de Jesus*, donde intervienen dos ermitaños (padre é hijo), la Verónica y un ángel, encaminados aquellos á visitar el Santo Sepulcro, por iniciativa del más anciano, aparecen al llegar la Verónica, y se entabla en tal manera el diálogo:

¿Cómo tan tarde venis
á ver, hermanos benditos;
los tormentos infinitos

deste Señor? ¿qué decís?

Mal oys...

No aver oydo los gritos
en el yermo que vivís!

Que desde muy gran mañana
andavan ya desvelados,
estos judíos malvados,
por matarle con gran gana.

PADRE.

¡Ay, hermana!
muere por nuestros pecados
nuestra vida soberana.

VERÓN.

O mis benditos hermanos,
¡qué gran lástima de ver
tan gran Señor padecer
por dexar sus siervos sanos!

¡Piés y manos
clavado sin merescer,
por salud de los humanos,

Su cara abofeteada,
escupido todo el gesto,
y de espinas por denuesto
su cabeza coronada!

Mirad cómo le tratava
aquella gente cruel,
que á beber vinagre é hiel
muy crudamente le dava,
quando estava
puesto por balance é fiel,
que la redencion pesava.

HUJO.

Pues que por salvar la gente
padeció tantas pasiones,
sientan nuestros corazones
lo que por nosotros siente.

VERÓN.

¡Cruelmente
en medio de dos ladrones
pusieron al inocente!

Y el traidor de Judas fué
el que le tractó la muerte:
tratóle pasion tan fuerte
aquel malvado sin fé.

¿Qué diré?

Señor, de tan alta suerte
padecer así, ¿por qué?...

Á su maestro vendió.

¿Hay razon que tal sufriese
que en treynta dineros diese
al maestro, que le crió?

Paz le dió,
para que le conociese
la gente que le prendió.

PADRE. O Judas, Judas maldito,
malvado, falso, traydor,
que vendiste á tu Señor,
siendo su precio infinito.

VERÓN. Quán afito
viérades al Redemptor,
dar su espíritu bendito!!...

En la *Égloga* representada ante los duques de Alba el día postrero de Carnaval, y cuyo objeto era lamentar la partida del duque á la guerra de Francia, toman parte los pastores Beneyto, Bras, Pedruelo y Llorente; y lamentado por los dos primeros aquel desagradable suceso, ven llegar al tercero, trabándose el diálogo en esta forma:

BENEYTO. ¡Oh, Pedruelo! ¿estás acá?

PEDRUELO. Acá estoy, asmo. ¿Qué há?

BRAS. ¿Qué de tí?
¿fuésete, que no te ví?

BENEYTO. Ven, Pedruelo, ven acá.

PEDRUELO. Ya vo, ya.

BENEYTO. Assi te veas llogrado,
pues que vienes del mercado,
tú me dá
de las nuevas que ay allá.

PEDRUELO. Mia fé, dicen que estará,
si á Dios praz,
ya Castilla y Francia en paz,
que ninguna guerra avrá.

BENEYTO. ¿No avrá guerra, dí, moçuelo,
dí, Pedruelo?

PEDRUELO. No; que ya Dios anda en medio,
y él quiere embiar remedio
desde el cielo;
no tengas ningun recelo:
toma, toma gran consuelo,
que te prega.

BENEYTO. Yo te mando una borrega
de las que andan al majuelo.
Pues me das nueva tan buena,
por estrena
te la mando, si no mientes.

PEDRUELO. Dicenlo todas las gentes;
ya se suena;
toda la villa está llena.

BENEYTO. Hasme dado buena cena. 1.

Bastan sin duda estos pasajes para caracterizar el nacimiento teatro español en manos de Juan del Enzina. Trasladado este á Roma, y reputado allí excelente músico, posible es que atendiese á perfeccionar sus producciones, hermanando en mayor escala la representacion, la música y el canto².

1. Pertenecen los dos pasajes que acabamos de citar á la III.ª y V.ª églogas ó representaciones de las incluídas en el *Cancionero*, dado á luz, como saben ya nuestros lectores, en Salamanca, 1496; y con algunos aumentos en Sevilla, 1501; Búrgos, 1505; Salamanca, 1509; Zaragoza, 1512 y 1516.— El orden que guardan en las más completas es el siguiente: 1.º Égloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador: 2.º Égloga representada en la misma noche de Navidad: 3.º Representacion de la muy bendita pasion y muerte de nuestro Redentor: 4.º Representacion á la santísima resurreccion de Christo: 5.º Égloga representada en la noche postrera de Carnaval: 6.º Égloga representada en la misma noche de antruejo ó carnestolendas: 7.º Égloga representada en recuesta de unos amores: 8.º Égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas: 9.º Auto del Repelon: 10. Representacion por Juan del Enzina, ante el muy esclarecido príncipe don Juan: 11. Égloga trovada por Juan del Enzina, en la qual se introducen tres pastores, Fileno, Zambardo é Cardenio: 12. Égloga trovada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad. En algunas ediciones se hallan tambien el *Diálogo de Plácido y Victoriano*, que el docto Juan de Valdés cita cual modeló en el suyo de las lenguas, y la tragedia *Á la muerte de don Fernando V y de Isabel III* (la Católica), escrita sin duda en Roma, donde se habia representado desde 1493 una comedia compuesta en lengua latina, en honra de estos mismos príncipes y con motivo de la conquista de Granada (*Marcellini Verardi Opera*, Roma, 1493, 4.º menor).

2. Tenemos entendido que el ilustrado maestro español Sr. Asenjo y Barbieri posee preciosos documentos originales relativos á la historia de la música teatral en España, y entre ellos algunas piezas debidas á Juan del Enzina, á quien conceptúa como cabeza y fundador de la zarzuela, géne-

Sólo nos es dado, sin embargo, juzgarle por las indicadas églogas ó representaciones, en que, si bien se descubre desde luego verdadera intencion dramática, y en sus escenas y sencillas situaciones procura hacer gala de cierto discreto, no siempre tan urbano como fuera de esperar, aparece de manifiesto la lucha en que su ingenio se encontraba, deseoso sin duda de aspirar á una perfeccion imposible en aquellos momentos. Juan del Enzina no careció éntretanto de imitadores; y mientras el caballero Pedro Manuel de Urrea aspiraba en el suelo de Aragón á seguirle, versificando con título de *Égloga* el primer acto de la *Celestina*, no sin que acrecentara con este singular trabajo sus títulos de trovador ¹; mientras que en el centro de

ro tan aplaudido en nuestra Península. De creer es que estas obras musicales se refieran á las representaciones que dejamos mencionadas; mas considerando el aplauso que Enzina obtuvo en Roma y el puesto que ocupó en la capilla de pontífice tan amante de las artes como Leon X, no sería de extrañar que ejercitase allí su ingenio como tal maestro, lo cual hace desear que el Sr. Barbieri saque á luz tan apreciables producciones.

¹ Para que nuestros lectores formen juicio de la manera con que este ilustre prócer aragonés supo manejar el diálogo, será bien trasladar aquí algun pasaje de la referida *égloga*, que, como sabemos, fué incluida por él al final de su *Cancionero*. Veamos la escena en que lamenta Calixto el efecto del amor que le ha inspirado Melibea:

CAL. Sempronio.
 SEMP. Señor.
 CAL. Mira:
 tráeme el laud acá.
 SEMP. Hélo aquí, señor, dó está.
 CAL. (Canta.)
 «¿Cuál dolor puede ser tal
 que se iguale con mi mal?»
 SEMP. Destemprado está el laud.
 CAL. ¿Cómo temprarlo podrá
 el que destemprado está,
 discorde con su salud?
 La música es melodía.
 ¿Cómo sentirá armonía
 aquel que la voluntad
 á razon no obedecía;
 aquel que tiene en el pecho
 paz, tregua, guerra, aguijones,
 amor, injurias, pasiones,
 sin jamás ser satisfecho?
 En una cosa pues fundo

Castilla un Pedro de Vega y un Juan de Torres intentaban emular su fama, ya escribiendo coloquios pastoriles, que fueron muy celebrados en Medina del Campo, donde se representaron; ya componiendo autos ó misterios, que recibieron en la misma ciudad grande aplauso ¹, hallaba en la córte de Portugal aquel naciente arte notable cultivador, que vinculaba su nombre en la historia de los poetas españoles.

todo placer, que es jocundo;
 mi mal en morir consiste:
 tañe y canta la más triste
 canción que es hecha en el mundo.
 SEMP. (Cantando.)
 «Mira Nero de Tarpeya
 á Roma cómo se ardía;
 gritos dan viejos y niños
 y él de nada se dolía».
 CAL. Muy mayor es el mi fuego,
 y menor la piedad
 de aquella, que con verdad
 me ha quitado de sosiego.
 SEMP. No me engaño en lo que toco,
 digo que mi amo es loco.
 CAL. Dime, ¿qué estás murmurando?
 SEMP. No digo nada. Callando
 estoy, señor, aquí un poco.
 CAL. Dilo: no temas esquivo.
 SEMP. Digo: ¿cómo puede ser
 mayor el fuego, á mi ver,
 que quema un solo hombre vivo,
 que el que tal ciudad quemó
 con tanta gente que halló?
 CAL. ¿Cómo? Yo te lo diré:
 escucha bien el por qué,
 que muy cierto lo sé yo.

 Del fuego que me has hablado
 al que á mi tiene quemado,
 segun está muy notorio,
 si es tal, el del Purgatorio
 yo querria más de grado.
 SEMP. Algo es lo que yo digo
 de aqueste caso enemigo:
 á muy más vendrá este hecho;
 no basta loco en provecho
 que há un hereje en testigo.

¹ *Historia de Sarabis ó Medina del Campo*, lib. III, cap. 10, MS. de la Real Academia de la Historia.

Tal fué el celebrado Gil Vicente. Ya cediendo en efecto al activo influjo que desde la época de Alfonso V y de su tío el infante don Pedro había ejercido en las regiones occidentales el parnasó castellano, ya asociándose espontáneamente al movimiento general de la cultura española, en que predominaba, según ampliamente dejamos demostrado, el espíritu de unidad á que habían encaminado los Reyes Católicos todas las fuerzas nacionales; ya, en fin, porque así lo exigieran circunstancias de especial actualidad, nacidas de las frecuentes alianzas matrimoniales, celebradas entre los reyes de Portugal y de Castilla, este ilustre ingenio, que se había distinguido por la sencillez, la gracia y la frescura de sus canciones entre los trovadores portugueses, empleó la lengua de Mena y de Santillana en el cultivo de la naciente arte dramática, ganando al par la estima de portugueses y castellanos ¹. Intentó con estos medios proseguir la obra empezada por Juan del Enzina. La imitación no era, sin embargo, tan servil é inconscia, que no aspirase con justos títulos

1 El diligente Clarús, á quien tanto debe en Alemania el estudio de las letras castellanas, al tratar de Gil Vicente en su *Cuadro de la literatura española en la Edad-media*, asienta el peregrino aserto de que el orgullo nacional de nuestros escritores les ha movido á guardar absoluto silencio sobre los servicios prestados por aquel poeta al teatro español (Tomo II, página 344). La generalidad de la acusación parecía eximir á los españoles de todo descargo: por nuestra parte, dado el plan general de nuestra *Historia crítica*, y conocidos el flujo y reflujo de las ideas y de las influencias que se cruzan, hermanan y asimilan en la Península hasta constituir la gran nacionalidad española, tendríamos por menguado capricho el ocultar la verdad, despojando á ninguno de los ingenios que en la Iberia florecen de la gloria legítima por ellos conquistada. Y cuando consideramos además, al fijar la vista en el desenvolvimiento artístico que estudiamos, que el ejemplo nace en las regiones centrales de España, y que la imitación cunde y se propaga á las extremas; cuando sabemos que Gil Vicente adopta como instrumento literario para sus primeras producciones la lengua de la España Central, copiando á las veces á Juan del Enzina, según demuestran sus novísimos editores (Hamburgo, 1834—S), no comprendemos cómo el orgullo nacional ha podido desechar las propias glorias, pues que no de otro modo han debido considerarse, y en tal concepto los consideramos, los lauros granjeados por aquel portugués insigne.

á la originalidad que su ingenio le prometía. Escaseaban en los ensayos de Juan del Enzina la propiedad de los caracteres, la flexibilidad y soltura en los movimientos dramáticos, el calor y colorido en el lenguaje; y estas dotes, cuya poquedad no era de extrañar en quien acometía obra tan nueva y difícil, brillaron por ventura en las producciones de Gil Vicente, constituyendo acaso su principal mérito.

No es posible determinar el momento en que dió principio á las nobles vigiliás dramáticas, que ilustran su nombre ¹. Mas no cabe duda en que su primer ensayo, escrito en castellano, es el *Soliloquio* representado en 1562 por el mismo Gil Vicente (circunstancia en que se hermana desde luego con Juan del Enzina), con ocasión del nacimiento del príncipe don Juan, en presencia del rey don Manuel, de la Reina madre, doña Beatriz, princesa castellana, y de la duquesa de Braganza, su hija. El éxito de esta obra movió á tan ilustre princesa á suplicarle que escribiese para la próxima fiesta de Navidad un *auto pastoril* sobre el nacimiento de Jesús, componiéndolo asimismo en castellano; y dado este impulso, escribió en la lengua de Juan del Enzina considerable número de representaciones, en que sin apartarse de la pauta que respecto de los medios artísticos le había ofrecido aquel, mostró ya las principales dotes, que debían avalorar sus producciones durante el reinado de Carlos I. Las obras que pertenecen al período que ahora historiamos, ya escritas en castellano, ya en portugués, aventajan, no obstante, á cuantos

1 Aun cuando al tener presente el prólogo ó prefacio que su hijo Luis puso á las *Obras de Deroçao*, debidas á Gil Vicente (Lisboa, 1562, folio), pudiera fijarse dicho momento, pues que expresa que el *Soliloquio* de que á continuación hablamos «fué a primeira cousa que o autor fez, é que em Portugal se representou», todavía creemos que no se aventuraría aquel ingenio á ofrecer á sus reyes obra de tal naturaleza, sin haber antes ensayado sus fuerzas en análogos trabajos. El docto Francisco Manuel Freigozo, asegura, por el contrario, en su *Memoria sobre o theatro portuguez*, incluida en el tomo V de las de la Real Academia de Ciencias de Lisboa, que no hubo teatro portugués, propiamente dicho, hasta 1516. Freigozo prescinde tal vez de las representaciones castellanas, de que á continuación hacemos mérito.

ensayos se hicieron á la sazón con el propósito de dar impulso al naciente teatro, logrando en un sentido literario la secularización, por decirlo así, de los misterios religiosos, que hemos visto ya «cual mera representación» fuera del templo, desde mediados del siglo XV, en el alcázar del condestable Irujo; y determinando de igual suerte las formas expositivas del drama, con cierta independencia de la antigüedad, que iba á ser característica entre los poetas españoles.

De notar es, también, sin apartar la vista de esta primera época de la vida literaria de Gil Vicente, que desentendiéndose del valor que durante la Edad-media habían tenido en los parnasos meridionales, y principalmente en el italiano y español, las voces *comedia* y *tragedia*, y sin desechar la nueva nomenclatura adoptada en general por Enzina, emplease aquel ilustre portugués en un sentido y con un espíritu más conformes con su propia naturaleza y aun con la doctrina aristotélica, las indicadas voces, exceptuando la de tragicomedia, que había tomado ya cierta significación literaria en la *Historia de Calixto y Melibea*¹. Conservando pues las denominaciones de *égloga* y de *auto*, y recibiendo las de *farsa*, *comedia* y *tragicomedia*, parecía Gil Vicente mostrarse por una parte adicto y fiel á la tradición, mientras anunciaba por otra una nueva vida para el arte dramática; indicación que tomando creces en todo el siglo XVI, llegaba á caracterizar sobre manera las producciones más estimadas del gran Lope. Ni debe tampoco olvidarse al fijar la consideración en las ideas y sentimientos que dan vida á estos preciosos ensayos, que germinan en ellos, no desprovistos de vitalidad y fuerza, los mismos caracteres que iban á brillar intrínsecamente en las más granadas creaciones del teatro nacional: aquella energía del sentimiento religioso, aquella vivacidad de la pasión erótica, aquella movilidad de la intriga y de las situaciones dramáticas, que tanto iban á resplandecer en las comedias y tragicomedias de Lope y sus discípulos, muéstranse ya con cierta determinación y viveza, dando segura esperanza de que no podían ser estériles tan meritorios esfuerzos. Tal es en efecto la

¹ Cap. XXI del presente volumen, pág. 397.

enseñanza que nos ministra el estudio de los cinco *autos* religioso-pastoriles, escritos despues del *Soliloquio* representado en 1592, las comedias *El Viudo y Rubena* y la tragicomedia *La nao de amores*; enseñanza que vemos plenamente confirmada en las obras que pertenecen á la segunda y más determinada época de este ingenio, no sin que descubramos en estas últimas producciones la influencia del mundo caballeresco, que tan decisiva y general se había hecho en las esferas populares, compartiendo la dominación del espíritu del poeta con las influencias clásicas¹.

Mientras de esta manera secundaba Gil Vicente los loables esfuerzos de Juan del Enzina, preparando mayores triunfos al arte dramática, no dejaban de repetirse las imitaciones, ora en el suelo de la Península, ora en los estados, que las armas españolas habían sometido al imperio de Castilla. Con el nombre de *Égloga de Torino*, en que se manifestaba deliberado propósito de seguir las huellas de Enzina, ejecutábase por los años 1508 á 1512 en la ciudad de Nápoles una representación alegórica, donde bajo la figura de pastores, se reproducían las empresas amorosas de los caballeros Flamiano, Guillardo y Carliner, que habían dado ya en parte motivo á la *Questión de Amor*, obra antes examinada². Casi al mismo tiempo salía á luz, bajo el tí-

¹ Esta doble influencia se refleja principalmente en el *Templo d'Apollo*, las *Córtes de Júpiter* y *La nao de Amores*, así como en el *Amadís de Gaula* y en el *Don Duardos*, obras todas designadas en el catálogo de las de Gil Vicente con el título de *tragicomedias*. En cuanto al orden cronológico de las producciones de este ingenio, aun cuando existen algunas fechas determinadas despues del año 1516, no ha sido posible establecerlo, viéndose forzados los más respetables escritores á seguir la clasificación hecha por su hijo Luis en la edición de sus obras arriba citada. Á ella pues remitimos á nuestros lectores.

² Véase el capítulo anterior, págs. 395 y 396. La *Égloga de Torino* fué incluida por Moratín en los documentos literarios, que sirven de apéndice á sus *Orígenes del teatro español*, y tenida en cuenta por Lista en sus *Lecciones de literatura dramática*. La *Égloga* participa de las virtudes literarias, que hemos reconocido en la *Questión de Amor*, moviéndose el diálogo con cierta gracia y soltura, á pesar de hallarse escrito en metro de arte mayor, más propio y ejercitado en la poesía narrativa.

tulo de *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, una colección de obras dramáticas, formada de seis composiciones, más especialmente designadas con los epígrafes de égloga, farsa, auto y representación, y debida al salmantino Lucas Fernandez: como discípulo de Juan del Enzina, á quien sin duda conoció antes de su partida á Roma, siguió sus huellas, no sólo en la manera de disponer y ejecutar sus dramas, sino que trató en ellos el mismo linaje de asuntos, constituyendo dos diferentes grupos, donde brilla por una parte el sentimiento religioso y domina por otra el espíritu novelesco, animando no pocas escenas sazonados chistes y descargando en otras el azote de la sátira contra la hipocresía ¹. Al Gran Capitán, que habia ilustrado su nombre, no sólo con la gloria de las armas, sino tambien con el galardón de protector de las letras, dedicaba Diego de Ávila su aplaudida *Égloga ynterlocutoria, graciosa, nuevamente trovada*; el bachiller de la Pradilla, Fernán Lopez de Yanguas, catedrático de Santo Domingo de la Calzada, hacia representar en Valladolid durante los últimos días de 1517 la *Égloga Real*, que era recibida con no menor aplauso, y poco adelante sacaba á luz y dedicaba á doña Juana de Zúñiga, condesa de Aguilar, la peregrina *Farsa del mundo* ²; y ya ciñéndose á los asuntos pastoriles, directos ó alegó-

¹ La colección referida fué impresa en Salamanca, año de 1514, por Lorenzo de Lion Dedel, folio gótico. El entendido Von Schack atribuye á la indicada sátira contra los hipócritas, que no debían escasear en tiempo del bachiller Lucas Fernandez, el anatema que lanzó el Santo Oficio contra sus obras, prohibiéndolas é inutilizando la mayor parte de los ejemplares, por lo cual es tan rara la citada edición entre los eruditos. El famoso bibliófilo don Bartolomé J. Gallardo dió á conocer algunas de las más notables de estas farsas ó églogas, siendo sensible para los eruditos el que no las reprodujese por completo.

² La *Égloga ynterlocutoria*, en que figuran hasta nueve personajes (Hontoya, Tenorio, Alonso Benito, Alonso Gaytero, Toribuelo, Crego, Sacristan, Teresa Turpina y Gonzalo Ramon), fué impresa en Alcalá y debió escribirse con anterioridad al año de 1515, en que falleció el Gran Capitán. Respecto de la *Égloga Real*, compuesta con ocasión de la venida á España de Carlos I, aunque no se determinan en la edición que ha llegado á nuestros días, el lugar ni el año, y sólo se intitula al bachiller de la Pradilla,

ricos, ya refiriéndose á los religiosos y morales, ya á los de intriga y novelescos, aparecieron en la república literaria durante los primeros años del siglo XVI muchos y muy estimables ensayos dramáticos, que poniendo de manifiesto la actividad del ingenio español, despertada en aquel sentido, descubrieron al par los diferentes elementos literarios, que pugnaban por levantarse con el imperio del naciente teatro. No sería difícil, en verdad, comparando y clasificando todas estas producciones, el señalar el lugar que cada cual ocupa en la crónología dramática, siendo para nosotros más que probable que muchas de ellas pertenecen al período que termina con el reinado de los Reyes Católicos, en cuyo caso pueden suponerse la mayor parte de las que llevan título de *Églogas* por equivalencia ó en sustitución del nombre de *Farsa*, que se generalizaba al mismo tiempo, abrazando al par las representaciones de asuntos religiosos y profanos, ora apareciesen bajo formas directas, ora bajo formas morales alegóricas ¹.

no hemos vacilado en adjudicarla á Hernán Lopez de Yanguas, autor de los *Dichos ó sentencias de los siete sabios de Grecia* y otras obras no menos aplaudidas; porque constándonos que era bachiller y catedrático de latinidad, hallamos en el epígrafe de la *Farsa del mundo y moral*, impresa en 1551, la declaración de que era esta debida al autor de la *Real*, que es (dice) Fernán Lopez de Yanguas. Mencionando el docto Wolf la *Égloga del mundo*, atribuye tambien con cierta verosimilitud otra égloga alegórica, guardada en la Biblioteca Imperial de Viena, al mismo Yanguas (*Estudio sobre la danza de la muerte*, pág. 14, núm. XI). La representación á que Wolf se refiere, lleva por título: *Égloga nuevamente trovada por Hernando de Yanguas en loor de la Natividad de Nuestro Señor*.

1 En corroboración de lo expuesto, citaremos algunas de las églogas ó farsas, impresas en la primera mitad del siglo XVI, las cuales por sus fundamentales caracteres, deben en nuestro concepto considerarse como imitaciones más ó menos mediatas de Juan del Enzina y Gil Vicente: 1.ª *Égloga* (2.ª edición, *Farsa*), *nuevamente compuesta por Juan de Paris, en la cual se introducen cinco personas, un escudero llamado Estasio, y un hermitaño y una moza y un diablo y dos pastores, el uno llamado Vicente y el otro Cremon.*—2.ª *Farsa á honor y reverencia del glorioso nacimiento de nuestro redemptor Jesu Christo y de la Virgen gloriosa madre suya*, por Pero Lopes Rangel. 3.ª *Égloga pastoril*,

Entre estas producciones no debe olvidarse por cierto la que parecía destinada á rehabilitar la patética tradicion de la *Danza de la Muerte*, tan popular durante la Edad-media, tradicion que se refrescaba al mismo tiempo en las esferas eruditas ¹.

No de otra suerte, partiendo de variados y múltiples orígenes, lograba plaza entre las costumbres de la sociedad española la manifestacion ya artística del teatro, bien que no fijadas todavía sus leyes fundamentales, ni hallado tampoco, aunque en algun modo presentado, el tipo y modelo, á que debieran ajustarse, al concebir sus creaciones, los numerosos ingenios que en su cultivo se ensayaban. Contribuian á este dudoso efecto, en que, si brillaba el anhelo del acierto, no resplandecía aquel espíritu de unidad, que debia alentar todos los esfuerzos para conducirlos á un fin comun, encontradas influencias, llamadas á luchar largo tiempo con varia fortuna, sin lograr completo y decisivo triunfo. La literatura nacional se habia desarrollado desde los primeros dias de su existencia en dos diferentes esferas, dividiéndose el dominio de la inteligencia entre populares y eruditos: dominados estos por la gloria de la antigüedad

nuevamente compuesta, en la qual se introducen cinco pastores (y el uno es encantador) y el vicario del lugar.—4.^a Égloga nueva, en la qual se introducen: una pastora, un santero, un melcochero, un frayle, y dos pastores.—5.^a Égloga llamada Salamantina, nuevamente compuesta por Bartolomé Palau, estudiante de Burnagüena.—6.^a Farsa que habla en loor del nacimiento de nuestro señor Jesu Christo, por Fernando Diaz, etc. Omitimos la relacion de los autos, comedias, tragedias y tragicomedias, que á la referida edad pertenecen y determinan el mismo movimiento dramático, porque ni hacemos catálogo de estas obras ni fuera este el propio lugar de realizarlo. No creemos, sin embargo, impertinente adelantar la indicacion de que en este desarrollo figuran, al lado de los ya citados ingenios, un Pedro de Altamira (*Auto de Emaus*); un Estéban Martinez de Castromocho (*Auto de San Juan*); un Juan Pastor (*Auto del nacimiento de Jesucristo*); un Miguel de Carvajal (*Tragedia Josephina*), y un Ausias Izquierdo Zebrero (*Pasos muy devotos y contemplativos*), etc., no faltando composiciones anónimas de igual corte y carácter, tales como la *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno* y otras que recuerdan la influencia ejercida en la literatura española por la *Divina Commedia*.

¹ Véase la *Ilustracion I* de este volumen.

clásica, habian recibido, cual saben ya nuestros lectores, el incontrastable influjo del Renacimiento, perdiendo en trueque de bellezas puramente formales, y nacidas al calor de otras civilizaciones, el sello característico de su originalidad: enriquecidos los populares con nuevos tesoros, en que brillaban al par las tradiciones heróicas y caballerescas, acariciadas por la muchedumbre, y donde se habian refundido todos los elementos de vida por largos siglos elaborados en el seno de la sociedad española, aspiraban á conservar incólume la herencia de sus mayores, más apegados á lo genial y propio de su cultura, que inclinados á recibir como buenas extrañas conquistas, cualesquiera que fuesen su esplendor y riqueza. ¿Á cuál de estas dos influencias estaba reservada la gloria de coronar la obra acometida por Juan del Enzina, creando el verdadero teatro nacional? La erudita habia apelado principalmente á las tradiciones de Séneca y de los clásicos, debiendo insistir en sus imitaciones durante una gran parte del siglo XVI; la popular se fortalecía y arraigaba en las creencias, en las costumbres y en las tradiciones universales. El triunfo parecia pues seguro. El anhelo de los eruditos, autorizados con el nombre y prestigio de la antigüedad, lo retardó, sin embargo, habiéndose menester las fuerzas superiores de un genio que, infundiéndoles su aliento, redujese á un centro de unidad los esparcidos tesoros de la vida poética nacional, levantando el colosal é imperecedero edificio que constituye la más alta gloria de las letras patrias. Tal fué la obra que la Providencia reservaba al gran Lope de Vega.

Pero este importante estudio materia es propia de la III.^a PARTE de esta nuestra *Historia crítica*, siendo ya tiempo de poner término á los estudios que abraza esta II.^a