

01069
14.11

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

JUAN B. CORVERA

O B R A L I T E R A R I A

ESTUDIO Y TRANSCRIPCION



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS que para optar al grado de
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS
presenta Sergio López Mena.

Ciudad de México, julio de 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

INTRODUCCION

PRESENTACION.....	8
I. JUAN B. CORVERA EN LA HISTORIOGRAFIA DE LAS LETRAS NOVOHISPANAS.....	9
NOTAS.....	23
II. VIDA DE JUAN B. CORVERA.....	31
NOTAS.....	51
III. LA OBRA LITERARIA DE JUAN B. CORVERA.....	56
A. Los manuscritos.....	56
B. Corvera y el drama español del siglo xvi.....	60
1. La representación teatral y la creación dramática.....	60
2. La preceptiva dramática española del siglo xvi.....	63
a) Torres Naharro y su idea de la Comedia.....	65
b) Verosimilitud, decoro e imitación.....	66
C. La <u>Comedia pastoril</u> de Corvera.....	67
1. Aspectos Temáticos.....	68
a) El amor.....	68
b) Los pastores.....	69
c) La naturaleza.....	70
2. Aspectos formales.....	70
a) El lenguaje.....	70
b) El estatismo dramático.....	71
c) La estructura.....	72
d) Las unidades dramáticas.....	72

3. El argumento.....	73
4. La caracterización de los personajes.....	74
5. Amor cortés, neoplatonismo y tradición pastoril.....	77
6. La visión mitológica.....	79
D. La <u>[Comedia alegórica]</u> de Corvera.....	85
1. El carácter alegórico.....	85
2. El tema.....	86
3. El lenguaje.....	86
4. La estructura.....	87
a) Divisiones.....	87
b) Las unidades dramáticas.....	87
c) Linealidad y simultaneidad.....	88
5. El argumento.....	89
6. La caracterización alegórica.....	99
a) El Autor.....	100
b) La Pobreza.....	102
c) La Riqueza.....	104
d) El Arte.....	104
e) La Persuasión.....	105
f) La Fuerza.....	106
g) La Paciencia.....	106
h) El Amor Propio.....	107
i) Otras figuras abstractas.....	108
j) El Simple.....	108
k) Hoces.....	110

7. Alegoría y realidad.....	112
E. El [Epistolario] de Corvera y el género epistolar durante el siglo XVI.....	113
F. Las obras menores de Corvera y la poesía española del siglo XVI.....	117
1. ["Yo juro a Dios, señora, que he sufrido"].....	118
2. La [Recuesta pastoril]	119
3. ["Al tiempo que Titón dejar quería"].....	121
4. ["Señor Hernán González"].....	121
5. ["Venf a labrar, labradores"].....	122
NOTAS.....	124
IV. JUAN B. CORVERA Y SU TIEMPO: LITERATURA E INQUISICION.....	138
NOTAS.....	142
V. CARACTERISTICAS DE LA PRESENTE VERSION.....	143

JUAN B. CORVERA. OBRA LITERARIA

1. [Comedia pastoril]	2
2. [Comedia alegórica]	56
NOTAS.....	90
3. [Epistolario]	91
["Epístola de Leonitico a Belio y a Sireno"]	91
["Primera epístola de Belio a Leonitico"]	92
["Primera epístola de Leonitico a Belio"]	96
["Segunda epístola de Belio a Leonitico"]	102
NOTAS.....	108
["Segunda epístola de Leonitico a Belio"]	109
["Tercera epístola de Belio a Leonitico"]	115
["Ultima epístola de Leonitico a Belio"]	120
NOTAS.....	127

4. ["Yo juro a Dios, señora, que he sufrido"].....	128
5. [Recuesta pastoril].....	130
"Mileno contra Apolindo. Soneto".....	130
"R[espuesta]. Apolindo contra Mileno".....	131
"Mileno contra Apolindo".....	131
NOTAS.....	133
6. ["Al tiempo que Titón dejar quería"].....	134
NOTAS.....	135
7. ["Señor Hernán González"].....	136
8. ["Vení a labrar, labradores"].....	138
NOTAS.....	244

APENDICE

INTRODUCCION

PRESENTACION

La literatura mexicana ha sido enriquecida en los últimos años con la incorporación de textos coloniales poco conocidos o inéditos. Los trabajos de Claudia Parodi, Othón Arróniz, Margarita Peña, han cubierto vacíos bibliográficos que imposibilitaban el conocimiento cabal de nuestra historia literaria. Sin embargo, aún hay lagunas documentales y espacios poco iluminados.

El presente trabajo es una aportación documental sobre un período muy significativo de las letras novohispanas: el que comprende las primeras expresiones dramáticas en lengua española, del que hasta ahora se poseen pocas referencias -frecuentemente equivocadas- en la historiografía.

La obra dramática de Juan Bautista Corvera constituye la primicia del teatro no religioso en lengua española escrito en México. Tal carácter es reconocido en muchos trabajos sobre la literatura mexicana, pero en la mayoría de los casos se afirma que se desconoce su existencia. Un largo proceso de investigación en los archivos de la Inquisición mexicana ha culminado con nuestro hallazgo no sólo de la que creemos fue la comedia pastoril representada en Nueva España en 1561, sino además de otros documentos literarios escritos presumiblemente por el propio Corvera, los cuales damos a conocer en este trabajo.

Acompañamos nuestra versión de la obra literaria de Juan B. Corvera con una visión panorámica de las referencias bibliográficas sobre el autor, seguida de los rasgos que, acerca de su vida, hemos podido desprender de documentos inquisitoriales, y de una breve sinopsis sobre los textos.

La obra de Juan B. Corvera fue desconocida por los grandes bibliógrafos mexicanos -Eguilar, Beristáin, Icazbalceta-, y aun se le omitió en las historias de literatura mexicana anteriores a los años cuarentas de nuestro siglo.

A partir de los hallazgos documentales de Alfonso Toro, Corvera es mencionado en la historiografía de las letras novohispanas. Sin embargo, se trata frecuentemente de alusiones que repiten sin variar tópicos marcados por su descubridor o de juicios sin fundamento.

Nos parece conveniente iniciar nuestro trabajo sobre la vida y la obra de Juan B. Corvera con el examen de su bibliografía indirecta, dado que en ésta se notan reiteraciones y equívocos. El motivo de una visión panorámica semejante no reside sólo en el interés que representa el autor como primer dramaturgo novohispano en lengua española, o en el carácter inédito de su obra, sino además en la serie de datos que podrán desprenderse para aclarar, y en su caso cambiar, la historiografía literaria novohispana.

Juan Bautista Corvera fue mencionado por primera ocasión en el libro de Alfonso Toro Los judíos en la Nueva España, (1932).¹ En esta obra, Toro pretendió analizar distintos casos de judíos y de judaizantes procesados por la Inquisición, a fin de corregir "errores y deficiencias" de la Historia del Tribunal del Santo Oficio de la

Inquisición en México, publicada por José Toribio Medina, (1905):²

Sin embargo, en su trabajo privó la improvisación sobre la exactitud histórica; fue un conjunto de transcripciones, nóminas y sumarios no del todo confiable, aunque meritorio por contener referencias des conocidas. Toro mencionó a Corvera bajo el rubro de judaizante, e incluyó un extracto del proceso seguido en su contra por el obispo de Guadalajara en 1564, al cual anexó la transcripción de las co p l a s que originaron el proceso, del pedimento del fiscal y de dos so netos hallados entre los documentos procesales, asegurando que esas piezas le parecían "bastantes para formarse idea completa del asunto". Diseminados en el breve extracto del proceso, aparecieron algunos juicios de Alfonso Toro acerca de la personalidad de Corvera y del carácter de sus textos literarios. De Corvera dijo que, según se des pre nd í a de la causa inquisitorial, era "muy probable" que "fuera ju- di fi o cristiano nuevo", y agregó que "tenía toda la pe t u l a n c i a y pre s u n c i ó n de un hombre de letras de aquellos tiempos". Respecto de las coplas, señaló que si bien se podría suponer en su autoría la inter- ve n c i ó n de Fernán González de Eslava y de Francisco de Terrazas, era posible que las hubiera escrito Corvera dado que éste las distribuía entre sus amigos y se empeñaba en recitarlas en cuanto disponía de público. Y ahorrándose toda demostración, fue más allá al opinar sobre las proposiciones religiosas contenidas en las coplas, pues afirmó que "eran sin lugar a dudas una defensa de la Ley de Moisés", por lo cual "tenían que parecer francamente heréticas a los oídos de los católicos piadosos, y realmente lo eran". Agregó que en el volumen del proceso se encontraban varios manuscritos literarios, "interesan- tes para la historia de la literatura colonial":

Entre los papeles secuestrados a Corvera que corren agregados en autos y que son de diversas letras, por lo que puede presumirse que son no sólo suyos, sino de alguno o algunos de sus amigos, se encuentran: una discusión escolástica sobre cuál es mayor mal, si el olvido o la ausencia; cinco sonetos; una especie de loa al Santísimo Sacramento, incompleta, unos diálogos entre personajes simbólicos y varias cartas.³

No sabemos de nuevas referencias sobre Corvera sino hasta 1940, año en que Amado Alonso publicó un estudio biográfico muy completo sobre González de Eslava.⁴ Alonso se refirió en una parte de la biografía de Eslava al libro de Toro y citó cierta declaración que Corvera había hecho en 1564 acerca de sus obras, misma que Toro transcribió.

Esa obra fundada hasta ahora no ha hecho más de una, que puede haber tres años que la hizo en México; que eran personas tres pastores y tres pastoras, la cual fue tenida por muy católica por el señor arzobispo e virrey, que allí se hallaron.⁵

Este dato hizo concluir a Alonso que Corvera "es hasta el día de hoy el más antiguo autor teatral de la Nueva España cuyo nombre conocemos de seguro".⁶

El biógrafo de González de Eslava tuvo a la vista un nuevo documento que lo llevó a confirmar la sospecha de Toro: que González de Eslava y Terrazas podrían ser también autores de las coplas. A mediados de ese año (1940), Edmundo O'Gorman encontró otra versión de las coplas en un expediente distinto del de Corvera, y antes de darlo a conocer lo había hecho llegar a Alonso, quien lo anexó a la biografía de Eslava, registrando las variantes con el

texto paleografiado por Toro. Alonso se extrañó de que la versión de Toro, al margen de las variantes, presentara inexplicables omisiones, puntuación inadecuada, y en no pocos casos acentuación y transcripción incorrectas. Después de examinar las variantes léxicas, Alonso dedujo la posibilidad de que la copia de Corvera hubiera sido tomada de ofdas y enmendada por dictado del propio González de Eslava, amigo de Corvera.

Siendo la biografía de González de Eslava el tema de su trabajo, Alonso se ocupó de las coplas en cuanto se referían a un momento de la vida del dramaturgo que estudiaba. Señaló que la contienda poética de 1563 sobre la Ley de los judfos "debió dejar algún rastro de escándalo" respecto de la ortodoxia de los autores -González de Eslava entre ellos-, lo cual probablemente llevaría a Eslava a dilucidar teológicamente el asunto en su coloquio "Del Testamento Nuevo que hizo Cristo, nuestro bien", escrito muy posteriormente a la fecha en que circularon las coplas. Alonso aclaró que la caracterización de la personalidad de Corvera forjada por Toro era arbitraria e injusta, y agregó que sería interesante rastrear los documentos procesales de Corvera, pues de su relación con González de Eslava podían desprenderse datos importantes relativos a su biografiado.

También en 1940 se publicó en México el manuscrito de las coplas encontrado por O'Gorman. El Archivo General de la Nación lo incluyó en su Boletín,⁷ junto con el falso "Traslado de un privilegio concedido a un cristiano viejo para que fuese judfo", previa presentación

de O'Gorman, quien encareció la importancia de ambos textos para nuestra historia literaria, sobre todo de las coplas, por tratarse de escritos "nada menos que de los dos mejor conocidos poetas coloniales del siglo XVI": González de Eslava y Terrazas. Ese ejemplar de las coplas había sido entregado por Terrazas a Sebastián Vázquez, cuñado suyo, receptor de la Audiencia de México, a fin de que tramitara ante el Arzobispado que se permitiera su publicación, misma que fue negada. Vázquez guardó el documento y, en virtud del edicto que sobre denuncias para descargo de conciencia promulgó el Santo Oficio apenas instalado formalmente en Nueva España, lo entregó a los inquisidores en 1572, informando sobre su procedencia y asegurando que no había sacado copia ninguna ni lo había mostrado a nadie.

O'Gorman deslindó la participación de los diversos autores en la elaboración de las coplas: González de Eslava hizo el preámbulo, la pregunta y la réplica; Terrazas, la respuesta a la pregunta y la respuesta a la réplica; y Pedro de Ledesma, su respectiva respuesta a la pregunta, que ocupa las últimas seis décimas. Luego resumió el dilema planteado por González de Eslava y lo relacionó con el coloquio "Del Testamento Nuevo..." señalando que González de Eslava "no deja de ser sospechoso como judaizante", debido a que dos veces escribió sobre la Ley de Moisés.

Interesado O'Gorman en resolver puntos confusos acerca de la paternidad y orden de las coplas, señaló que en el texto de Corvera, al margen de las injustificadas omisiones de Toro, si no había variantes

decisivas, si se encontraban diferencias notorias en cuanto al orden y al número de las décimas. Y dado que el manuscrito de Corvera estaba incompleto y alterado en el orden, afirmó que aparentemente su poseedor "no conoció el texto íntegro, o si lo conoció, suprimió (...) y perguenó una mutilada composición (...)" O'Gorman mismo valoró la importancia de su descubrimiento y concluyó la presentación de las copias afirmando:

En definitiva, a la vez que despejamos una muy interesante incógnita de la historia literaria de Nueva España, llegamos a la conclusión de que en el caso de Corvera se equivocó la justicia inquisitorial, haciendo que pagaran moros por cristianos; aunque, ciertamente, bien se la buscó el pobre de Corvera, por eso de andar haciendo caravana con sombrero ajeno.⁸

El documento hallado por O'Gorman se publicó nuevamente a fines de 1940 en la Revista de Literatura Mexicana.⁹ Antonio Castro Leal compendió allí, en breve nota introductoria, los datos aportados por O'Gorman, aunque sin aludir a Corvera, y retomó palabras de Toro respecto de la contienda sobre la Ley de Moisés, que, a su juicio,

(...) no fue probablemente más que un inconsecuente juego de ingenios, que no dejaba, por otra parte, de ser peligroso en aquellos tiempos de los tribunales de la Santa Fe.¹⁰

Se refirió finalmente a Pedro de Ledesma y al carácter satírico del falso "Traslado de un privilegio...". Castro Leal incorporó asimismo las décimas con que Terrazas había respondido a González de Eslava, en la edición de las poesías de aquél (1941).¹¹ Parco en comentarios, el editor, prologuista y anotador, apenas dio como referencias biblio-

gráficas el expediente en que O'Gorman había encontrado el manuscrito de las copias, el Boletín del Archivo General de la Nación y el n. 2 de la Revista de Literatura Mexicana.

En 1941 publicó a su vez el Archivo General de la Nación un importante trabajo de O'Gorman, en donde se transcribieron, con arreglo, introducción e índices, los informes registrados en la Audiencia de México a fines del siglo XVI. Así, se descubrió que en noviembre de 1582 un clérigo llamado Juan Bautista Corvera solicitó que

(...) se hiciese información de su virtud, limpieza, y los oficios que ha tenido, para suplicar a V.M. le haga merced de un canonicato o beneficio o canonicato en la Iglesia de Guaxaca...¹²

Al año siguiente, Alfonso Méndez Plancarte escribió un artículo sobre el teatro novohispano con el objeto de aclarar ("(...) siete adiciones y una supresión") el catálogo de piezas teatrales del siglo XVI que José Rojas Garcidueñas había presentado en el n. 1 de la Revista de Literatura Mexicana. Retrayendo el juicio de Amado Alonso, Méndez Plancarte habló en primer lugar de

(...) una Comedia Pastoril de Juan Bautista Corvera, representada en México ante D. Luis de Velasco y D. Fray Alonso de Montúfar en 1561, y que sitúa a aquél -si prescindimos del "Auto" azteca de Fray Andrés de Olmos- como "el más antiguo autor teatral de la N.E. cuyo nombre conocemos de seguro".¹³

Y dio algunos datos sobre la vida de Corvera, tomados de Toro y de

Alonso, si bien erró al dar la fecha del informe de Vázquez a la Inquisición, no sin cierto descuido que confunde, pues afirmó que "todavía en 1577, el Señor Moya hacía sobre el asunto nueva información".¹⁴

También se le escapó a Méndez Plancarte una errata cronológica en el prólogo de la antología publicada en 1942: Poetas novohispanos; primer siglo, 1521-1621, ya que llevó hasta 1551 la fecha de representación de la comedia pastoril escrita por Corvera -falla desde luego mecanográfica o de impresión. En ese texto el compilador de la poesía novohispana emitió algunas consideraciones acerca de las copias. Dijo que el cruce de preguntas y respuestas habido entre González de Eslava, Terrazas y Ledesma, fue un

(...) rasgo típicamente medieval -como cuando Baena y Villasandino aplicaban la "recuesta" provenzal a disputas teológicas sobre la predestinación...¹⁵

Y que de todas las partes que integran el debate poético, la respuesta de Ledesma era "la pieza más cabal".

Poco después intervino en el registro historiográfico de Corvera el estudioso de la cultura colonial Julio Jiménez Rueda. Lo hizo de manera muy breve al comentar en su Historia de la literatura mexicana, edición de 1946, la disputa sobre la Ley mosaica, diciendo que

Mezclado en este asunto de las copias andaba un Juan Corvera, de Guadalajara, poeta y dramaturgo.¹⁶

Pero se extendió en otro trabajo del mismo año: Herejías y supersticiones en la Nueva España. Los heterodoxos en México, donde transcribió siete de las décimas en cuestión, cuyo fondo calificó de "vetada defensa de los judíos", y agregó los datos sobre Corvera publicados anteriormente.¹⁷

Breves fueron también las palabras con que Alfonso Reyes se refirió a Corvera en su papel de dramaturgo. En Letras de la Nueva España, estudio que había publicado en 1946, pero que apareció modificado en 1948, Reyes señaló que

Entre los españoles venidos a México, y que aquí escribieron comedias, aunque ninguna conservamos, aparecen el modesto aficionado Juan Bautista Corvera, (...) Gutiérrez de Cetina (...) Juan de la Cueva, (...) y Luis de Belmonte Bermúdez...¹⁸

Narró el suceso de las coplas, aludiendo a la persecución de Corvera, y páginas adelante lo explicó, con ecos de Toro y de Méndez Plancarte:

Aquella sociedad hacía versos para honestar ocios. En los frecuentes certámenes y justas, apuntan ya las exquisiteces que pronto llegarán al exceso. Ciertos juegos de ingenio no debían trascender al vulgo, y quedaban en el secreto de personas responsables y autorizadas. Tales fueron las coplillas en torno a la Ley de Moisés -manera de las "disputaciones" medievales- cambiadas entre Eslava, Terrazas y Pedro de Ledesma...¹⁹

A Méndez Plancarte lo retomó Fernando Benítez en la referencia a las coplas ("rasgo típicamente medieval") que figura en Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI, (1950), sin haberle añadido

do interpretación alguna en las subsiguientes ediciones, y cambiando desde entonces el apellido Corvera por Cervera.²⁰

En cambio, siguió respetando el apellido verdadero Jiménez Rueda, quien mencionó a Corvera de nuevo en la Historia de la cultura en México. El virreinato, (1950). Jiménez Rueda escribió allí:

Un soldado toledano, Juan B. Corvera, fue también procesado por el Santo Oficio por haber propalado las décimas de González de Eslava, Ledesma y Terrazas, y que escribió "chansonetas y motetes" para la Iglesia Mayor.²¹

Alusión que aparece textualmente en las reediciones de esa obra y en las de su Historia de la literatura mexicana.

En 1958, Hildburg Shilling situó a Corvera como "actor aficionado", ya que recitaba las coplas de memoria y con movimientos histriónicos, y catalogó además a ese "hidalgo y cristiano viejo" entre los primeros dramaturgos que escribieron en Nueva España al estilo de Lope de Rueda, pero cuyas obras se desconocen.²² y como "probable autor" del incipiente teatro criollo lo consideraron Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb en su Breve historia del teatro mexicano, el mismo año.²³

Mas no por su carácter de dramaturgo -pese a la adición de Méndez Plancarte-, sino por su relación con las coplas, lo mencionó José Rojas Garcidueñas en el prólogo que acompañó los Coloquios de González de Eslava, (1958), donde inexplicablemente el análisis del coloquio "Del Testamento Nuevo que hizo Cristo, nuestro bien" y su co-

nexión con el tema de las coplas le merecieron escasa atención al prologuista.²⁴

A causa de las coplas habló de Corvera Boleslao Lewin en Los judfos bajo la Inquisición en Hispanoamérica, (1960), donde incluyó parte de las mismas, tras de señalar -omitida toda referencia bibliográfica- que "es casi seguro" que el autor de las décimas, "indudablemente de contenido judfo", haya sido Corvera; aduciendo esto por haberse le hallado en su poder, escritas y corregidas de su mano, y por haber las hecho circular.²⁵

Por su parte Pedro Henríquez Ureña había agregado al texto de su conferencia de 1936 "El teatro de la América española en la época colonial" una nota sobre la importancia de Corvera en la dramática novohispana, misma que fue incluida en la edición de su Obra crítica, (1961). Al hablar de González de Eslava y de Pérez Ramírez como iniciadores de nuestro teatro en lengua española, aclaró, remitiendo a Amado Alonso:

Se adelanta a estos autores el toledano Juan Bautista Corvera: hacia 1561 compuso una comedia pastoril que se representó ante el virrey Luis de Velasco y el arzobispo fray Alonso de Montúfar.²⁶

Aclaración que no tomó en cuenta Raimundo Lazo, quien en su Historia de la literatura hispanoamericana mencionó en forma mínima al "soldado poeta" Juan Bautista Corvera por su persecución a causa de las décimas.²⁷

Al frente de un equipo de historiadores, Edmundo O'Gorman preparó una Gufa de las Actas del Cabildo de la Ciudad de México; siglo XVI, (1970), que superó técnicamente la edición de las Actas realizada a fines del siglo XIX -inaccesible en nuestros días-, trabajo que constituye una recopilación documental imprescindible para el estudio de la vida en la capital novohispana. Gracias a esta edición, puede saberse que el dieciséis de abril de 1563

Se hizo donación de un solar a Juan Bautista de Corvera, vecino, sin perjuicio de terceros, calles reales y de agua y que cumpla con lo mandado.²⁸

En 1971 se publicó en México el libro de Seymour B. Liebman Los judfos en México y América Central (Fe, llamas e Inquisición), traducido del inglés por Elsa Cecilia Frost. Contra lo que pudiera esperarse, puesto que el autor investigó acuciosamente en los archivos, el texto de Liebman no sólo mantuvo dudas, sino acrecentó confusiones en torno a Corvera, pues se refirió a él como "Juan Bautista Corvera (o Cervera)", y remitió al lector a las palabras de Alfonso Toro: "Toro concluye que Bautista Corvera tenía que ser un judfo converso o un cristiano nuevo." Luego señaló que Corvera "escribió muchos sonetos y coplas, lo mismo que una obra de teatro...", y terminó su referencia con la siguiente apreciación:

Corvera era amigo de los obispos de Guadalajara, Tlaxcala y México, y el obispo de Guadalajara intercedió a su favor.²⁹

Dos años más tarde apareció refundido el estudio sobre el teatro mexicano del siglo XVI que Rojas Garcidueñas había publicado en 1935. Entre las modificaciones importantes, se encuentra la inclusión de Corvera, citado por su relación con González de Eslava, particularmente en torno de las coplas, y porque a Rojas Garcidueñas le "parece que bien puede decirse" que las obras de Corvera fueron las primeras en representarse ante el público de Nueva España.³⁰

Bertha Aceves, en un trabajo académico sobre el teatro de González de Eslava, aludió a Corvera en 1976. Mencionó así su circunstancia de dramaturgo, pero incidió en el tópico consistente en afirmar que

Se tiene noticia de diversas dramatizaciones, como de algunos autores anteriores a Eslava, pero nada de estas obras ha llegado hasta estos momentos, sólo referencias que dan idea de la intensa vida teatral que debió tener la colonia, sobre todo a fines del siglo dieciséis.³¹

Othón Arróniz tomó de Amado Alonso datos sobre Corvera, que resumió en Teatros y escenarios del Siglo de Oro, (1977). Allí escribió:

Las primeras noticias de actividad dramática frente al público son extraordinariamente tempranas. En 1561, Juan Bautista Corvera, autor de una comedia pastoril, la hace representar ante el virrey Don Luis de Velasco y el arzobispo Fray Alonso de Montúfar.³²

Breves fueron las menciones de Corvera que en 1980 hicieron Margarita Peña y Gabriel Agraz García de Alba. Aquélla, en el prólogo a Flores de baria poesía, donde lo citó al hablar de González de Eslava,³³ y éste, en el prólogo de su Bibliografía de los escritores de Jalisco, donde le dedicó algunas palabras por haber vivido en Guadalajara "por 1570".³⁴

Finalmente, en 1981 apareció el libro de Richar E. Greenleaf La Inquisición en Nueva España; siglo XVI, en el cual sólo se mencionó que

La investigación de Juan Bautista Corvera realizada en 1564 en Guadala jara por blasfemias y por componer versos heréticos se parece mucho a un proceso contra un judaizante.³⁵

NOTAS

¹Alfonso Toro, Los judfos en la Nueva España, México, Archivo General de la Nación, 1932, (Publicaciones del Archivo General de la Nación, XX), pp. 167-87. Corvera no aparece en los trabajos enciclopédicos de los bibliógrafos Eguiara, Beristáin, García Icazbalceta, José Fernando Ramírez, José Toribio Medina, Henry Raup Wagner, Francisco González de Cossío, ni en las bibliografías especializadas de Francisco Monterde, Horacio Jorge Becco, René Acuña. (Cf. Josepho Eguiara et Eguren, Biblioteca mexicana, t. I, Mexici, Ex Nova Typographia in Aedibus Authoris editioni ejusdem bibliothecae destinata, MDCCLV, 543 p.; José Mariano Beristáin de Souza, Biblioteca Hispano-Americana Septentrional, t. 1, México, s.e, 1816, XXII+540p.; Joaquín García Icazbalceta, Bibliografía mexicana del siglo XVI, 2a. ed. Edición por Agustín Millares Carlo, México, Fondo de la Cultura Económica, 1981, 591p.; José Fernando Ramírez, Adiciones y correcciones... a la Biblioteca Hispano-Americana Septentrional. Edición por Victoriano Agüeros y Nicolás León, México, El Tiempo, 1898, XLVII+659 p.; José Toribio Medina, Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía, t. 1. Prólogo de Guillermo Feliú Cruz, complemento bibliográfico de José Zamudio, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958, 542 p.; Henry Raup Wagner, Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Traducción por Joaquín García Pimentel y Federico Gómez de Orozco, México, Polis, 1940, XXIV+548 p.; Francisco González de Cossío, La imprenta en México; 1553-1820. México, UNAM, 1952, 354p.; Francisco Monterde, Bibliografía del teatro en México. Prólogo de Rodolfo Usigli, Méxi-

co, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933. (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 28), LXXX+649 p.; Horacio Jorge Beco, Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina. París, UNESCO, 1977, 118 p.; René Acuña, El teatro popular en Hispanoamérica. Una bibliografía anotada. México, UNAM, 1979, 114 p.

² Alfonso Toro, ob cit., p. XXIV.

³ Ibidem, p. 171.

⁴ Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", en Revista de Filología Hispánica, año II, n. 3. Buenos Aires, julio-septiembre, 1940, pp. 215-321.

⁵ Alfonso Toro, ob cit., p. 172.

⁶ Amado Alonso, ob cit., p. 253.

⁷ Edmundo O'Gorman, "Dos documentos del siglo XVI", en Boletín del Archivo General de la Nación, t. IX, n. 4. México, Talleres Gráficos de la Nación, octubre-noviembre-diciembre, 1940, p. 593-609.

⁸ Idem, p. 597.

⁹ Antonio Castro Leal, "Unos versos desconocidos de Francisco de Terrazas y un falso privilegio", en Revista de Literatura Mexicana, año I, n. 2. México, octubre-noviembre-diciembre, 1940, p. 348-57.

¹⁰ Idem, p. 349.

¹¹ Francisco de Terrazas, Poesías. Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 1941. (Biblioteca Mexicana, 3), pp. 17-21.

¹² Edmundo O'Gorman, Catálogo de pobladores de Nueva España; registro

- de informes de la Real Audiencia; último tercio del siglo XVI - principios del siglo XVII. Arreglo, introducción e índices por ..., México, Archivo General de la Nación, Talleres Gráficos de la Nación, 1941, p. 126.
- ¹³ Alfonso Méndez Plancarte, "Piezas teatrales en la Nueva España del XVI -siete adiciones y una supresión", en Abside, revista de cultura mexicana, t. VI, n. 2. México, Jus, 1942, pp 218-19..
- ¹⁴ Idem, p. 219
- ¹⁵ Alfonso Méndez Plancarte, Poetas novohispanos. Primer siglo; 1521-1621. México, UNAM, 1942. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33), pp. XXVII-XXVIII.
- ¹⁶ Julio Jiménez Rueda, Historia de la literatura mexicana. 4a. ed., México, Botas, 1946, p. 57-8. Jiménez Rueda no había mencionado a Corvera en las ediciones anteriores de su Historia. Por otra parte, reprodujo su referencia a las décimas de manera casi idéntica en la refundición que hizo del libro de José Toribio Medina Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México. (México, Fuente Cultural, 1951, pp. 54-6.)
- ¹⁷ Julio Jiménez Rueda, Herejías y supersticiones en la Nueva España. Los heterodoxos en México. México, UNAM, 1946, pp. 39-45.
- ¹⁸ Alfonso Reyes, Letras de la Nueva España. 2a. ed., México, FCE, 1948. (Tierra Firme, 40), pp. 64-5; 3a. ed. en Obras Completas de... t. XII. México, FCE, pp. 281 a 390. El ensayo de Alfonso Reyes había aparecido con el título "Las letras patrias" en México y la cultura

(SEP, 1946). Con "muchas modificaciones", al decir del propio Reyes, se refundió en la que hemos dado como 2a. edición.

¹⁹ Idem, p. 74.

²⁰ Fernando Benítez, Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI. México, El Colegio de México, 1950, p. 288; 2a. ed: México, ERA, 1962.

²¹ Julio Jiménez Rueda, Historia de la cultura en México. El virreinato. vol. 2. México, Minerva, 1950, p. 210.

²² Hildburg Shilling, Teatro profano en la Nueva España; fines del siglo XVI a mediados del XVIII. México, UNAM, 1958, pp. 65 y 159.

²³ Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, Breve historia del teatro mexicano. México, De Andrea, 1958. (Manuales Studium, 8), p. 22.

²⁴ Fernán González de Eslava, Coloquios espirituales y sacramentales. t. 1. Edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 1958. (Escritores Mexicanos, 74), p. 19. Hasta donde conocemos, de los diversos estudios sobre la obra de González de Eslava, sólo el de Angel Rama, "La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano. 3. El misterio Fernán González de Eslava" (Sábado, suplemento de uno más uno, 167, México, 17 de enero de 1981, pp. 12-3), presenta un análisis del coloquio "Del Testamento Nuevo...". Rama señaló además que el coloquio "presumiblemente fue representado en alguna festividad religiosa, quizás en Corpus Christi, y por lo tanto censurado pre

viamente por la propia Iglesia, que debió autorizarlo. No hay en él disensión con la recta norma del catolicismo. Sólo el tema crea suspicacia, visto el medio en que se formula, sugiriendo la eventualidad del converso, o del descendiente de familia judía o vinculado a la problemática del judaísmo en la difícil coyuntura que vivió en la España renacentista". (Cf. Rex Edward Ballinger, Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España. México, UNAM, tesis, 1951, 85 p.; José de Jesús Ruiz Sánchez, El tema religioso en tres poetas del siglo XVI. México, UNAM, tesis, 1973, 127 p.

²⁵ Boleslao Lewin: Los judíos bajo la Inquisición en Hispanoamérica, Buenos Aires, Dédalo, 1960, pp. 101-5.

²⁶ Pedro Henríquez Ureña, "El teatro de la América española en la época colonial", en Obra crítica. Prólogo de Jorge Luis Borges, edición y notas de Emma Susana Speratti Piñeiro, México, FCE, 1961, pp. 741-42.

²⁷ Raimundo Lazo, Historia de la literatura hispanoamericana. 3a. ed., México, Porrúa, 1969. (Sepan Cuantos, 38), p. 49.

²⁸ Edmundo O'Gorman, dir., Gufa de las Actas del Cabildo de la Ciudad de México; siglo XVI. México, FCE, 1970, p. 394. Las actas originales se encuentran bajo custodia en el Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Actualmente existe una versión paleográfica de ellas en el mismo archivo, sin paginación ni datos del paleógrafo, la cual sirvió de base para su publicación en numerosos volúmenes, hacia el último tercio del siglo XIX, en los talleres de Aguilar, sin pie de

imprensa, (1893). El acta de la donación a Corvera se encuentra en el t. 1, p. 108 de esa edición.

- ²⁹ Seymour B. Liebman, Los judfos en México y América Central (Fe, llamas e Inquisición). Traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1970, p. 151. Ignoramos por qué razón Liebman señala que los versos de las décimas son versos blancos (blank verse), como traduce Frost. Según el Webster's, el Oxford y el Velázquez, blank verse significa "verso sin rima", "suelto"; y para la Academia Española, verso blanco es "verso suelto", "verso libre", "el que no forma con otro rima perfecta ni imperfecta". Pero las copias sobre la Ley mosaica no contienen versos blancos, pues son estrofas de diez versos octosílabos en rima consonante abaabccddc. (Cf. Noan Webster, A dictionary of the english language. Springfield, Mass., G. and C. Merriam, 1886, LXXII+193 p.; Mariano Velázquez de la Cadena, Nuevo Diccionario de pronunciación de las lenguas inglesa y española. v. 2. New York, D. Appleton and Co., 1902, XVI+766 p.; Oxford University, The Oxford English dictionary. v. 1. 2da. ed., Oxford, Oxford University Press, 1970, XXII+1176 p.)
- ³⁰ José Rojas Garcidueñas, El teatro de la Nueva España en el siglo XVI, 2da. ed., México, SEP, 1973, pp. 49-50 y 64. La primera edición, México, Alvarez, 1935.
- ³¹ Bertha Aceves, Sentido religioso y realismo novohispano en el teatro de Fernán González de Eslava. México, tesis, UNAM, 1976, p. 10.
- ³² Othón Arróniz, Teatros y escenarios del siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1977. (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos), pp. 38-39.

- ³³ Anónimo, Flores de baria poesfa. Prólogo, edición, crítica e índices de Margarita Peña, México, UNAM, 1980, p.43.
- ³⁴ Gabriel Agraz García de Alba, Biobibliografía de los escritores de Jalisco. t.1. México, UNAM, 1980. p. XX. El autor da como referencia el libro de Rojas Garcidueñas Primicias de Jalisco en la poesía novohispánica, que según parece no fue un libro sino una conferencia. Desgraciadamente su localización nos ha sido imposible hasta el momento.
- ³⁵ Richard E. Greenleaf, La Inquisición en Nueva España; siglo XVI. Traducción de Carlos Valdés, México FCE, 1981, p. 123. Otras referencias: En la Enciclopedia de México (1975), se da el año de 1555 como fecha de representación de la comedia pastoril de Corvera; se reafirma la opinión de Toro respecto del origen judío del autor; se explica que su proceso "refleja mucha luz sobre las condiciones sociales de México en su tiempo", y se concluye que "en los documentos de su juicio se incluyen sonetos, poesía ligera de carácter pastoril y otros escritos". En el Diccionario Porrúa, (1964), se afirma que las coplas "se creyeron de sabor judío", y que Corvera perteneció a una familia de conversos, por lo que "es uno de los sujetos de raza judía más dignos de atención" -en ediciones posteriores se suprimió esto último, pero en todas aparece 1551 como fecha de representación de la comedia. A los hallazgos documentales de Alfonso Toro conviene agregar varios documentos del Archivo General de la Nación, México, que contienen información sobre Corvera. Además del vol. 4, ramo Inquisición, en el que Toro

descubrió su proceso, y del vol. 222 del ramo Historia, donde se encuentra el manuscrito hallado por O'Gorman, hay documentos sobre Corvera en los vols. 8 y 9 del ramo Inquisición, y en el vol. 753 del ramo Bienes Nacionales, estos últimos descubiertos por el investigador Humberto Maldonado.

II. VIDA DE JUAN B. CORVERA

La información que poseemos sobre la vida de Corvera es muy escasa. Los documentos encontrados en el Archivo General de la Nación, México, cubren apenas breves lapsos de su estadía en Nueva España. Sin embargo, son fuente valiosa para rehacer las circunstancias que rodearon al primer autor de nuestro teatro profano en lengua española. Sus primeros años en la Toledo renacentista y su amistad con los escritores novohispanos de mediados del siglo XVI influyeron indudablemente en las características de su literatura. Los procesos inquisitoriales en que tomó parte motivaron quizás su alejamiento de la producción literaria, pero fueron ocasión para conservar su obra, que así ha llegado hasta nosotros.

Juan Bautista Corvera nació en Toledo hacia 1530, espacio y tiempo de inseguridad y de terror. A la expulsión de los judíos, que con su actividad mercantil habían dado a la ciudad su carácter cosmopolita, y a la de los árabes, administradores y urbanistas pervivientes en ella gracias a la tolerancia del mudejarismo, siguieron, durante el primer tercio del siglo XVI, la Guerra de las Comunidades, ganada por Carlos V a los gremios toledanos, y las luchas en que dos grupos de familias -los Ayala y los Rivera- se disputaron el dominio político de la ciudad.¹

De importante centro comercial que había sido, con el zoco, la alcaudía y el alcaná, las tiendas de los judíos y los talleres de los moros, establecidos en torno a los barrios cristianos, Toledo era a principios del siglo XVI una ciudad desmembrada y sumisa. Animaban

su prestigio cultural de varios siglos los artistas del Renacimiento, pero se extinguía su importancia política y continuaba rompiéndose su equilibrio social. Pronto se hallaban en la cárcel del Santo Oficio varios de sus principales vecinos, acusados de heterodoxia,² y partían las cortes imperiales a Madrid.

En medio de esas circunstancias sociales nació Juan Bautista Corvera, cerca de la plazuela de Valdecaleros, en Santo Tomé,³ barrio colindante con lo que había sido la Judería Mayor de Toledo. Fueron sus padres Pedro Sánchez de Toledo Corvera e Inés Álvarez de Alarcón, mercaderes pertenecientes a un conocido grupo de familias de Toledo -los San Pedro-, en cuyas ramas no sería aventurado suponer algún enlace judío, aunque Corvera declaró que sus padres eran cristianos viejos, descendientes de los hispanogodos que habían resistido el sitio de los árabes en la iglesia de Santa Eulalia, y por lo tanto mozárabes.⁴ Cierta desahogo económico debió tener su familia, pues varios de los parientes de Corvera ostentaron títulos académicos o desempeñaron puestos políticos. Otros fueron eclesiásticos.⁵

En su adolescencia, Corvera asistió a los cursos de gramática que impartían en Toledo Alejo Vanegas del Busto, y Alonso Cedillo,⁶ pero no los prosiguió a nivel universitario. Cuando se acercaba a la juventud, abandonó los estudios y se enroló como soldado rumbo a las Indias, quizás atraído por la posibilidad de hacer carrera en el ejército que aún peleaba contra los aborígenes americanos, o por haberle afectado de alguna manera el momento represivo que se vivía en Toledo. Por ese tiempo, la antigua ciudad de las tres religiones se vio envuel

ta en uno más de sus conflictos, al establecer Silfcoo, arzobispo de Toledo, el estatuto de limpieza de sangre para la obtención de cargos eclesiásticos.⁷ Con esa medida se cerró otra puerta a la tolerancia y se avivaron los afanes de sospecha y de denuncia, de por sí frecuentes en una ciudad donde las rivalidades de grupos se habían sistemati- zado.

No se conoce la fecha en que Corvera arribó al Continente, ni da- tos sobre su itinerario o sobre su participación en acciones guerreras. Es posible que haya estado en el Perú hacia 1555, por el tiempo en que Andrés Hurtado de Mendoza comenzaba a reorganizar el virreinato tras la sangrienta y última guerra civil. Dentro de esa posibilidad, puede creerse que haya sido testigo de las diversas medidas de pacificación dictadas por Hurtado de Mendoza, las cuales consistieron principalmen- te en el castigo severo de los rebeldes y en el enrolamiento forzoso de soldados para la guerra de Chile o para diversas expediciones, a fin de librar a la sociedad de foragidos y fascinerosos cuya vida li- cenciosa y continuas revueltas menguaban la moral civil.⁸

No menos ocultos están los pormenores del único hecho que lo si- túa en Lima por ese tiempo, desprendido de una de sus declaraciones procesales, según la cual el virrey del Perú lo envió de allá, "por una pasión que tuvo con otro, donde hubo heridas".⁹

Menos violencia que en Perú había en Nueva España a mediados del siglo XVI, pues se había generalizado desde hacía tiempo un clima de paz y de trabajo, salvo la tensión provocada entre autoridades y en-

comenderos por la aplicación de las Leyes Nuevas respecto del indígena, o la inquietud por los ataques de los chichimecas a los pueblos del interior.¹⁰

También la capital del reino novohispano ofrecía a los ojos del viajero un espectáculo quizás más agradable que el contemplado en las ciudades del sur. Rodeada de montes cubiertos de nieve y de fecundos valles, se edificaba sobre isletas la ciudad de México-Tenochtitlan. Dentro de ella, el apresurado ir y venir de españoles, criollos y mes tizos, anunciaba el hallazgo de ricas minas o la llegada a Veracruz de las flotas reales, mientras a sus orillas se agrupaban, en nuevos barrios o en sus antiguos pueblos, los indígenas, sustituidos en el trabajo de las minas por los negros, y junto a éstos asignados en el servicio de las casas o en la construcción de iglesias, hospitales y colegios.

Corvera debió llegar a Nueva España a principios de 1558, quizás sin oficio definido y conservando su calidad de soldado sólo como recuerdo de alguna refriega en el Perú, ya que no tomó parte en las expediciones contra los chichimecas ni se enroló en la flota con que Tristán Luna y Arellano, por órdenes del virrey don Luis de Velasco, pretendía conquistar la Florida.¹¹ Ciertamente vivir sin trabajar era oficio común a muchos españoles, supuestos hijosdalgo o advenedizos, aventureros y pícaros, que llegaban a Nueva España como a tierra de promisión.

Pese a sus conocimientos de gramática y a sus aficiones literarias, no parece que Corvera haya tenido interés en ingresar a la inci

piente y ya brillante Universidad de México, en la que había sido catedrático de retórica un antiguo alumno de su maestro Vanegas: el toledano Francisco Cervantes de Salazar, quien en ese tiempo escribía la Crónica de la Nueva España. Sin embargo, no es remoto que haya tratado a su ilustre paisano o que al menos haya estado en contacto con quienes fueron sus discípulos en las aulas universitarias, ya que eran muy frecuentes en la ciudad las fiestas, las tertulias y los concursos literarios.

Corvera tomó parte, junto con otros poetas y con el propio Cervantes de Salazar, que de alguna manera fue maestro de todos, en el túmulo con que la ciudad conmemoró en 1559 la muerte de Carlos V. Todo indica que la participación de los poetas en el monumento construido por Claudio Arciniega se hizo en forma anónima, a tono con el motivo de las suntuosas exequias, pues se trataba más bien de manifestar un sentimiento general que de hacer demostración de grupo u ostentación personal. Para que quedara memoria de todas las cosas que se hicieron en las honras, y para que Europa conociera con cuánto amor era servido el rey en el Nuevo Mundo, don Luis de Velasco encomendó a Cervantes de Salazar la relación detallada de todo lo concerniente a las exequias. Este recopiló las composiciones que habían figurado en el túmulo,¹² pero no incluyó en su trabajo el epitafio escrito por Corvera, quizás por no haberle parecido con la suficiente calidad literaria como para imprimirse, o por diferencias personales, más que por hablarse de la zarza de Moisés en alguno de sus versos. A Corvera se le explicó que Felipe II había ordenado la impresión de los epitafios, menos el suyo, aunque lo había alabado y había autorizado su circulación manuscrita.¹³

Si tuvieron poco éxito los versos luctuosos de Corvera, no se puede decir lo mismo de una comedia pastoril suya, apreciada en tal medida, que llegó a ser representada a principios de 1561 ante el virrey y el arzobispo.¹⁴ Verdad es que don Luis de Velasco se caracterizó no sólo por el acierto con que gobernó el virreinato y por la defensa que hizo el indígena, sino también por el gusto a los divertimientos, los juegos, los paseos y -lo deducimos- las representaciones teatrales, lo cual no resta méritos a la escenificación de la obra de Corvera, realizada en momentos en que la ciudad se preocupaba porque los procuradores enviados ante Felipe II logran beneficios para la colonia y se estremecía con las alarmantes noticias de los ataques chichimecas a las poblaciones del interior. Durante la década de 1560 a 1570 se exacerbó la hostilidad de chichimecas y guachichiles, llegando a poner sitio virtual a Zacatecas. La pacificación emprendida por el capitán Pedro de Ahumada en los alrededores de ese real de minas fue sólo temporal, pues pronto volvieron a rebelarse las tribus que merodeaban por Nueva Galicia y Nueva Vizcaya. Aun a veinte leguas de la capital novohispana llegaron a producirse ataques de los chichimecas, que hicieron temer a muchos por el futuro de los españoles en Nueva España.¹⁵

No obstante que a la capital llegaban noticias frecuentes de la mencionada Guerra Chichimeca, Corvera decidió viajar tierra adentro, si es que no lo hacía desde su arribo a la colonia, con la esperanza de lograr fortuna en alguno de los ricos minerales.¹⁶ Llevaba mil pesos que le había enviado su padre, y con ellos compró una mina en Comanja, real situado entre las estibaciones de la sierra de Guanajuato y los llanos de los chichimecas. Corvera vivió quizás en el pue-

blo de Comanja o en la entonces aldea de Guanajuato, mientras buscaba en las serranías el preciado metal que de la noche a la mañana transformaba en ricos a sus descubridores. Sin embargo, los yacimientos de Comanja no dieron la riqueza que se esperaba, por lo que muchos mineros abandonaron su explotación. Corvera siguió conservando sus minas, pero acabó dedicándose al comercio, actividad que podía ser tan productiva como la minería, dado el alto precio que en los pueblos cercanos a las minas adquirían los escasos productos llevados desde la capital o desde la costa.

Corvera subía a México por las fiestas de Corpus y Navidad, donde además de adquirir mercancías y de rendir cuentas a su socio el rico mercader y prestamista Francisco de Villanueva, de quien recibía comisión por los cobros efectuados a su nombre, frecuentaba al arzobispo fray Alonso de Montúfar. Este le encargaba villancicos, chanzonetas y motetes para ser cantados en el coro de la catedral.¹⁷

Una vez pasadas las fiestas religiosas, Corvera permanecía posiblemente en la capital durante extensos períodos, pues el Cabildo metropolitano lo reconoció como vecino y le otorgó un solar el dieciséis de abril de 1563.¹⁸

Estando en México, Corvera frecuentaba sin duda las tertulias de poetas, pues la realización casi cotidiana de éstas era una costumbre arraigada en la ciudad, sobre todo al regresar de España el ostentoso Martín Cortés, Segundo Marqués del Valle de Oaxaca.¹⁹ En una de esas reuniones o en plática personal con algún escritor amigo suyo, Corvera

obtuvo por Navidad de 1563 un pliego poético de preguntas y respuestas sobre la Ley de Moisés. A tal grado se interesó Corvera en el pliego, que lo llevó consigo al regresar a las minas de Guanajuato.

Corrían los primeros meses de 1564 cuando Corvera, después de haber estado en la capital novohispana, emprendió uno de sus más largos viajes rumbo a Comanja. Decidió pasar a Guadalajara a cobrar deudas -ciudad a la que solía llegar otras veces después de visitar Colima-, y a ella arribó a fines de febrero o principios de marzo. Pequeña y solitaria debía parecer al viajero la capital neogallega del Valle de Atemajac. El clima, la tierra y el agua eran buenos, pero la distancia y el amago de las tribus aborígenes relegaban a los pobladores a una vida extraña a las vicisitudes de la capital, si bien con turbulencias sociales, empresas de amor y de odio nacidas al filo de la burocracia eclesiástica y civil, muy particulares y acendradas.

En Guadalajara vivía, ostentando el grado de Capitán, quien había sido amigo suyo en la adolescencia, el también toledano del barrio de Santo Tomé, Lope de Cisneros -al que trató nuevamente en la ciudad de México-, en cuya casa solía hospedarse Corvera algunas veces. También eran amigos de Corvera varios de los principales vecinos de esa ciudad, con los que además de hacer tratos departía a la hora de la comida o en las reuniones informales que se hacían a trastienda, de tarde en tarde, después de atender cobros, préstamos y ventas.

Corvera aprovechó las tertulias y cuanta ocasión le fue propicia para dar a conocer el pliego poético conseguido meses atrás en la ciu

dad de México. Invitaba a los oyentes a escuchar la lectura o la recitación de los versos, e insistía en dialogar con el público sobre ellos.

Corvera se resistió inicialmente a declarar el nombre del autor de las coplas, no obstante la insistencia de quienes lo escuchaban. Después se animó a adjudicarse su autoría, dando crédito parcial a otros poetas. Esto hizo hacia el diecinueve de marzo en casa de Rodrigo Gutiérrez de Baeza -que en esta ocasión lo hospedaba-, ante Lope de Cisneros y Joan Rodríguez. Inclusive sacó una copia de pliego y la facilitó a Cisneros,²⁰ quien la mostró a varios vecinos prominentes.²¹

Uno de los oidores del reino neogallego, el licenciado Alonso de Oseguera, obtuvo la citada copia -tras de la muerte del canónigo Alonso Sánchez Sincón, a quien Cisneros la entregó, y luego de subastarse los bienes de aquél-, y la entregó a fray Pedro de Ayala, obispo de Nueva Galicia.²²

Llamado a declarar ante el mitrado, Corvera confesó no ser él el autor de las coplas que habían escandalizado a la pequeña ca-

pital, sino Hernán González y Pedro de Ledesma, vecinos de México. Dijo escapar a su opinión el contenido de las coplas, mismo que dejaba a los letrados, pero no su compostura, la cual le parecía buena. Sin embargo, admitió cómo se le había indicado "que había hecho mal en tratar semejante negocio en tal tiempo, mayormente sin poner la conclusión de la duda".²³ Corvera concluyó sus primeras declaraciones confesando además la posesión de otros papeles y de un libro en romance sobre la pobreza.

El obispo resolvió las instancias iniciales ordenando a Corvera, mediante acta notarial, la entrega de

todos los papeles que ha declarado que tiene, sin que falte ninguno, y asimesmo el dicho libro que trata de la pobreza, y que la glosa ordinaria que dice obtuvo en precio en cierta almoneda, que no la saque de esta ciudad en sus pies ni en ajenos, ni por vía alguna, so pena de excomunión mayor, reservando la absolución a su señoría reverendísima, e más de doscientos pesos de minas; para la fábrica de esta santa iglesia la mitad, e la otra mitad para pobres...²⁴

Se exigió además a Corvera guardar secreto absoluto sobre lo tratado con el obispo y entregar al notario apostólico su correspondencia.

Pero escasa obediencia produjeron en Corvera las órdenes del mitrado, pues nuevamente se dio a recitar las coplas y aun publicó su detención en Guadalajara por mandato episcopal. Entre otros, le oyeron recitar en ese tiempo Diego de Guzmán, al que presumió haberlas escrito, y Melchor de Legazpi, quien declaró a Corvera que él sabía que González de Eslava y Terrazas las habían escrito en México.²⁵

Al parecer, una vez iniciadas las averiguaciones sobre Corvera, el obispo sospechó acerca de su ascendencia, por lo que lo llamó nuevamente a declarar.

Luego de dar cuantos nombres y oficios recordó de sus parientes, Corvera reafirmó el trece de mayo su ascendencia mozárabe, asegurando que recitaba las coplas no por tratar del Testamento Viejo, sino por ser buenos los versos. Mostró preocupación por faltar la respuesta en el pliego, pero negó tener voluntad de escribirla, ya que el arzobispo de México la había encargado a Terrazas, aparte de que él escribía generalmente sobre temas profanos, y sólo por mandato del arzobispo Montúfar hacía villancicos y otras obras de tema religioso. Finalmente aseguró:

que cree e tiene todo aquello que cree e tiene la santa madre iglesia de Roma, e que en contra de ello no ha dicho ni pensado cosa alguna, e que está presto de morir cada que se ofrezca por la fe católica, e que aborrece a los luteranos e su maldita secta e a los demás herejes que han tratado en contra de lo que cree e tiene la santa madre iglesia.²⁶

Desde mediados de abril hasta la primera decena de mayo, el obispo tomó declaraciones a los amigos de Corvera y a cuantos habían leído o escuchado las coplas. Diego de Guzmán, Melchor de Legazpi, Lope de Cisneros, Rodrigo Gutiérrez de Baeza y Joan Rodríguez, abonaron el linaje y la conducta de Corvera,²⁷ pero las declaraciones de otros testigos no le fueron favorables.

Fray Alonso de Miranda informó al obispo cómo había recitado Corvera unas coplas suyas que se habían puesto en el túmulo de Carlos V, en las cuales se hablaba de la zarza de Moisés haciendo comparación con el emperador. Miranda confirmó además que Corvera presumía ser el autor de las coplas sobre la ley de Moisés, y que él le había advertido en varias ocasiones lo peligroso de su actitud declamatoria.²⁸

Un hijo del alcaide de la inquisición toledana, el licenciado Cabello, recordó no haber conocido en toda la ciudad de Toledo a ninguna persona judfa de apellido Corvera, y reconoció a los padres de Juan Bautista como gente honrada -sin poder decir si eran hidalgos o conversos-, aunque al parecer ciertos familiares suyos "eran tenidos por conversos, especialmente Francisca Alvarez, mujer del licenciado de Córdoba",²⁹ de quien se contaba haber sido penitenciada por el Santo Oficio.

Corroboró la afirmación de Cabello, Alonso de Oseguera, originario asimismo de Toledo, asegurando que a pesar de haber desempeñado un cargo en la inquisición de aquella ciudad, no había sabido de ningún Corvera judaizante. Sin embargo, reiteró que había llevado las coplas al obispo por la posibilidad de ser heréticas, si el autor era sospechoso de tener alguna raza.³⁰

Para el oidor Alarcón, las coplas recitadas por Corvera eran malas, no católicas, adjudicadas como propias por Corvera, aunque después había negado su paternidad. Como versos heréticos debió tener también los versos del epitafio en memoria de Carlos V, pues confesó que no había permitido a Corvera su recitación, cierta vez que comenzaba a de-

clamarlos.³¹

Muchos perjuicios seguían a Corvera con su ya larga permanencia en la ciudad, no sólo por el gasto que representaba, sino también por el demérito de su fama. Así lo dijo en varias ocasiones al obispo, a través de carta o de manera personal, con intercambio violento de palabras. Y demostrando lo improcedente de su postura, hizo llegar a manos del obispo una larga exposición de sus necesidades y de su excusable detención, pues aparte de ser en Toledo y no en Guadalajara donde debían hacerse las informaciones sobre su origen -con lo que se descubriría ser cristiano viejo-, no podía seguirsele culpa por la sola posesión de las coplas, las cuales poseían también el arzobispo y varios oidores de México. No era cristiano, decía allí citando textos bíblicos, intentar corregirlo por medio de daños, máxime siendo buen católico, favorecido por los obispos de Michoacán y de Tlaxcala, por el arzobispo de México y aun por el mismo rey.³²

Corvera compareció de nueva cuenta ante el obispo el trece de mayo. Dijo que no consideraba haber faltado a las prohibiciones episcopales al explicar a sus amigos el motivo de su prolongada estancia en Guadalajara. Basó su origen mozárabe en las prerrogativas dadas por Alfonso VI a las comunidades religiosas de Toledo, continuadas hasta su tiempo, aunque no supo enumerar las parroquias mozárabes de esa ciudad. Sobre sus obras literarias, declaró que, fuera de los villanci-

cos compuestos a petición del arzobispo de México y del epitafio luc
tuoso,

obra fundada no ha hecho hasta agora, más de una que puede haber tres años que se hizo en México, que eran personas tres pastores e tres pas
toras, la cual fue tenida por muy católica por el señor arzobispo, oi
dores y virrey, que allí se hallaron.³³

Corvera justificó sus reclamos violentos al obispo, presentándoo--
los como consecuencia de la actitud despectiva y autoritaria del mi-
trado y del apremio sentido por su libertad. Pidió incluir entre los
documentos procesales la carta dirigida al obispo donde citaba autori-
dades bíblicas, para la confrontación posterior de las fuentes. La
carta, aclaró, había sido escrita a vuelapluma, sin consultar la Bi-
blia, pero otras veces no escribía de memoria, sino deteniéndose a in-
vestigar los pasajes citados. Por último trajo a colación sus estudios
con los maestros Alejo Vanejas y Cedillo, asegurando haber cursado só-
lo gramática, y reiteró no tener ningún pariente "penitenciado por el
Santo Oficio, porque todos son buenos y fieles y católicos cristianos".

Dos veces más mandó llamar al obispo a Corvera. Una, el mismo
trece de mayo, ocasión en que Corvera reconoció la copia dada a Cisne-
ros y el pliego obtenido por él de manos de Hernán González de Eslava;³⁴
otra, el día quince, ordenándosele recitar los versos del epitafio, lo
que eludió Corvera, prometiendo darlos por escrito cuando los recordara.³⁵

Consideradas las declaraciones de los testigos y la confesión del
presunto judaizante, el obispo dictó el quince de mayo la detención de

Corvera en la cárcel de corte.

y en ella esté preso e de ella no salga so pena de excomuni3n reservada de la absoluci3n a su se1orfa reverendfsima, e m1s un a1o de c1rcel perpetua con prisi3nes, e de doscientos pesos de minas; la mitad para la f1brica de esta Santa iglesia e la otra mitad para los pobres.³⁶

Corvera apel3 al arzobispo de M1xico, dado que ni habfa delinquido ni el obispo era su juez, pero el prelado sostuvo su orden de carceleria y aclar3 ser juez de la causa por estar de por medio cosas tocantes a la fe. De manera que el inculpaado, al mostrar abierta rebeldfa, habfa incurrido en nueva culpa.

Un criado del obispo, Juan de Aranda, fue a avisar a los oidores el envfo de Corvera a la c1rcel de corte, debido a que no existfa en la ciudad c1rcel eclesi1stica. Mientras tanto, Jer3nimo de Losada, notario apost3lico conducfa al reo fuera de la sede episcopal.³⁷

Pero Corvera logr3 escabullirse en el trayecto a la c1rcel, y se puso de acuerdo con Lope de Cisneros sobre la soluci3n de su caso.³⁸ Cisneros aconsej3 probablemente a su amigo que no aceptase orden de aprehensi3n en tanto no la firmaran los oidores, y que se escondiese o huyese a M1xico luego de vender u ocultar sus bienes. El propio Cisneros neg3 informaci3n sobre el caso a los enviados del obispo y busc3 comprador para el cacao de Corvera. Sin embargo, Corvera fue reaprehendido y conducido a la c1rcel -previo refrendo de la orden por los oidores- la tarde del quince de mayo, en tanto que sus bienes quedaron depositados -por mandato inquisitorial- en casa de sus amigos.³⁹

Nuevas informaciones abri3 la frustrada huida de Corvera, en las

que sus amigos intentaron librarse de todo cargo.⁴⁰ Corvera mismo negó las suposiciones sobre su huida y sobre los consejos recibidos, explicando que esperó el refrendo de la orden de carcelería por parte de los oidores, por lo que, una vez efectuado esto, se entregó, sin ocultar sus bienes a nadie.⁴¹

Desde la cárcel, Corvera dirigió cartas al obispo pidiéndole que no se secuestraran sus bienes, pues eran de terceras personas, y rogándole la pronta solución de su caso. También desde la cárcel hizo llamar a Baeza, diciéndole que se pusiera de acuerdo con Bernardino Vázquez del Mercado para traerle a la prisión sus caballos. Pero Baeza no sólo no le hizo caso, sino que lo denunció ante el obispo, quien mandó echarle más cadenas y prender a Vázquez del Mercado para instruirle proceso.⁴²

Corvera y Vázquez del Mercado rechazaron las nuevas imputaciones, pero los testigos declararon en su contra. Además, se levantó acta sobre la negativa de Corvera de recibir grillete doble y sobre las ofensas verbales que en la cárcel había dicho contra el obispo y sus ministros.⁴³

Vázquez del Mercado siguió su proceso inquisitorial, que concluyó con el pago de una fianza, mientras el proceso original de Corvera fue aumentado con las causas de la fuga,⁴⁴ y por lo tanto se le hizo acreedor a más penas.

Corvera invocó en su ayuda una orden del obispo para que Cisneros, Alonso de Herrera o Cristóbal de Ribera, acudiesen en su defensa legal, pues entendían del caso.⁴⁵ El obispo nombró como asesor del reo a Alonso de Herrera y le permitió examinar los documentos del vo-

luminoso proceso.⁴⁶

Pocos días después de su ingreso a la cárcel, Alonso de Cepeda, fiscal de la Inquisición tapatza, presentó la acusación formal contra Corvera, pidiendo el veinte de mayo

las más graves penas contra él establecidas por fuero e derecho canónico e civil, haciéndose las padecer en su persona e bienes⁴⁷

En la acusación, se hicieron cargos a Corvera por haber escrito coplas sospechosamente heréticas para el tódulo de Carlos V, y por escribir, gustar y publicar las coplas sobre la Ley de Moisés. Se le calificó de sospechoso y no idóneo para tratar temas bíblicos por tener parientes conversos y penitenciados por la inquisición, y se le inculpó por desobedecer las órdenes del prelado haciendo caso omi so de las excomuniones, además de responsabilizarlo de los intentos de fuga.

Graves penas esperaban al recitador de las coplas, o al menos un largo y perjudicial período de encarcelamiento en espera de las investigaciones inherentes al proceso. De eso estaba consciente sin duda Juan Bautista Corvera, quien de alguna forma habilitó su huida de la prisión y de Nueva Galicia. Pensamos que ésta se efectuó en la última semana de mayo de 1564, después de que Herrera, a la vista de los documentos, le hubiera hecho algún resumen de los datos más importantes, pues el veintinueve de ese mes, posiblemente cuando ya había huido, se ordenó la venta de cuatro cargas del cacao secuestrado, con objeto

de pagar "cien pesos de oro común en que condenamos al dicho Juan Bautista Corvera".⁴⁸

Corvera se presentó en la ciudad de México ante el doctor Rodrigo de Barbosa, chantre de la catedral, provisor y vicario del arzobispado, explicándole cómo apelaba ante él de las causas procesales seguidas en su contra por el obispo de Guadalajara, haciéndole extensa relación del pleito y acusando al prelado tapatío de haber tratado el asunto "con gran pasión y aceleración".

Barbosa escribió el veinticinco de julio una carta compulsoria al obispo de Guadalajara notificándole la presencia de Corvera, su apelación por el juicio sobre las coplas que él no había escrito, y ordenándole el envío de los autos procesales y del fiscal o de su procurador para que diera cuenta de sus infundadas acusaciones.⁴⁹ Llegada la carta a la sede episcopal tapatía en los primeros días de septiembre, el obispo hizo como se le mandó,⁵⁰ quizás por celo episcopal o porque Barbosa había lanzado pena de excomunión mayor contra quien hiciera lo contrario.

No hemos localizado documentos sobre la consecución del pleito acerca de las coplas. Es posible que la causa procesal se haya sobrepasado una vez que el obispo de Nueva Galicia mandó todos los documentos a la inquisición de México. Del propio Corvera poseemos muy pocas referencias posteriores a 1564, aparte de que durante varios años se le pierde la huella.

A fines de la década de los sesentas, Corvera aparece como vicario y juez de comisión en Apaseo, Guanajuato, pueblo perteneciente entonces a la mitra de Michoacán, lo que nos lleva a pensar que el obispo de esa diócesis, Antonio Morales y Molina, debió ser ciertamente su amigo.

En julio de 1568, siendo vicario de Apaseo, Corvera figuró como testigo de cargo contra el padre Cristóbal de Soria, vicario de San Miguel de los Chichimecas, al que se procesó por palabras malsonantes. Soria habfa dicho que

fuera de la madre de Dios Nuestro Señor, en el cielo no habrá santo que mejor hubiese guardado los mandamientos de Dios que él los de su Señoría Reverendísima. 51

Además, "el muy magnífico, reverendo señor Juan Bautista Corvera" remitió de Apaseo a la inquisición de Michoacán, en agosto de 1568, a Pablo de Vargas, por no haber pagado solficamente los diezmos, y aun participó en el proceso de éste haciendo probanzas como juez de comisión.⁵²

Corvera vuelve a aparecer en documentos de la inquisición a fines de marzo de 1579, debido a peticiones que contra él hizo Juan Luis Maldonado, vecino de Igualapa, diócesis de Antequera, Oaxaca. Maldonado se quejó ante el provisor del arzobispado de México de que

Jhoan Baptista de Corvera, vicario que dicen ser en un pueblo de la dicha costa, o como visitador del obispado de Guaxaca, procedió contra mí y contra una mujer casada, cuyo nombre por su honestidad e por

lo que a mí me toca, no le expreso, diciendo haber estado amancebados, sólo por odio y pasión que le movió, por ciertas causas que en su tiempo y lugar expresaré. 53

Maldonado apeló de la sentencia dada por Corvera: dos años de destierro de Igualapa, ciertos salarios y otras penas, y el provisor de México le permitió regresar a Igualapa y estar en ella por término de cuarenta días.

En Oaxaca debió pasar Corvera sus últimos días, seguramente en el servicio de la catedral, ya que en noviembre de 1582 solicitó un canonicato en aquella ciudad, 54 última referencia que poseemos de su vida.

- ¹ Cf. José Amador de los Ríos, Historia económica, política y social de los judfos españoles. t. 3, Madrid, Fontanet, 1876. 657 p.; Felipe Torroba Bernaldo de Quirós, Los judfos españoles. Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1967, pp. 39-85; Juan Francisco Rivera Recio, Reconquista y pobladores del antiguo reino de Toledo. Toledo, Diputación Provincial, 1966. 55 pp.; Manuel Fernández Alvarez, La España del emperador Carlos V. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 155-196; Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Las comunidades como movimiento antisocial; la formación del bando realista en la guerra civil castellana de 1520-1521. Barcelona, Planeta, 1973. (Ensayos Planeta de Historia y Humanidades, 1) 374 p.
- ² Cf. Miguel de la Pinta Llorente, La Inquisición y los problemas de la cultura. Madrid, Cultura Hispánica, 1953, pp. 59-90.
- ³ Declaración de Cisneros, 18 de abril de 1564. fs. 306-8. Salvo indicación contraria, las referencias corresponden al t. IV, ramo Inquisición, del Archivo General de la Nación, México.
- ⁴ Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 316 vta- 19.
- ⁵ Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 296-7 vta.
- ⁶ Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 316 vta-8. Alejo Vane-gas del Busto (1493?-1572?), filósofo y preceptista de gramática en Toledo y en Madrid, fue autor de varios libros (Tratado de ortographía y accentos en las tres lenguas principales..., Alvari Gomez in Valleris aurei locos obscuriores enucleatio, De la diferencia de libros que hay en el universo..., Agonfa del tránsito de la muerte..., Tratado y plática de la ciudad de Toledo, etc.) y uno de los humanistas toledanos más notables de su tiempo. De Alonso Cedillo no hemos encontrado referencias.
- ⁷ Cf. José Amador de los Ríos, ob. cit., pp. 498-504.
- ⁸ Cf. José de la Riva Agüero, Estudios de historia peruana, La conquista y el virreinato, en Obras completas de... t. VI. Lima, Pontificia.

Universidad Católica del Perú, 1968, pp. 121-95.

⁹Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 295 vta-7.

¹⁰Alejandra Moreno Toscano, "El siglo de la conquista", en Historia general de México 2, 2a ed. México, El Colegio de México, 1977, pp. 3-181.

¹¹Cf. José Ignacio Rubio Mañé, Don Luis de Velasco, el virrey popular, México, Xóchtli, 1946, p. 167.

¹²Cf. Francisco Cervantes de Salazar, México en 1554 y tórnulo imperial. 3a. ed. Edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1975, (Sepan Cuantos, 25), pp. 173-211.

¹³Declaración de Alonso de Miranda, 2 de mayo de 1564. fs. 311-2.

¹⁴Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 316 vta-9.

¹⁵Cf. Philip W. Powell, La guerra Chichimeca. 1550-1600. Traducción de Juan José Utrella, México, FCE, 1977, pp. 86-112.

¹⁶Declaración de Corvera, 13 de abril de 1564. fs. 316 vta-9.

¹⁷Idem

¹⁸Cf. Edmundo O'Gorman, Gufa de las actas de cabildo de la ciudad de México; siglo XVI, p. 394.

¹⁹Según Margarita Peña: "La llegada del Marqués fue ocasión de gran regocijo para los habitantes de Nueva España. Dice González Obregón que 'establecido en México el Marqués, tenfa su casa montada a todo lujo, pues se la pasaba como un príncipe, rodeado de cortesanos y de

criados y pajes que vestían ricas libreas!. Podemos suponer que este tipo de vida, del que no estaban ausentes las fiestas y mascaradas y aun los lances callejeros al estilo del que Gutierrez de Cetina habia protagonizado unos años antes en Puebla, favorecería las tertulias literarias, a las que parece haber sido afecto don Martín desde su juventud. No es aventurado pensar que, como ya lo hemos señalado, muy joven todavía, haya participado en la academia que reunía su padre, Hernán Cortés, en Sevilla, entre los años de 1544 y 1547, y que ya en México él, a semejanza de lo que se usaba en España, haya fundado su propia academia, a la que posiblemente habrían acudido algunos poetas criollos como Terrazas y Sámano o peninsulares como González de Eslava...".

Anónimo, Flores de baria poesía, p. 29.

²⁰Cf. Declaración de Gutiérrez de Baeza, 20 de abril de 1564. Fs. 309-10.

²¹Cf. Declaración de Cisneros, 18 de abril de 1564. fs. 306-8.

²²Cf. Declaración de Oseguera, 12 de mayo de 1564. fs. 313-4 vta.

²³Cf. Declaración de Corvera, 7 de abril de 1564. fs. 295-vta.

²⁴Acta notarial del 7 de abril de 1564. f. 295 vta.

²⁵Cf. Declaración de Guzmán, 14 de abril de 1564. fs. 302-vta; declaración de Legazpi, 14 de abril de 1564. fs. 302 vta-3.

²⁶Declaración de Corvera, 13 de mayo de 1564. fs. 316-9.

²⁷Cf. Acta notarial del 13 de abril de 1564. f. 298; acta notarial del 14 de abril de 1564. f. 302; declaración de Guzmán, 14 de abril de 1564. fs. 302. vta; declaración de Legazpi, 14 de abril de 1564 fs. 302 vta-3; declaración de Cisneros, 14 de abril de 1564 fs. 306 vta-8; declaración de Gutiérrez de Baeza, 20 de abril de 1564. fs. 309-10; declaración de Rodríguez, 29 de abril de 1564. fs. 310-1.

²⁸Cf. Declaración de Miranda, 2 de mayo de 1564 fs. 311-2

- ²⁹ Declaración de Cabello, 2 de mayo de 1564. fs. 312-3.
- ³⁰ Cf. Declaración de Oseguera, 12 de mayo de 1564. fs. 313-4 vta.
- ³¹ Cf. Declaración de Alarcón, 12 de mayo de 1564. fs. 314 vta-6.
- ³² Cf. Carta de Corvera, sin fecha fs. 420-1 vta.
- ³³ Declaración de Corvera, 13 de mayo de 1564. f. 316 vta-9.
- ³⁴ Cf. Declaración de Corvera, 13 de mayo de 1564. f. 294. vta.
- ³⁵ Cf. Declaración de Corvera, 15 de mayo de 1564. f. 319.
- ³⁶ Mandato episcopal del 15 de mayo de 1564. fs. 352-4.
- ³⁷ Idem
- ³⁸ Cf. Declaración de Losada, 15 de mayo de 1564. fs. 352-4; declaración de Aranda, 15 de mayo de 1564. fs. 354-6 vta.
- ³⁹ Cf. Declaración de Losada, 15 de mayo de 1564. fs. 352-4; declaración de Cisneros, 19 de mayo de 1564. fs. 362-6; declaración de Sánchez, 15 de mayo de 1564. f. 322.
- ⁴⁰ Cf. Declaración de Gutiérrez de Baeza, 16 de mayo de 1564. fs. 357-8; declaración de Pedro Sánchez Mejía, 16 de mayo de 1564. fs. 358 vta-9; declaración de Rodrigo de Quesada, 16 de mayo de 1564. fs. 359 vta 61; declaración de Rivera, 18 de mayo de 1564. fs. 361-2 vta; declaración de Cisneros, 19 de mayo de 1564. fs. 362-6.
- ⁴¹ Cf. Mandato episcopal del 19 de mayo de 1564; declaración de Corvera, 17 de mayo de 1564. fs. 366 vta. 8.
- ⁴² Cf. Declaración de Gutiérrez de Baeza, 18 de mayo de 1564. fs. 335 vta-6. Cf. Mandato episcopal del 17 de mayo de 1564. f. 325.
- ⁴³ Cf. Declaración de Gutiérrez de Baeza, 18 de mayo de 1564. fs. 335 vta-336 vta; declaración de Mateo, negro, 18 de mayo de 1564. fs. 336 vta-7, y declaración de Cepeda, 19 de mayo de 1564. fs. 338-9.
- ⁴⁴ El proceso inicial de Corvera cubre el exp. 10. fs. 290-332; le siguen el proceso de Vázquez de Mercado, exp. 11, fs. 333-50 vta, y el proceso

de Corvera por aconsejarse para no ir a la cárcel y para huir de ella:
exp. 12, fs. 351-72.

⁴⁵ Cf. Carta de Corvera del 20 de mayo de 1564. f. 326.

⁴⁶ Cf. Acta notarial del 20 de mayo de 1564. f. 326; carta de Corvera del
25 d. mayo de 1564, fs. 331-vta.

⁴⁷ Acusación del fiscal, 20 de mayo de 1564. fs. 327-8. Las opiniones del
fiscal fueron revalidadas por el clérigo Juan de Nafarmendi. Cf. carta
de Nafarmendi, sin fecha. fs. 300-1 vta.

⁴⁸ Mandato episcopal del 29 de mayo de 1564. f. 419.

⁴⁹ Cf. Carta de Barbosa, del 25 de julio de 1564. f. 372.

⁵⁰ Cf. Acta notarial del 2 de septiembre de 1564. Sin foliación, ca f. 372.

⁵¹ Cf. Proceso contra Cristóbal de Soria, del 20 de julio de 1568 al 12 de
septiembre de 1569. vol. 8 del ramo Inquisición, Archivo General de la
Nación, México, exp. 4, fs. 365-81 vta.

⁵² Proceso contra Pablo de Vargas, del 5 de agosto al 9 de octubre de
1568. vol. 8 del ramo Inquisición, Archivo General de la Nación, México,
exp. 1. fs. 2-62 vta.

⁵³ Documento sobre la apelación de Juan Luis Maldonado, marzo de 1579. vol.
753 del ramo Bienes Nacionales, exp. sin clasificación.

⁵⁴ Cf. Edmundo O'Gorman, Catálogo de pobladores de Nueva España; registro
de informes de la Real Audiencia, último tercio del siglo XVI - princi-
pios del siglo XVII, p. 126.

III. LA OBRA LITERARIA DE JUAN B. CORVERA

A. Los manuscritos.

A continuación de los procesos seguidos a Corvera y a Vázquez del Mercado (t. IV, exps. 10-11, ramo Inquisición, AGN, México), se encuentra diversos documentos literarios que creemos fueron escritos por el propio Juan

B. Corvera¹ entre 1561 y 1564, a saber:

1. Una **[Comedia pastoril]** en prosa y verso, dividida en dos partes (fs. 373-405).
 2. Una **[Comedia Alegórica]** en prosa (fs. 413-420).
 3. Un **[Epistolario]** constituido por siete epístolas en prosa: **["Epístola de Leonitico a Belio y a Sireno"]** (f. 423), **["Primera epístola de Belio a Leonitico"]** (fs. 424 -vta), **["Primera epístola de Leonitico a Belio"]** (fs. 406-407), **["Segunda epístola de Belio a Leonitico"]** (fs. 429-430 vta), **["Segunda epístola de Leonitico a Belio"]** (fs. 428 -vta), **["Tercera epístola de Belio a Leonitico"]** (fs. 425 -vta) y **["Última epístola de Leonitico a Belio"]** (fs. 426 -vta).
 4. Un poema de tercetos endecasílabos italianos en serie continua, **["Yo juro a Dios, señora, que he sufrido"]** (f. 427).
 5. Una **[Recuesta pastoril]** que consta de tres sonetos, "Mileno contra Apolindo. Soneto", "R[espuesta]. Apolindo **[contra Mileno]**" y "Mileno contra Apolindo" (f. 429).
 6. Un soneto, **["Al tiempo que Titón dejar quería"]** (f. 429).
 7. Un fragmento de heptasílabos y endecasílabos, **["Señor Hernán González"]** (f. 412 vta).
 8. Un villancico dramatizado, **["Vení a labrar, labradores"]** (fs. 411 vta).
 9. Un soneto, **["Lenguas extrañas y diversa gente"]** (f. 408).
- Allí mismo están dos copias de las décimas sobre la ley de Moisés, **["Las coplas que están en la primera hoja son éstas"]** y **["Estas son las coplas que están escritas de mano de Juan Bautista Corvera"]** (fs. 432-433 vta). Otras dos copias de las décimas se hallan al principio de exp. 10, **["Seguir tiene la virtud"]** (fs. 291-294).

Además de ser textos literarios, los manuscritos de Juan B. Corvera, como todo documento de la época, son un muestrario de las características propias de la lengua española de mediados del siglo XVI. Sabido es que la lengua traída a Nueva España corresponde a uno de los momentos más importantes del idioma, tanto por la vacilación de las formas dialectales del centro de España -aún presente en muchos casos-, como por la incursión de formas nuevas provenientes de las tierras recién descubiertas. En ese sentido, reviste particular interés la obra de Corvera, dado que el autor procede de Toledo, cuya norma lingüística fue definitivamente aventajada por la de Castilla durante el período inmediato anterior. Los manuscritos señalados son asimismo una fuente documental en la que se observan las características del sistema gráfico de la lengua española del siglo XVI.

En nuestra lectura de los manuscritos de Corvera hemos notado que éstos reflejan una gran vacilación lingüística y gráfica. Una forma llega a aparecer en diferentes realizaciones, incluida aquella que a la postre ha quedado en el idioma. Así, encontramos palabras que presentan fenómenos vocálicos como trueque, diptongación, ausencia de diptongación, hiato, metátesis, prótesis, epéntesis, paragoje, aféresis, síncope, apócope. También se presentan distintos fenómenos de tipo consonántico, como cambio de una letra por otra, entre consonantes simples, formación de grupos consonánticos no regulares, omisión o vocalización, entre consonantes agrupadas.

En cuanto a la sintaxis, vemos que el autor conserva aún construcciones

un tanto arcaizantes, como abreviación del primitivo ela en el ante nombres que empiezan por a, proclisis del pronombre con relación al verbo, bipartición de las formas verbales en casos de auxiliar más verboide, aumento del adverbio no para reforzar expresiones de significado negativo, hiato entre la preposición de y el artículo singular masculino, omisión de la preposición a como nexo entre el núcleo del predicado y el objeto directo, aumento de la preposición de en perífrasis, ausencia de la conjunción que como nexo entre el núcleo del predicado y el objeto directo.

Como es natural, el lector de los manuscritos en cuestión halla en ellos los términos más usuales en la lengua española del siglo XVI. Sin embargo, el carácter de las distintas obras literarias contenidas en ellos condiciona a la vez el léxico, que queda involucrado en dos campos: hay formas cultas en boca de los pastores, y prevaricaciones en la de los simples. Por otra parte, nos parece importante señalar aquí la presencia del término indígena tameme, ya que es una pequeña muestra de la influencia americana en la lengua de Castilla.

La escritura predominante en los textos es itálica, de caligrafía clara, regular, con inclinación a la derecha, uso reducido de nexos, abultamiento y curvatura de letras hacia la derecha, si bien esas características más se aprecian en la (Comedia pastoril) que en las demás obras, las cuales fueron escritas descuidadamente. Por eso en

Las epístolas de Leonítico se observa más bien una escritura semi-itálica, con reminiscencias de la castellana tradicional y rasgos de la procesal; y en la [Comedia alegórica], una escritura procesal con influencia de la itálica, esporádicamente difícil de leer.

Un aspecto fundamental de la escritura de la época es el uso de palabras abreviadas de manera distinta a la actual, que en los manuscritos literarios de Corvera aparece a través diversos procedimientos, como suspensión, contracción, signos generales, signos especiales y nexos.

Al igual que muchos textos de la época, los que ahora estudiamos no están divididos en párrafos, ni las oraciones contienen signos de puntuación, de admiración, de interrogación, ni guiones mayores o menores -a veces aparecen paréntesis-, así como están ausentes en las palabras la diferenciación entre mayúsculas y minúsculas, y la acentuación.

Ninguno de los textos posee título, pero hay subtítulos en las décimas sobre la Ley de Moisés y en los sonetos de la [Recuesta pastoril] e indicios de subtítulos en ["Vení a labrar, labradores"].

Las comedias carecen en general de acotaciones -sólo hay dos en la [Comedia alegórica]-, y de las correspondientes divisiones en escenas. En estas obras se llegó a omitir -si bien pocas veces- el nombre de los interlocutores.

La [Comedia pastoril] fue escrita en un cuadernillo de 15 por 20 cm; el resto de las obras, en fojas de 26.5 por 34 cm., que en algunas ocasiones contienen además textos no literarios. Sólo el [Epistolario] posee enumeración original, pero no fue respetada al encuadernarse los diversos expedientes del tomo IV.

La foliación que corresponde a la obra literaria comprende las fojas 291 a 294 y 373 a 433 vta, pero en el corpus literario propiamente dicho hay intercalación de algunos documentos pertenecientes a las causas procesales.

Los folios se encuentran en general en buen estado, aunque no exentos de roturas. En cambio, es frecuente ver manchas de tinta, invalidaciones, correcciones, superposiciones y añadidos marginales del autor o de los inquisidores.

B. Corvera y el drama español del siglo XVI.

1. La representación teatral y la creación dramática

Corvera escribió su teatro en una época en que, si bien la fiesta de Corpus seguía siendo el núcleo de las representaciones dramáticas, surgieron nuevas opciones para los dramaturgos.

En efecto, conforme avanzaba el siglo XVI, las representaciones dramáticas, que en un principio estimulaba casi exclusivamente la iglesia, fueron apoyadas por los cortesanos y por los ayuntamientos, los cuales las incluyeron en recepciones palaciegas privadas o en festejos

populares (bautismo del príncipe Felipe, 1527, casamiento de la infanta María, 1548, recibimiento del príncipe, 1551).² Hacia mediados del siglo, la puesta en escena ya corrió a cargo de profesionales agrupados en compañías italianas y españolas que representaban autos, farsas, tragedias, tragicomedias, comedias eruditas, pastoriles y la Commedia dell'arte³

Cerca de los años cincuentas, un batihoja, su mujer y un músico recorrían el país representando las obras de aquél: era la compañía de Lope de Rueda, quien, como otros comediantes, se desprendió del patrocinio eclesiástico y del mecenazgo y, pagado por el vulgo, se instaló con cuatro bancas y una manta vieja en plazuelas y mesones.⁴

No circunscritas a los carros de la procesión de Corpus ni a las salas de palacio, las representaciones dramáticas llegaron a los corrales adaptados exprofeso y regenteados por cofradías de beneficencia pública.⁵

Al lado del auto sacramental, que siguió desarrollo propio, el teatro que acogieron palacios, mesones y corrales durante el siglo XVI obtuvo algunos logros dramáticos. Este teatro, que buscó rumbos y reflejó los conflictos sociales de su tiempo -y en ello reside su importancia-,⁶ tuvo figuras relevantes: los autores de la "Generación de los Reyes Católicos", con sus églogas cortesanas y sus comedias alegóricas; Lope de Rueda y contemporáneos, con sus comedias italianizantes, sus coloquios pastoriles y sus pasos populares; y los dramaturgos que en el último tercio intentaron crear una tragedia española.⁷ Hubo además autores que tradu-

ieron e imitaron el teatro latino con fines escolares y universitarios.

Como en la Península, también en la Nueva España las representaciones dramáticas en lengua española estuvieron ligadas a las festividades de Corpus, Navidad, Epifanía, que eran solemnizadas con cuadros dramáticos presentados en el interior de las iglesias o en los atrios, las plazuelas y los patios de los colegios, cuando no sobre carretas que desfilaban en las procesiones. Las representaciones no giraron sólo en torno a las festividades del calendario religioso, sino que fueron incluidas por las autoridades civiles y eclesiásticas, las instituciones educativas y los criollos ricos en la celebración de diversos acontecimientos (tratado de paz, 1538, nacimiento de los mellizos de Martín Cortés, 1566, consagración episcopal de Moya de Contreras, 1574, recepción de reliquias, 1578).⁸

Se tienen noticias de que junto al teatro de temática religiosa coexistió la representación de otra clase de obras, desde aquellas en que se aludía a la conquista hasta las que seguían el estilo popular de Lope de Rueda o el estilo académico escolar. Andando el tiempo, el teatro se afirmó en el gusto del público novohispano, que a fines del siglo acudía en la capital a dos casas de comedias, donde actuaban compañías españolas con obras también españolas.⁹

La competencia de obras peninsulares, la censura, las dificultades de impresión y "el destino inmediato y perecedero que tenía todo trabajo literario en la sociedad novohispana"¹⁰ propiciaron la pérdida de muchas obras dramáticas. Independientemente de las obras de

Corvera, cuyas características señalaremos en el curso de nuestro trabajo, los dramas escritos en lengua española que conservamos -de tema religioso, generalmente- muestran una característica que debió ser común a casi toda la literatura colonial del siglo XVI: la ausencia de originalidad -que a juicio de Alfonso Reyes sí tuvieron el teatro misionero y la crónica.¹¹ A excepción de varios coloquios de González de Eslava, el teatro está constituido por obras carentes de vigor dramático. Su estructura es elemental, narrativa. El lenguaje es coloquial en las obras de González de Eslava, tiene lirismo en la comedia de Pérez Ramírez y está sobrecargado de retórica en la tragicomedia anónima Triunfo de los santos.

2. La preceptiva dramática española del siglo XVI.

El estudio del teatro de Corvera, como todo trabajo sobre las obras dramáticas escritas en España durante el siglo XVI, encuentra serios escollos, debido principalmente a la ausencia virtual de preceptivas¹² coetáneas y a la pérdida de muchas obras que sirvieron de modelo a los comediógrafos de ese siglo. Creemos que Corvera escribió sus dramas a la vista de obras que los siglos no supieron conservar, las cuales, más que las preceptivas extemporáneas, nos darían información sobre el fenómeno teatral de ese tiempo.

Es muy probable que los dramaturgos españoles del siglo XVI -Corvera entre ellos- hayan conocido las ideas teóricas de los autores italianos de ese siglo, y que hayan leído las traducciones de Horacio y de Aristóteles y los comentarios a las obras de Plauto, Terencio o Séneca, mas no contaron, sino hasta finales del siglo, con un cuerpo teórico suficientemente estructurado sobre el oficio dramático: la

Filosofía antigua poética (1596) de Alonso López Pinciano, de indudables alcances en la creación dramática posterior, pero de menor importancia respecto de la dramaturgia precedente.

Es verdad que la teoría literaria preocupó a los grandes escritores del siglo XVI, en cuyas obras se encuentran alusiones al tema, pero

no se puede -dice Froldi- si no es infringiendo la realidad histórica, tratar de explicar la existencia práctica del teatro español del siglo XVI a partir de las ideas de los teóricos humanistas españoles como Pinciano y Cascales, que, además, pertenecen a la última parte del siglo XVI o incluso ya al XVII.¹³

Si bien sería aventurado afirmar la ausencia de una teoría, normalmente implícita en las obras literarias, parece ser que, entre los dramaturgos que escribieron hasta el último tercio del siglo, la aplicación consciente de una teoría se redujo -en muchos casos- a la imitación de prototipos, por lo regular de obras italianas.¹⁴ Los autores primitivos siguieron de cerca la pastoral italiana; los contemporáneos de Rueda adaptaron al teatro español las estructuras de la comedia erudita italiana -que a la vez atravesaba por grandes indecisiones-, y los trágicos no salvaron la contradicción entre las formas de la tragicomedia española y las reglas que creyeron encontrar en Aristóteles, por lo que acabaron desechando unas y otras.

Hacia fines del siglo XVI, la interpretación de algunos aspectos de los postulados aristotélicos sobre el drama está detrás de varias obras, pero la mayoría se escribió haciendo caso omiso de estas normas y aun declarando su contravención.

Más que los dramaturgos, fueron los preceptistas quienes redescubrieron y reinterpretaron a Aristóteles -y llegaron a extremos normativos (unidades de acción, tiempo y lugar), dice Alfonso Reyes, que el Estagirita no había llegado.¹⁵ De hecho, las grandes innovaciones del teatro español del siglo XVI se produjeron, como ya se dijo, al margen de las reglas supuestamente aristotélicas o a pesar de ellas. Torres Naharro, Rueda y Cueva reconstruyeron parte de la escena española con base en su propio criterio. Inclusive, el primero de ellos escribió, en la segunda década del siglo, ideas originales sobre el drama, contenidas en el "Proemio" de su Propalladia (1517).

a) Torres Naharro y su idea de la Comedia

Torres Naharro estableció en el famoso "Proemio" la primera formulación teórica sobre el arte dramático de la Europa moderna.¹⁶ Sus observaciones constituyeron, sin duda, un punto de referencia para los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI, y, a vuelta del siglo, las rescataron en su esencia los creadores de la Comedia Nacional.¹⁷

Como un temprano manifiesto del integralismo español, el "Proemio" de Torres Naharro desbarató la separación artificial entre comedia y tragedia, y no otorgó importancia a la selección de personajes propuesta en la teoría clásica como criterio diferenciador de los géneros dramáticos.¹⁸ No sólo no fueron rechazados en éste, sino que recibieron confirmación de norma, los antecedentes italianos y salmantinos, que, como es bien sabido, estaban desligados de las normas clásicas. La división de la obra dramática en cinco actos -a los que llamó jornadas-, según había indicado

Horacio, y la implantación del introito, esbozado por Encina y por Lucas Fernández, consolidaron los caracteres del teatro primitivo -molde de la escena española de la primera mitad del siglo. El reconocimiento de la ficción como artificio del ingenio y su equiparación artística con la copia de la realidad sentaron las bases del drama del Renacimiento español, en que la invención alegórica y la creación pastoril -"comedias a fantasía"- gozaron del mismo derecho que las reproducciones de acontecimientos reales -"comedias a noticia". Muchos años después de la publicación del "Proemio", los humanistas lograron la justificación filosófica de la ficción literaria, de la poesía -que, había dicho Aristóteles, es superior a la historia.¹⁹ Y en un tiempo todavía más posterior, la escena española alcanzó sus máximos momentos poblada así de figuras reales como de seres intangibles

b) Verosimilitud, decoro e imitación.

Los principios de verosimilitud, decoro e imitación fueron tomados por los preceptistas de fines del siglo XVI de la Poética de Aristóteles, quienes los recomendaron enfáticamente. No obstante ello, estuvieron presentes de alguna manera en el teatro de la primera mitad del siglo, pues ya habían sido enunciados en el "Proemio" de Torres Naharro. Al hacer su división entre comedia escrita "a noticia" y comedia hecha "a fantasía", el autor de la Propalladia había dedicado a la última los acontecimientos fingidos que tuvieran aspecto de realidad, es decir, que fueran verosímiles. Para los preceptistas de fin de siglo, el decoro fue más bien reflejo de preocupaciones de tipo social, pues no siempre se ceñía a la idea del decoro como propiedad de la acción y del lenguaje dramáticos, que era su sentido original, sino que invo-

caba la diferenciación de trato entre personajes de distinta extracción social.²⁰ Sobre el decoro había escrito Torres Naharro:

El decoro en la comedia es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda aduertencia, diligencia y modos posibles.²¹

Los preceptistas aristotélicos, con Pinciano a la cabeza, se encontraron, sin embargo, con un drama que en gran medida escapaba a varios de los principios propugnados por ellos. La alegoría -de rancia tradición española- y la tragicomedia constituyeron la contraparte de sus preceptos sobre la verosimilitud y el decoro.²² Menos contradicciones se ofrecieron a la norma aristotélica de la imitación, difundida desde muchas décadas anteriores como la reproducción de los principios de la naturaleza.²³

C. La Comedia pastoril de Corvera

La Comedia pastoril de Corvera fue escrita hacia la fecha en que el drama español cedía sus personajes a la novela y caía en una etapa difícil. Después de varias décadas de inundar los prosencios cortesanos con lamentos y caramillo de procedencia italiana, las comedias pastoriles no sobrevivieron sino por inercia a la publicación de las Dianas.²⁴ Tras ellas se produjo en el drama español un período de indecisiones, tanteos y aventuras, que duró hasta el advenimiento de los creadores de la Comedia Nacional Española. La Comedia pastoril de Corvera pertenece, por lo tanto, al drama cortesano de la primera mitad del siglo: aquel que bajo la influencia italiana cultivaron muchos dramaturgos españoles hasta los tiempos de Lope de Rueda, inclusive.

1. Aspectos temáticos

a) El amor

Pese a que en la fecha de su representación resultaba un tanto anacrónica, la [Comedia pastoril] de Corvera refleja una dirección de la literatura española muy importante: La llamada espiritualidad neoplatónica, que en España dio frutos magníficos. A través de monólogos, diálogos y estancias de raíz bucólica, su autor muestra el ansia de conocimiento de las acciones del alma que atrajo de manera especial a los autores del Renacimiento.²⁵ Los personajes de la [Comedia pastoril] reflejan el pensamiento de la primera mitad del siglo XVI sobre uno de los actos más trascendentes del alma humana: el amor.

La [Comedia pastoril] pertenece a la extensa serie de obras que continuaron la exposición de los temas amorosos que Garcilaso llevó en sus églogas a gran altura estética. Partiendo de la tradición italo-clásica y de las convenciones poéticas de su tiempo, Garcilaso re-creó las claves de la mentalidad amorosa que están presentes en la Comedia al igual que en los dramas de su tipo.. Sin embargo, la influencia de Garcilaso en ella no se concreta propiamente en frases, sino está como trasfondo, como condición moral de cada uno de sus cuadros. Esa misma posición guarda la lírica de Garcilaso respecto de muchas obras del Siglo de Oro, según afirma José F. Montesinos:

Todo lo que en la llamada Edad de Oro de la literatura española puede llamarse psicología -el conocimiento sistemático de todas las acciones y reacciones, mociones y pasiones del ánimo- o tiene esta lírica que Garcilaso inventa entre nosotros como punto de referencia, o coincide con ella en la aceptación de nociones indiscutidas. Por ser como fue la lírica de Garcilaso, fueron como fueron los galanes de la comedia, y muchos de los personajes de nuestras antiguas novelas.²⁶

La [Comedia pastoril] es una dramatización de la égloga, en la cual se expone el conocimiento de la época acerca de la pasión amorosa; es por lo tanto un texto en que lo literario está en función vicaria respecto de lo filosófico, como lo estuvo en casi todos los escritos de los autores del siglo XVI.²⁷

El amor es el tema de la [Comedia pastoril].²⁸ Mas no se presentan en ella los conflictos pasionales ni los enredos amorosos como más tarde se hizo en la Comedia Nacional, sino sólo cuadros cercanos a las églogas. El amor y sus efectos, la discusión sobre su naturaleza, se encuentran a lo largo de la Comedia con fijación tal, que más hacen de ésta una obra para ser leída que para ser actuada.

b) Los pastores

En la [Comedia pastoril], los pastores desempeñan el papel de filósofos que la literatura asignó a los personajes del campo.²⁹ Su actitud y sus discursos intentan develar la realidad del amor, de la que todos aparecen como amplios conocedores. Sin embargo, entre los pastores, el conocimiento del amor varía. El protagonista opone sus ideas a las de los demás haciendo ver la diferencia de criterio entre el que está enamorado y el que no; entre el que ama a su pastora teniéndola presente y el que la ama en ausencia.

Los pastores de la Comedia obedecen a la convención literaria del teatro llamado prelopesco, que asignó a esos personajes el papel de filósofos ya indicado. No observamos en la Comedia la presencia de elementos rústicos -quizás el personaje rústico haya aparecido du-

rante la representación diciendo el tradicional introito, pero en la obra no figura el texto correspondiente- ni en la caracterización interna de los personajes ni en el uso del lenguaje. Pese a que los pastores de la Comedia pertenecen a un estrato campesino -cuidan ganado, su vestimenta es sencilla-, sus preocupaciones trascienden el mundo elemental, sus ideas y actitudes corresponden a un mundo sofisticado, en que sólo caben pensamientos altos y estilo retórico.³⁰

c) La naturaleza

Para situar las acciones dolientes y las reflexiones profundas de sus pastores, Corvera eligió un escenario puro: la naturaleza, tópico obligado de los dramaturgos del Renacimiento.³¹ Pero el paisaje de la Comedia pastoril tiene una delimitación nacional: el Valle de Toledo.

Corvera, como Garcilaso, sublimó el paisaje de su natal Toledo al cubrir con trazos mágicos de la convención pastoril las orillas del Tajo. Para Corvera, al otro lado del "bel Toledo" se halla el "fresco y deleitable sitio" formado por los valles de la Columba y de la Degollada, donde, entre fuentes, grutas y vegetación exuberante, cantan "las enamoradas aves calandrias y músicos ruiseñores", en tanto que los pastores tocan la zampoña convidados de la naturaleza armónica y sobre todo cantan y platican acerca de la belleza de sus pastoras y de las leyes del amor.

2. Aspectos formales

a) El lenguaje

Corvera escribió sus dos comedias en prosa, y sólo incluyó en la Com-

dia pastoril] el verso -octavas italianas y estancias de endecasílabos y heptasílabos- cuando la trama o el carácter de la obra lo exigen -la vocación de los pastores es el canto. El desplazamiento del verso en sus comedias constituye por tanto una gran diferencia respecto de los autores de la primera mitad del siglo, quienes preferían el uso del verso, y lo sitúa en la corriente dramática de Lope de Rueda.³²

Pero el lenguaje en que se expresan los pastores de la Comedia no es la prosa llana y coloquial que se encuentra en las obras más exitosas de Rueda -que sí aparece en la Comedia alegórica-, sino la práctica lingüística de la retórica convencional, el estilo formal de la esfera pastoril, que, por otra parte, no evita la viveza del diálogo. Su estilo es convencional, mas no acartonado.

b) El estatismo dramático

La Comedia pastoril de Corvera no escapa a la pobreza argumental de que hizo gala el teatro derivado de las églogas. Casi no hay acción en ella. Sus cuadros contienen expresividad -la escenografía debió ser muy rica: Toledo al fondo, el Tajo, montes, grutas, aves, ganado, y un cielo con figuras mitológicas-, pero ésta no se obtiene básicamente por la acción, sino por la fuerza de la palabra. La historia en ella no interesa tanto como la profundidad del pensamiento y la amplitud del lirismo. Es en estos elementos en donde Corvera hace residir el interés de su obra, como lo hicieron los dramaturgos de la primera mitad del siglo.³³

c) La estructura

A los actos de que consta la [Comedia pastoril] anteceden, como en las obras de los autores de la primera mitad del siglo, sendos argumentos o resúmenes del contenido.³⁴ En esos argumentos no están dados totalmente los móviles de la acción dramática, pero sí se entrega una información concisa de lo que se presentará a la concurrencia.

Otro aspecto de la estructura de la [Comedia pastoril] que ya aparecía en el teatro español de la primera mitad del siglo es la carencia de divisiones internas en cada uno de los actos. Cabe decir que esta particularidad del teatro primitivo permaneció en el drama español escrito durante todo el siglo XVI, de manera que no podemos juzgar como anacrónica tal omisión, a riesgo de extenderla a la gran mayoría de las obras de ese siglo, en las cuales además se confundían acto y escena y se utilizaba un número indistinto de actos.³⁵

Dado el carácter pastoril de la Comedia, no existen en ella los tres segmentos dramáticos propiamente dichos. Sin embargo, de ello no se desprende la necesidad de su formación en dos actos, que al parecer fue poco frecuente en el teatro de la época.

d) Las unidades dramáticas

Hay en la [Comedia pastoril] una sola acción, de la que es protagonista el pastor Mileno, pero hay también acciones cuyo relato abarca gran espacio de la obra y que aun llegan a representar los caracteres del fondo de la comedia. La narración de acciones no centrales -salvo representación simultánea- pudo ser un recurso usado por Corvera para coin

cidir con los preceptistas aristotélicos, como también lo pueden haber sido su ajuste a la brevedad del tiempo dramático -el tiempo interior de la obra comienza horas antes de la madrugada y termina al mediodía, de manera que no excede el tiempo máximo permitido por los aristotélicos- y su aplicación de la unidad de lugar -no se sobrepasan los límites del paisaje situado a las afueras de Toledo. Pero la observación de estas unidades en la [Comedia pastoril], salvo que ésta constituya una excepción, no parece relacionada forzosamente con la teoría aristotélica, que además caminaba con pasos muy distantes de la realidad dramática española.³⁶

3. El argumento

Basándonos en el texto de los dos argumentos, podemos resumir el contenido de la [Comedia pastoril] en los siguientes términos: El pastor Mileno habla consigo mismo acerca de sus penas amorosas debajo de un árbol y de madrugada. Lo encuentra el pastor Fabricio, quien busca un remedio para Donato, pastor

... que apasionado de amor había dejado. Mileno le importuna le diga quién es la causa por quien así Donato padece. Fabricio se lo dice, y cuando de decirlo acaba, halla a Mileno amortecido. Hácele algunos remedios con que vuelve a su acuerdo. Pregunta Fabricio a Mileno su mal. Mileno le responde. Fabricio le replica encareciendo el mal de Donato, sobre el cual mueven una cuestión, (Argumento 1.)

En la cuestión se oponen los razonamientos de Fabricio a los de Mileno. Aquél, hallándose al presente de la obra libre de la "pasión o rabia mortal" del amor, intenta disuadir infructuosamente a éste de que su mal es inferior al de Donato, y aun al que el propio Mileno presume. Ante la hosca actitud de Mileno, Fabricio se retira y comunica a los

demás pastores la situación de su amigo. Estos se compadecen, según narra Silvio, pastor que llega a donde se halla Mileno cantando apasionadamente de sus amores y le

cuenta un caso que con Sireno le acaeció. Mileno le escucha y sigue hasta que de cantar acaba; luego se hablan y se sientan a la ribera del río. Tratan de la canción de Silvio, y sobre ella vienen a litigar cuál sea mayor mal: amar en presencia o amar en ausencia, (Argumento 2.)

Ahora los argumentos de Mileno se enfrentan a los de Silvio, quien vive enamorado como aquél, pero lejos de su pastora, y afirma por lo tanto que su mal es mayor que el de Mileno y el de todos los que aman delante de sus señoras. Cuando ya es mediodía, y después de haber argüido extensamente, ambos pastores se despiden prometiendo continuar otro día su discusión, con lo cual concluye la obra.

4. La caracterización de los personajes

La [Comedia pastoril] muestra la oposición de caracteres entre pastores apasionados y pastores que, o bien están libres del amor, o racionalizan su experiencia amorosa. Hay un personaje central (Mileno) que padece el estado del enamoramiento en forma paralela a un personaje cuyas acciones no aparecen en escena (Donato), y a ambos se opone el carácter del pastor no enamorado (Fabricio), ya sea en la historia dramática o en la acción relatada. También a Mileno se opone Silvio, quien, si bien está, como aquél, enamorado, dice poder sustentarse en su pasión. Por boca de éste sabemos de otro pastor igualmente enamorado: Sireno. La caracterización del pastor apasionado es dada en la Comedia, por lo tanto, por las actitudes de Mileno y de Donato -aunque la del segundo sólo aparezca relatada.

En la Comedia pastoril, la caracterización de los pastores enamorados se logra a través de la actitud doliente y de la continua reflexión acerca del sufrimiento propio. Desarreglo físico, depresión y apartamiento, valoración de la pena, forman el conjunto de datos que integra su personalidad apasionada.

Los pastores enamorados de la Comedia experimentan la emoción con tal intensidad, que la reflejan en mutaciones físicas, cambios de semblante, desatención del vestido, Fabricio dice que al ver a Donato sintió

espanto o miedo, porque venía descalzo, sin abarcas ni sayones, ni traía cayado ni zurrón, ni traía zamarra puesta.

Traía la cabeza sin cobertura, todo el cabello erizado, el color amarillo, como de hombre cuartanario. (Acto.1, escena 2.)

Pero no sólo el descuido en el vestir y el desarreglo del semblante son producto de la agudeza del dolor que padece el amante desesperado. La pena conduce también al desmayo físico. Dice Fabricio que Donato lo llevó al valle de la Columba.

y como a él llegase y bajase a un mediano arroyo que por medio de él va, guió por él arriba hasta llegar a una pequeña fuente que cubierta de unas zarzas en una concavidad se hace.

Y como allí llegase, en un instante cayó tan sin sentido en el suelo, como si de la misma fuente le hubieran tirado con ballesta u otra cosa que bastara a ser ocasión de su muerte. (Acto 1, escena 2.)

Y el propio Fabricio encuentra que Mileno, en tanto que escuchaba su relato, ha caído inconsciente y medio muerto. Al darse cuenta de ello, exclama:

¡Mileno! ¡Ah, Mileno! ¡Jesús! ¿Estás muerto? ¡Válgame Dios! ¡Y qué frío está! Pues no me parece que duerme, que casi no tiene ningún resuello. ¡Oh, cómo le anda saltando el corazón tan reciamente que parece que del cuerpo se le quiere salir! ¡Qué espuma le sale por la boca y qué apretados tiene los dientes, qué cerrados los puños y qué tieso el cuerpo, que parece un roble! ¡Oh, qué furia tiene en los brazos! ¡Válgame Dios!. Creo, si con aquella puñada me acertara, que no le huyera a las otras. ¿Es posible que no se hizo pedazos el brazo? Aunque fuera de acero, creo que se le quebrara. (Acto 1, escena 2.)

Para los pastores apasionados de la Comedia, la meditación acerca de sus sentimientos requiere privacidad. Por lo tanto, la compañía de los demás pastores resulta molesta, aunque se la considere benéfica como medio de desahogarse y de obtener opiniones. Según Fabricio, Donato le contó la causa de sus penas a condición de que

desque lo que, con tanta eficacia me pides, de mí sabido hayas, me dejes, sin fatigarme más con tus preguntas, porque sé cierto, que tanto cuanto tu compañía me es agradable, tanto me es causa de mayor dolor, tristeza y derretimiento. (Acto 1, escena 2.)

Y Mileno pide a Fabricio que, pues no comprende sus razones y el tiempo apremia, lo deje como lo halló: "a solas, entre estas matas".

La [Comedia pastoril] muestra al enamorado también en su actitud reflexiva. El pastor protagonista vive pensando en las dimensiones de su dolor. Sopesa en sus desvelos la intensidad del sentimiento que lo aqueja, mide entre gemidos los alcances de éste, y se califica a sí mismo de manera determinante. Pero el juicio que se forma sobre su pena y la actitud producida por ésta parecen equivocados a los demás pastores. Mileno, quien cree tener "vivo y sensible todo género de sentimientos" y se cree "triste y ajeno de remedio", es aconsejado por Fabricio de que no tome las cosas tan en serio y se consuele, pues

hay males mayores -el de Donato- y ejemplos de fortaleza -el del propio Fabricio-. Ante las palabras de Fabricio, surge la ira de Mileno, quien con su amigo se enfrasca en larga discusión.

5. Amor cortés, neoplatonismo y tradición pastoril.

La [Comedia pastoril] funde elementos de la tradición del amor cortés con caracteres de la posición neoplatónica y de la convención pastoril.³⁷

De la tradición cortesana heredó la literatura pastoril principalmente la expresión sacro-profana en que se diviniza a la mujer -"Milena, diosa mfa", dice el protagonista de la Comedia-, pero también son de filiación cortesana: la fusión de pena y placer en un mismo efecto, la promesa de fidelidad y la declaración de la insignificancia del amante y de la inefabilidad del sentimiento. Luego de despertar de su desmayo, Mileno confiesa a Fabricio que tiene

un tan soberano bien, que ninguno en la tierra le ha merecido. (Acto 1, escena 2.)

Antes, Fabricio le ha contado cómo Donato le pidió que no lo dejase morir, después de explicarle la causa de su ruego:

no querría que mi desventurada suete causase en mí tan inaudito efecto, que me privase con mi muerte de la gloria del padecer. (Acto 1, escena 2.)

Pero en la misma Comedia se da la solución renacentista a la ambivalencia cortesana del amor. Mileno se interroga cómo es posible que experimente gozo y dolor a un tiempo, y él mismo se explica:

Los ojos corporales míos fueron causa de mi mal por lo que vieron, y los espirituales del alma fueron causa de mi gloria por lo que conocieron.
(Acto 2, escena 1.)

Por lo tanto -continúa-, el gozo reside en el alma, que es la que contempla e imagina la condición esencial de la amada ("de mi ninfa comprende más por parte de su sutileza"), en tanto que el "nunca visto tormento", "los insufribles fuegos" del apetito, permanecen en la voluntad, en el corazón y en las entrañas.

Otro aspecto de la tradición cortesana está presente en la Comedia pastoril: el voto de obediencia a la amada y de inmutabilidad en el amor, que en ocasiones figura unido al ánimo de competencia procedente de la tradición pastoril. Mileno promete a su pastora:

¡Ay! Diosa mía, Milena, nunca en el corazón que de tu Mileno tienes, verás tal que, por ocasión alguna, de permanecer y padecer en tu presencia deje. Si morir me mandares, grande bien me será obedecerte. Si es tu voluntad que viva, viviré, porque tú lo quieres; aunque sabes cómo vivo. Si permites que padezca, ya ves si te soy obediente. En todo te obedeceré. A todo me puedes forzar, aunque no hay fuerza de tu voluntad a la mía... (acto 2, escena 2.)

Y en honor de Francisquina, su pastora, Silvio canta:

Un voto quiero hacer, aunque en ausencia
de tu ser y valor, siendo apretado,
que nunca, en ningún tiempo, quebrantado
será de mí, sin grave penitencia.

Profeso de te ser así obediente,
como lo fue el Petrarca a su madona,
y juro que mereces la corona
que nunca mereció alma viviente;
y juro que no haya inconveniente
ni temor de vida, alma o persona,
que de esto que te juro el alma aparte,
y sobre defenderlo, mate a Marte. (Acto 2, escena 2.)

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Característica proveniente de la tradición cortesana es asimismo la inefabilidad del sentimiento que presumen los pastores enamorados. Fabricio narra a Mileno cómo luego de explicar a Donato que él conocía "las mañas de Amor y poca firmeza" por haber sido enamorado y finalmente excluido de la vista de su pastora, éste accedió a contarle

alguna partecilla de aquello que el alma tan de veras teme, que sólo al atormentado corazón da tanta licencia para sentir, cuanto quitada se la tiene a la ya enmudecida lengua. (Acto 1, escena 2.)

Y a las preguntas de Fabricio, Mileno responde:

siento que me conviene callar, pues no sé ni puedo decir un punto de lo que siento, (acto 1, escena 2.)

por lo que se niega momentáneamente a darle explicaciones, además de que piensa que Fabricio es incapaz de comprenderlo.

En cambio, es genuinamente pastoril la rivalidad de los personajes. Esta competencia por demostrar la superioridad de la belleza que posee la pastora amada -Silvio dice haber vencido a Sireno- contribuye a la formación del tono competitivo en que se desenvuelven las escenas de la [Comedia pastoril]. Como en todas las obras de su género, en ésta importa demostrar supremacías de dolor, de gozo de razones.

6. La visión mitológica

Al fantástico reino pastoril de los valles de Toledo, Corvera traslada

el aparato mitológico de la antigüedad. Las categorías mitológicas acuden como fuerzas actuantes al escenario en clave de la Comedia pastoril, donde determinan los fenómenos naturales -con los que alegóricamente se confunden- e influyen como causa eficiente en la conducta humana, en el destino de los pastores.

La alegorización mitológica procedente de la tradición greco-latina había sido conservada en las letras occidentales a lo largo de la Edad Media -según demostró María Rosa Lida-,³⁸ mas fue en la literatura pastoril, ámbito de irrealidades por antonomasia, donde adquirió vida y significación total, no obstante que en la mayoría de los casos se recurrió a metáforas anquilosadas, como las que encontramos en la Comedia para referirse a los momentos del día.

Para los pastores de la Comedia, el amanecer es el momento en que se ve

el Aurora levantarse, sacando y esparciendo sus dorados cabello, dejar la compañía de su marido Titón. (Acto 1, escena 2.)

Dicho momento puede interrumpir las pláticas comenzadas antes de que

Febo enviase el claro y resplandeciente lucero, mensajero suyo (Acto 1, escena 1.)

A desterrar las tinieblas de la noche. Pero una vez atendidos los requerimientos del ganado, pueden hallarse ratos propicios a la conversación durante la mañana, pues largo es el camino que ha de recorrer el sol:

Aún harto tendrá Febo qué hacer cuando con sus rayos nuestra conversación turbar pueda. (Acto 2, escena 2.)

A los ojos de los pastores de la Comedia, el mediodía se convierte en un acto realizado por el dios Febo en las alturas siderales:

Ya Febo al Aquilón iba encumbrando
do el curso presuroso un rato para
y con mejor semblante y cara clara
el orbe acá terreno sojuzgando. (Acto 2, escena 2.)

En el panorama de la [Comedia pastoril], los dioses mitológicos actúan -aunque sólo se nos narre la acción- con caracterización de personajes pertenecientes al mundo real, antropomórficamente, como sucede en todas las mitologías. Su actuación se relaciona con la de otros dioses, o bien -caso más común- provoca las situaciones vitales del ser humano, su infortunio. Fabricio cuenta a Mileno cómo Donato le dijo que Venus había mandado a Cupido, hijo suyo, a Toledo, donde debía encender amor y celos en su pastora, y le recuerda la narración en verso de Donato: el dios del amor

Batiendo va las alas, y no trata
salvo de causar muertes con cizaña.
Del Céfito y Favonio se recata,
que han, para el efecto, poca maña.
A sólo Bóreas manda y con él trata
con todo su furor le lleve, y maña,
y en sola una ciudad le ponga quedo,
cuyo apellido es el bel Toledo.

Bóreas cumple el mandamiento luego,
hincharlo las mejillas para España;
su color encendido como el fuego
que Vulcano trata con su maña.
Eclipsarle su luz al sacro Febo
y de tinieblas causan tal maraña,
cuanto de claridad primero había
en la parte do andaba el alma mía. (Acto 1, escena 2.)

Según Donato, Venus mandó a Cupido que flechara a su pastora a causa de la envidia que le provocó su hermosura. La comunión de intereses entre dioses y mortales está así en el fondo de la acción ejecutada por los entes mitológicos. Pero los actos de éstos son también causa primera de la desdicha de los pastores. Al llegar Cupido a Toledo, se enamoró de la pastora de Donato, la cual no cedió a sus ruegos. Triste y dolorido, el dios del amor decidió volver donde la madre, pero antes

Quebrando ley de amor, muy fatigado,
se acuerda que en la aljaba había traído
la saeta que, cierto, no ha tirado,
la cual puso en el arco el gran Cupido.
Y cuando la flechó, de muy turbado,
pensó tirar derecho y dio al marido
mortal herida de mortales celos;
la cual en mí causó continuos duelos.

Porque, del marido, así tratada
como mal empleada, causa muerte
en mí, que a ti lo digo porque entrada
quisiste dar a conocer mi suerte.
Del cual, muy compelida y acosada,
su vista me quitó, y me dio la muerte
en trueco y cambio de la dulce vida
que aquí contigo lloro por perdida. (Acto 1, escena 2.)

El destino de los pastores es dictado por la voluntad de los dioses. Su fortuna depende del capricho de las entidades mitológicas, no de su historia. La pasión es un mal puesto en el corazón de los pastores por mano de los moradores del Olimpo. Mileno se duele amargamente de haber sido alcanzado por la avaricia del hijo de Saturno, quien formó en su pecho un nuevo infierno:

¡Ay, hijo de Saturno! ¿Cómo es posible que un cuerpo humano, acá en este mundo, tal género de tormento sustente? ¿En qué te tengo ofendido? ¿Qué yerros tan grandes han sido los míos contra ti hechos, que por ellos he

merecido ser con tan nuevo y terrible género de castigo castigado?

Bien dicen que la codicia más de veras en los dioses que en los hombres mora. ¿No te bastaba un reino? ¿Hasta dónde piensas de extender tu poderío? ¿No me dirás lo que a tan inaudita crueldad te mueva? ¿Qué disgusto te di, que por él merecí que en mi pecho fuese formado infierno, y que hayas dado poder a mis pensamientos para que sobre él tengan el poder que tus secuaces sobre tus cautivos tienen? (Acto 2, escena 1.)

Y Silvio narra a Mileno cómo ha dicho al pastor Sireno que Francisquina fue apartada de las demás pastoras y llevada lejos por intervención de Neptuno y de Favonio:

Del mayoral de aquellos hatos y majadas
con paternal amor fue siempre amada.
Queriéndola apartar de su majada,
de entre unas pastorcillas desastradas,
tenfa Neptuno las ondas allanadas.
Favonio, una mejilla sola hinchada.
El mayoral, por caso desastrado,
delante su pastora fue apartado. (Acto 2, escena 2.)

Es decir, frente a la libertad del individuo se yergue la imposición de los seres sobrenaturales, que intervienen en la modificación del destino -en este caso, amoroso- con carácter contrario a la voluntad del hombre. Este determinismo, motivo recurrente en la literatura grecolatina, fue elemento esencial en las obras pastoriles.

La naturaleza convencional exhibida en la Comedia pastoril está trazada a la vez con los rasgos mitológicos que había hecho tradición la literatura de Ovidio. La presencia de dioses en la realidad física no extraña a los pastores; es su medio natural. Silvio cuenta que el pastor Sireno lo buscaba dando voces en un sombrío valle, y que la castigada Eco le pidió:

"no grites, que acrecientas mi tristora" y luego platicó a éste cómo Silvio había prometido defender la primacía de Francisquina. Esa participación mitológica en el entorno pastoril conduce a la armonía de los objetos, al orden natural, en cuya consonancia se inserta el pastor a través del canto. Fabrício cuenta a Mileno que antes de encontrarse con Donato se había puesto a tañer

convidado así del fresco y deleitable sitio, como del manso y amoroso Cé-firo que, entre las matas, una apacible manera de música hacía. (Acto 1, escena 2.)

Pero en el terreno pastoril, no sólo las realidades de la naturaleza o las figuras abstractas son personificadas de acuerdo a la tradición clásica. La descripción de la mujer consta asimismo de rasgos plenamente mitológicos, aunque también aparece monólogo de Mileno, acto 2, escena 1- la visión renacentista de la belleza femenina. La pastora es ninfa o semidiosa. Silvio describe a Donato el lugar donde vive su añorada Francisquina en los siguientes términos:

Y así, en tierras extrañas y apartadas,
hacia el poniente, tiene su morada;
en una isla que, del mar cercada,
las olas en sus rocas son quebradas.
si fustas, barcas, naos, son llegadas,
y en aquel puerto tienen ancla echada,
verás la con un lustre soberano
aserenar a todo el océano.

Su única lindeza ya admirado
el reino de Neptuno tiene todo;
las focas, peces, tiene de tal modo,
que todos obedecen su mandado.
El fiero Eolo, importuno, airado,
que con el fuerte Bóreas tiene apodo.
verás le estar parado y muy atento
a contemplar tan alto nacimiento. (Acto 2, escena 2.)

D. La Comedia alegórica de Corvera

La Comedia alegórica de Corvera fue escrita probablemente hacia la misma fecha que la Comedia pastoril. No sabemos si se representó, pues Corvera no la mencionó en sus declaraciones ante el inquisidor tapatío. A diferencia de la Comedia pastoril, la Comedia alegórica corresponde a un teatro más próximo al tiempo del autor: el de la generación de Lope de Rueda, y aun parece estar cerca del drama escrito por los humanistas del último tercio del siglo, ya que plantea de manera crítica los conflictos sociales de la época. Por otra parte, sus elementos alegóricos corroboran que la tradición alegórico-medieval no se desterró en España durante el Renacimiento.³⁹

La Comedia alegórica presenta figuras abstractas en interacción con personajes del mundo real. Está al margen, por lo tanto, de los conceptos neorristotélicos sobre la comedia y la tragedia, y se inscribe, como la Comedia pastoril, en la línea de las "comedias a fantasfa" de que habla Torres Naharro. Más clara parece su filiación al género dramático arraigado en España desde el tiempo de los autores primitivos, el conocido como tragicomedia o comedia doble, que al fundir elementos cómicos y trágicos sentó las bases de la Comedia Nacional.⁴⁰

1. El carácter alegórico

Como en las comedias de su tipo, el medio en que se desarrollan las acciones de la Comedia alegórica es la mente del hombre.⁴¹ Pero en ella, el ámbito de la acción es la mente del propio autor de la obra. Este es un rasgo de la técnica dramática muy propio de la comedia erudita del Renacimiento, en la cual actuaron personajes como Prólogo, Argumento,

Comedia, Teatro.

El plano en que se desarrolla la Comedia alegórica pertenece a una realidad ajena al mundo sensible: la fantasía. Los personajes que aparecen en ella representan ideas, actitudes, estados de ánimo o personas. Sus entidades dramáticas pueden ser, en consecuencia, personificación o conceptualización alegóricas, que se enfrentan en el ámbito interno, en el conflictivo espacio interior del protagonista. El arte, la Persuasión, el Amor Propio, la Paciencia, la Fuerza, la Pobreza y la Riqueza se oponen a las decisiones del Autor, o actúan con interés de influir en su voluntad. Otros personajes, como el Simple y el fanfarrón Hoces, tienen una visión muy diferente de la que poseen los personajes anteriores. Actúan en función de intereses materiales y mezquinos. Cumplen desde luego una labor de equilibrio dramático, pero creemos que, dado el carácter alegórico de la obra, su papel en el drama va más allá de la pausa cómica, constituye -quizás- la alegorización de lo negativo.

2. El tema

El tema que encontramos como un denominador común a las acciones de la Comedia alegórica es el de la búsqueda amorosa, que implica la unidad de acciones de carácter contrario, puesto que representa una elección entre posibilidades. El nervio de la trama es la inarmonía de amantes en cadena: la Pobreza ama al Autor, pero éste no la quiere; el Autor pretende a la Riqueza, que a la vez lo desprecia. La solución del conflicto dramático depende, así, del cambio de actitud de alguna de las tres entidades.

3. El lenguaje

La Comedia alegórica posee una característica singular respecto de gran

parte de los dramas escritos en la época: el uso de la prosa llana asignado a los protagonistas. Corvera es básicamente un prosista. En la prosa coloquial de su [Comedia alegórica] se le ve más libre que en la literatura retórica de la [Comedia pastoril]. Sin duda alguna, el autor se identificó más con el teatro de Lope de Rueda que con el de los primitivos, o al menos supo darse cuenta -pocos dramaturgos lo hicieron- de las posibilidades dramáticas descubiertas por Rueda en el empleo del habla natural.⁴²

El uso de la prosa llana contribuye a hacer de la [Comedia alegórica] una obra mucho más viva que la [Comedia pastoril]. En ésta, el espacio convencional conlleva la utilización de un lenguaje sofisticado, que priva sobre la acción. En cambio, en la [Comedia alegórica] la acción representa la posibilidad de agravar o de solucionar los conflictos dramáticos. Tiene más importancia la acción que la retórica, y el lenguaje no está atado a las convenciones extrañas al decoro.

4. La estructura

a) Divisiones

La [Comedia alegórica] no contiene introito ni argumento. Está dividida aparentemente en dos partes, pero no existen en ella los señalamientos de acto o jornada, así como tampoco los de escena. Si bien la exclusión del introito y del argumento se dio pocas veces en el teatro del siglo XVI, la división anárquica -según hemos señalado- fue recurrente en los dramas de ese siglo.

b) Las unidades dramáticas

La [Comedia alegórica] posee unidad de acción, ya que todas las acciones

van encaminadas al encuentro de la solución favorable a la Pobreza, al Autor o a la Riqueza. Los lugares en que se realiza la acción quedan circunscritos a la ciudad de México y sus afueras. En cambio, el tiempo de la representación abarca menos que el tiempo transcurrido en la historia que se narra, aunque el carácter alegórico de la pieza dificulta una determinación clara al respecto (Toribio, mozo de la Persuasión, y luego de la Riqueza, aparece en otra ocasión al lado del Amor Propio, al que le recuerda: "cuando nos cuencertamos ese año postrero...")

c) Linealidad y simultaneidad

La estructura de la [Comedia alegórica] no es lineal, pues incluye acciones que se realizan al mismo tiempo, aunque la lógica de la representación las ordena en secuencia. Mientras el Arte, luego de preguntarse qué hacer, toca a la puerta de la Persuasión y platica con ésta, la Fuerza y la Paciencia dialogan acerca del procedimiento elegido por el Arte y encuentran a la Pobreza, quien ha estado quejándose de su suerte y las ha observado en secreto. El monólogo y la visita del Arte a la Persuasión transcurren en los tres cuadros iniciales del primer acto; en los dos siguientes, se presenta el monólogo de la Pobreza, su atisbo del diálogo entre la Fuerza y la Paciencia, y su plática con éstas. Pone fin al primer acto el cuadro en que el Arte informa de sus gestiones a la Pobreza, estando presentes la Fuerza y la Paciencia. Las tres primeras acciones del segundo acto sí son lineales. Después de platicar el Amor Propio y la Riqueza acerca de las pretensiones del Autor, ambos dialogan en la calle con el fanfarrón Hoces, y se une a los tres el Autor, quien, al descubrirse el rostro la Riqueza, cae desmayado. Pero los tres cuadros siguientes poseen cierta simultaneidad. En tanto que el Amor Propio y Toribio preparan el ataque al Autor, éste dialoga con Hoces; y luego el Autor y Hoces platican con la Persuasión, quien llega a aconsejarle a aquél que se defienda. La última

acción es consecuencia de las anteriores. Una vez que Hoces ha huido ante la inminencia del peligro y se hallan solos el Autor y la Persuasión, llega el Amor Propio, pero sin armas y sin el Simple, y junto con la Persuasión intenta convencer al Autor en vano.

5. El argumento

No obstante que sólo consta de dos actos, la [Comedia alegórica] ofrece los tres segmentos clásicos de la representación. No aparecen en primer término las acciones indiferentes que al paso de la historia deben caer en el enredo, pero a cambio descubrimos una primera parte en que se expone la naturaleza de un conflicto ya dado y se preparan las acciones con miras a desatarlo. El Arte llama a la puerta de la casa de la Persuasión para pedirle que convenza al Autor de que ame a su madre, la Pobreza, y de que desista de pretender a la Riqueza, lo cual es aceptado por la Persuasión:

Arte.- ¡Bien hallada Señora Persuasión!

Persuasión.- ¿Pues qué buena venida ha sido ésta por acá?

Arte.- Ciertamente, señora Persuasión, la necesidad que de vos al presente, en este negocio de la Pobreza, mi madre, hay, me ha traído a vuestras manos....

Persuasión.- Pues ¿cómo es posible que vuestras mañas, astucias y diligencias, y las demás habilidades vuestras, no han sido parte para atraer el corazón de ese hombre a vuestra voluntad y de vuestra madre?

Arte.- ¡Ay, señora! Bien parece que no le conocéis, o si le conocéis, no le habéis tratado, que si tratado le hubierais, no dijerais eso que de él acabáis de decir.

Persuasión.- ¿Cómo así?

Arte.- ¿Cómo? Como no creo que ha nacido de mujer hombre de corazón tan empedernido como éste... Que trae en su compañía a aquella carilamidilla de la Constancia, que siempre le persuade a que persevere en el amor de la Riqueza; y en habiendo coyuntura, le dice mil males de la cuitada de mi madre, pues ya veis, él tiene extremadísimo odio con ella... Pues por el contrario, ya sabéis cuán captivo y cuán perdido está por los amores de la Riqueza, su mortal enemiga. Háblale por momentos al sabor de su paladar. Mirad si le ha de oír de buena gana...

Persuasión.- Huélgome en extremo de tomar el negocio a cargo en el estado en que al presente está para que la fama del nombre mío más por todas las generaciones sea extendida... (Acto 1, escena 3.)

Los antecedentes explicados a la Persuasión por el Arte son corroborados por la actuación desesperada de la Pobreza, quien se duele de los designios de Plutón y reniega de su sufrimiento, de su pasión:

Pobreza.- ¡Oh, dioses inmortales! ¿A cuál de vosotros o de vuestros elementos tengo ofendido? ¿Qué yerros han sido los míos contra vosotros hechos, que por ellos he merecido ser con tan nuevo y terrible género de tormento castigada? Bien dicen que la codicia más de veras en los dioses que en los hombres mora. Esto por ti lo digo, Plutón. Respóndeme ahora, si quieres, a las querellas mías... ¡Ay, Pobreza, Pobreza, triste y desventurada hembra! ¿Qué no te bastaba con tanto abatimiento y menosprecio tuyo ser de tus tan verdaderos padres y amigos y valedores despojada, y ahora, de todas las naciones y gentes del mundo, abatida y desechada y por capital enemiga tenida, sino que para mayor fatiga tuya y acrecentamiento de tus miserias, ahora, al cabo de tu vejez, padezcas las mortales y terribles rabias del amor, de que nunca en la mocedad gustaste?... Ahora viniese aquí algún tigre o león u otra salvaje y fiera bestia de las que por aquí habitar suelen, que despedazase estas entrañas mías... (Acto 1, escena 4.)

Y la Fuerza explica a la Paciencia las características del conflicto. Ella ha hecho que el Autor reciba en su casa a la Pobreza, pero no ha podido cambiar la voluntad renuente del Autor, quien pese a vivir con la Pobreza, desea los amores de la Riqueza:

Fuerza.-.... Lo que la Pobreza, del Autor quiere, es que la ame y quiera y tenga en su casa con el amor y voluntad que ella a él tiene. El Autor no la quiere, antes la aborrece como a demonio. Pues para que no la echase de su casa, fue necesario yo lo tratase con él. Hice lo que os tengo dicho. Por donde, a pesar, como dicen, de gallegos, acabé con él que hiciese vida con ella y la tuviese en su casa y en su cama y aun más adelante. Pero no hice tanto, que esto [no] fue de la manera que la Pobreza la quería. Digo, con consentimiento de la Voluntad... (Acto 1, escena 5.)

Al terminarse el primer acto, quedan planteadas las circunstancias del conflicto y se encuentra pendiente la aparición de las acciones centrales, aquellas en que la Paciencia ejecutará la promesa que ha dado al Arte.

El segundo acto inicia con el cuadro en que el Amor Propio pide a la Riqueza que acepte al Autor, sin recibir una respuesta favorable. La Riqueza dice al Amor Propio que odia al Autor, entre otras razones, porque

se dice público en México que está cansado con esa desventurada, sucia de la Pobreza. (Acto 2, escena 1.)

A las palabras de la Riqueza, el Amor Propio responde que está equivocada si piensa que el Autor ama a la Pobreza:

Una cosa os sé decir y es que estáis muy en extremo engañada en lo que habéis dicho del Autor y la Pobreza, porque de eso buen testigo soy yo, que sé que no hay cosa a que comparar se pueda el odio con que de él es aborrecida, sino al nunca visto y excesivo amor con que vos sois de él amada. (Acto 2, escena 1.)

A pesar de la aclaración del Amor Propio, la Riqueza mantiene su indisposición hacia el Autor, no oponiendo razones, sino su sola voluntad, y negándose a continuar discutiendo sobre el tema:

Ya, señor Amor Propio, os he dicho mi voluntad. Si él me quiere, a mí me pesa. Porque si yo le aborrezco en tan excesivo grado, es imposible inclinarme a quererle bien... (Acto 2, escena 1.)

En las acciones siguientes, la [Comedia alegórica] adquiere sus mo-

mentos más dramáticos, pues se muestra el encuentro entre la Riqueza y sus pretendiente:

Autor.- ¡Jesús! ¿Qué es esto que veo?

Riqueza.- La que desea ver tu muerte.

Autor.- Más la que ya con tantos disfavores me la tiene dada, la más cruel que a hombre se dio en el mundo.

Riqueza.- Por muy cruel que a ti te parezca, no será tanto que harte mi deseo. ¡Vámonos, señor Amor Propio, que ya éste se alabará de haber hablado con la Riqueza y descubiertole su deseo!

Autor.- Sin que yo te lo diga, contigo anda mi alma, que te lo descubrirá.

Riqueza.- Si supiese, la mfa con mis manos sacarfa, cuando de tal compañía de otra manera apartar no pudiese. (Acto 2, escena 3.)

La manifiesta crueldad de la Riqueza provoca el desmayo del Autor, quien al recuperarse expresa sentimientos muy parecidos a aquellos que se ven en el diálogo entre Mileno y Fabricio -acto 1, escena 2, de la [Comedia pastoril]. La intertextualización de las dos obras es evidente:

Autor.- ¡Ay! ¡Que un bel morir tota la vita honora!

Hoces.- ¿Qué es esto, señor Autor? ¿Ya hablamos en griego ahora?

Autor.- Ya lo ves.

Hoces.- ¿Qué tienes?

Autor.- Un tan soberano bien, que ninguno en la tierra le ha merecido.

Hoces.- ¿Ahora me hablas por filosofas? Bien pareces poeta, Háblame claro. Díme qué te duele.

Autor.- ¡Duéleme el alma!

Hoces.- ¡Déjate ahora de eso! Díme lo que sientes.

Autor.- Siento que me comen perros el corazón. Siento abrasármese las entrañas. Siento en el ánima que siente tan extremado bien de aqueste mal, que se me quiere ir y dejarme de él desamparado y llevarle todo consigo por poseerle para siempre. Y siento la soledad tan grande que sin él sentiré. Y siento que me conviene callar, pues no sé ni puedo decir una partecilla de lo que siento. (Acto 2, escena 4.)

El dramatismo se mantiene en estos cuadros centrales de la obra, con el encuentro entre la Persuasión y el Autor. Esta, más que para persuadirlo de que ame a la Pobreza, como había prometido, se acerca al

Autor para advertirle el peligro en que se encuentra, dado que, por órdenes de la Riqueza, el Amor Propio y Toribio intentan hacerle daño:

Persuasión.- ¡Oh! Por favoreceros, no sé qué me dije a la Riqueza, y ella enojóse tanto, que dice que le ha de costar la vida u os tiene de hacer dar la muerte. Mirad, señor, por vos, y no andéis sin compañía, porque, como sabéis, ella es poderosa y puede todo lo que quiere. Y no me maravillaría que hiciese lo que dijo, porque ella os tiene por su capital enemigo, y no hay cosa en el mundo que tanto aborrezca como a vos. Ella trató luego con un criado suyo que se fuese a armar y que viniese luego con otro gentil hombre, a quien principalmente se lo encargó, a buscaros a vuestra casa para el efecto. Mirad que no es razón que os halle desapercebido. (Acto 2, escena 5.)

Y cuando observa que el Autor, contra lo que ella esperaba, acepta gustoso morir a causa de su amor por la Riqueza, le toca el amor propio, le hace ver que no es honroso morir sin defenderse, además de que habiendo vida hay esperanza. Persuadido con tales razones, el Autor decide hacer frente a sus agresores.

Una vez que las acciones han presentado una situación límite: la posibilidad de que el Autor muera en manos de sus contrincantes, el drama entra en la parte final de su estructura, en el desenlace de la historia. El final es incruento. No se produce pelea alguna, dado que el acompañante del Amor Propio se acobarda, y éste resuelve hablar con el Autor antes de atacarlo. El desenlace de la [Comedia alegórica], que en las obras de su tipo propiamente no existe,⁴³ está compuesto por el diálogo final entre el Amor Propio, la Persuasión y el Autor. El Amor Propio es recibido por el Autor con ánimo valiente, pero en lugar de agredir, aquél trata de convencerlo de lo improcedente que son sus pretensiones amorosas:

Amor Propio.-... Y ciertamente, señor Autor, yo estoy maravilla-

do de un hombre como vos: iamar a aquella por quien tan de veras sois aborrecido y aborrecer a la Pobreza, por quien tan de veras sois amado: Amad, señor, a la que os ama y es al fin vuestro igual, y no queráis poner los pensamientos donde no solamente no son aceptos vuestros servicios, mas aun el fin a que de ellos se os puede conseguir será vuestra muerte. (Acto 2, escena 7.)

A las palabras del Amor Propio une las suyas la Persuasión, mostrando al Autor la conveniencia de amar a la Pobreza, a la que el mismo Dios amó y recomendó en el Evangelio:

Persuasión.- Hacedme merced, señor Autor, de ofirme sola una palabra. Mirad que no conocéis bien la que aborrecéis y desecháis; y podría ser que os hallaseis, como dicen, un nido con nada. Tanta ventaja hace delante de aquel supremo Dios esta Pobreza, que aborrecéis, a la Riqueza, que amáis, como hace lo vivo a lo pintado y lo real y verdadero a lo que es sombra o fingido. ¡Jesús! Señor, ¿vos sois cristiano?

Autor.- Sf.

Persuasión.- Pues ¿por qué aborrecéis a aquella a quien el mismo Dios tan de veras amó, que en cuanto en el mundo anduvo, nunca de ella se apartó momento? Razón sería que os acordaseis de aquella palabra que Evangelio dice: "¡Bienaventurados los pobres, porque de ellos es el reino de los cielos!" Y asimismo de lo que en otra parte el mismo Dios dice: que tan imposible será entrar un rico en el reino de los cielos como entrar un camello por el ojo de una aguja. (acto 2, escena 7.)

A su vez, el Amor Propio refuerza las razones de la Persuasión y dice al Autor que, abandonando pensamientos vanos, ame a la Pobreza y la tenga en su casa junto con la Paciencia, lo cual le dará la bienaventuranza en forma tal, que bendecirá al Amor Propio por haberlo aconsejado. Pero vence en el duelo de palabras el Autor, quien declara:

Autor.- Mirad, señores, ya os he ofdo. Bien creeréis que no me faltarán palabras si os quiero responder a las muchas que me decís. Yo estoy apasionado. Dejadme con mi lacería. A la pobreza ya yo la tengo, como dicen, a pesar de gallegos. Que a las veces lleva el hombre a su casa con qué lllore. Mas que la quiera bien, eso me será tan difícil, como dejar de amar a la Riqueza, de quien tan cautivo soy y he sido y será hasta la muerte. En lo que decís de la Paciencia, también me habéis de perdonar, porque aunque más me prediquéis,

yo no tengo casa donde la poder aposentar, que vivimos yo y ese demonio de Pobreza en rincencillo, al fin como para ella, que aun no nos podemos rebullir. Mirad dónde queréis que aposente a la Paciencia. Perdonadme, que yo no tengo casa para ello. (Acto 2, escena 7.)

Y contradice a sus interlocutores mostrándoles cómo la Pobreza "las más de las veces es camino del infierno", "pues por su causa se cometen mil pecados". Convencido plenamente de lo razonable que es su actitud, el Autor se afirma en ella e invita a retirarse al Amor y a la Persuasión para quedar él solo invocando los amores de la Riqueza:

Autor.- ... ¿Qué bondad conocéis vos en aquella para que un hombre pueda persuadirse a quererla bien? ¿Qué hermosura, que partes, qué limpieza, conocéis en aquella harpía, en aquella puerca, sucia, despreciada, desechada y tenida en poco de cuantas naciones hoy hay en el mundo? Idos, señores, con Dios. No me importunéis ni apasionéis más. Bástanme mis trabajos. ¡Ay! ¡Riqueza de mi alma! Grande bien es el que tiene aquel que de ti es favorecido. Por ti son las gentes queridas de todos, servidas de todos, estimadas de todos. Tú sola eres la que bastas a dar contento y favor a aquellos que de ti no son desfavorecidos como yo, miserable autor de esta obra, que nunca de ti un solo favor he merecido tener después que mis pensamientos en ti puse. (Acto 2, escena 7.)

Como en la Comedia pastoril, el desenlace de la Comedia alegórica no representa una solución al conflicto planteado inicialmente, ya que es sólo un descubrimiento de razones. La situación que padecen los personajes al principio permanece aún en la última escena. Concluye la realidad literaria de una historia alegórica. Ante el espectador, la Pobreza pierde una de sus batallas, la que forman los juegos de acciones ejecutados por los personajes a lo largo de cada cuadro, cuya suma integra la obra. La alegoría reconstruyó un segmento de la realidad, lo ensanchó enfrentando todas sus caras. Hubo en ese otro mundo un vaivén de posibilidades que finalmente derivó en la prevalencia de una forma de lo posible. Fuera de la alegoría, permanece la búsqueda, el drama continúa, pues los personajes y las acciones

son los mismos; otra es la obra: la vida, real y paralela a la alegoría.

El tono dramático es contrastado en la **[Comedia alegórica]** con la intervención del simple y del valentón, de los que ya apuntamos la posibilidad de que sean también una representación alegórica, y no sólo factores de equilibrio dramático. Ya en la segunda escena del primer acto aparece el Simple, criado de la Persuasión, que con su torpeza hace desatinar al Arte, urgido éste de entrevistarse con la Persuasión. La concepción que el Simple tiene de la realidad conlleva una oposición con respecto a la visión del Arte. Sus inconvenientes respuestas no implican sólo un trastocamiento del lenguaje -en el que hay rasgos del sayagués que los dramaturgos salmantinos habían puesto en boca de los rústicos-, sino además un cambio de valores con relación a la conducta desempeñada por su interlocutor. Ante la diligencia del Arte, el Simple aparece con las consabidas notas de pereza y de idiotismo:

Arte.- Abre, hermano, por cortesía, si la hay.

Simple.- ¿Cuál diablo de cortesía? ¿Cómo queréis que os abra? Que esté echado en la cama.

Arte.- ¿Quién soy yo?

Simple.- ¿Cuál diablo habéis de ser, son el que está llamando a la puerta?

Arte.- Por cierto que tú me has conocido bien. Dile a tu señora la Persuasión que está aquí el Arte, que querría hablar con ella dos palabras si hubiese lugar.

Simple.- ¿Las palabras han menester lugar? Echadlas ay dondequiera, que hay se estarán.

Arte.- Haz, hermano mío, lo que te digo que quiero tratar con ella un negocio de importancia.

Simple.- ¿Estancia? La estancia de nuestra ama no traes vos pelaje de comprársela. (Acto, escena 2.)

Y en el inicio del segundo acto, el Simple, ahora mozo de la Riqueza, alterna en el diálogo entre ésta y el Amor Propio. Sus interrupciones contras-

tan el comedimiento con la insensatez, el idealismo con la mezquindad. En tanto que el Amor Propio intenta plantear cortésmente -con diplomacia, diríamos- el motivo de su visita a la Riqueza, Toribio se sirve de las palabras para traer a escena alusiones propias de su contexto: la pitanza -luego aludirá a dinero y calzas:

Amor Propio.- Largos días son pasados...

Simple.- ¡Oh! ¡Qué larguísimos días son pasados desde que almorzábamos hasta que comíamos! ¡Un año entero! (Acto 2, escena 1.)

La intervención del simple en la parte central es más amplia que al principio de la obra. Su función ya no consiste en detener el encuentro de los personajes, sino en retardar la resolución de la entrevista. Una vez que los interlocutores se han podido librar de sus impertinencias, la Riqueza da su fallo contra las pretensiones del Autor, a cuyo favor le ha hablado el Amor Propio.

En la [Comedia alegórica], la participación del Simple es menos importante que la de otros personajes, pero puede ser causa indirecta de la historia dramática. En ésta es el simple Toribio quien causa indirectamente el particular desenlace, ya que su cobardía hace al Amor Propio elegir un recurso diferente al ordenado por la Riqueza para amedrentar al Autor. Toribio se declara incapaz de tomar parte en una pelea en que está de por medio -aparte de la obediencia- la honra de su amo el Amor Propio; se niega a aprender la técnica del ataque porque implica el uso de lanza y armaduras que hay que cargar, y desiste de acompañar en su empresa al Amor Propio, quien opta por una salida diferente:

Simple.- Mira, nuestro amo, no hagáis son dejarme, que yo juro a diobre

que en viéndolos venir, luego los pierdo de vista a ellos y a la lanza. Non digáis que no os aviso.

Amor Propio.- ¡Gran trabajo es tratar con gente tan simple! Yo tengo al Autor por hombre honrado y allegado a razón. Mejor será hablarle primero y rogarle que se quite de estos pensamientos. Y si lo quisiere hacer, yo holgaré de tenerle por amigo; y si no, volveré más apercebido y con otra compañía, que éste antes dañará que aproveche en cosa.

Simple.- Sí, señor. Antes danaré que aproveche, y vos no lo veis.
(Acto 2, escena 6.)

Su última intervención interrumpe el final de la obra: extemporáneamente aparece confesando que matará a la Persuasión y al Autor, pero con sus dilates no hace sino espaciar los momentos decisivos del drama, aquellos en los cuales el Autor expone victoriosamente su filosofía.

Además del simple, la [Comedia alegórica] contiene un personaje característico de las obras más representativas del teatro de Lope de Rueda: el fanfarrón, que aquí recibe el nombre de Hoces y que pertenece, como el simple, al nivel de los intereses materiales, pero cuya participación en la obra es más marcada. Su lenguaje, además de contener prevaricaciones, se adorna con términos soeces. No es el bobo derivado del drama primitivo, que dio en el teatro posterior diversas realizaciones, sino el hampón mata siete en uno de sus mejores retratos. Incluido con la fuerte dosis de crítica social con que lo incorporó en su teatro Lope de Rueda, el matón de la [Comedia alegórica] presume de valentía y se engolfa de continuo con mentidas hazañas. Más tiene de maleante que de hidalgo. Sus embustes y falsos desplantes son una cara del antihéroe, como lo son asimismo sus intereses primarios. Ante la mezquindad de su conciencia, es imposible la comprensión de la realidad amorosa vivida por el Autor. Hoces no registra antecedentes sobre experiencias semejantes:

Autor.- Siento que me comen perros el corazón...

Hoces.- ¡Oh! ¡Cuerpo de Dios! ¡Eje de ay! ¿Qué es de estos perros? ¡Echamelos en las uñas!

Autor.- ¡Ay! ¡Cómo no me entiendes!

Hoces.- ¿No dices que te comen perros? ¿Qué es de ellos? ¡Echamelos en las uñas! Que, ivoto a Dios! que no te dejaré perro a la vida. ¿Qué es de estos perros?

Autor.- Que no son de lo que piensas.

Hoces.- Cualesquiera que sean, aunque sean diablos, échamelos en las uñas. He ya muerto un diablo, señor Autor, que le topé camino de ese volcán de la Puebla... (Acto 2, escena 4.)

La presunción y el instintivo coraje con que Hoces asume las situaciones de peligro exaltan su bravucona figura. Dice al pusilánime Autor que puede irse a pedir que las campañas doblen por sus contrincantes pues él los rebanará "aunque sean ciento y traigan en su ayuda la brava serpiente del señor San Jorge", pero tales valentía y entereza no van más allá de sus palabras. Ha dudado en permanecer junto al desmayado Autor por miedo a que los oidores le achaquen su muerte. Y cuando sabe que los enemigos del Autor se acercan, decide:

Hoces.- Señor Autor, quedad con Dios, yo me voy, que me está mi amo esperando.

Autor.- ¡Espera! Veamos en qué para esto.

Hoces.- ¿Mi linaje esperar? ¡Déjame! ¿Quié que me condenen a gale-ras para toda mi vida estos oidores? Mirad que, ¡cuerpo de Dios! ahora con quien me parió de más me estaba esperar. (Acto 2, escena 5.)

6. La caracterización alegórica

La caracterización de los personajes está dada en la [Comedia alegórica] por el nombre con que cada uno de ellos aparece en la obra, por sus acciones o por las referencias que unos personajes hacen de otros, y es completada en algunos casos por la genealogía alegórica. No poseemos indicaciones sobre la escenografía de la obra ni sobre la vestimenta de los personajes, pero es de creerse que esos elementos, si acaso hubo alguna representación de la

Comedia, hayan sido, al igual que la mímica, medios determinantes de la caracterización. La sola lectura de la obra aporta, sin embargo, muchos elementos sobre la personalidad de los protagonistas.

a) El Autor

En la Comedia alegórica, el Autor es un hombre miserable -según se califica a sí mismo-, que -cuenta Hoces- "en toda su vida poseyó real", sino que vive "en rinconcillo" con la Pobreza, con la que "se dice público en México que está casado" -afirmación de la Riqueza-, aunque la repudia para buscar los amores de la Riqueza acompañado de la Voluntad y de la Constancia. Tanto es el odio que siente por ella, cuanto es el amor que tiene a la Riqueza. Su pasión por ésta hace que la sola visión de su pretendida le provoque desmayos, como sucede a Mileno en la Comedia pastoril. Aquí también las quejas están motivadas por la crueldad de la persona amada -que por momentos le habla "al sabor de su paladar", pero sin quererlo en el fondo-, y se estima el sufrimiento como un bien. Dice el Autor a Hoces cuando éste pretende defenderlo de sus enemigos:

Autor.- No hagas nada, hermano Hoces. Aunque los veas, déjame morir, pues yo lo quiero. Que no puedo tener mayor bienaventuranza en este mundo que morir por causa de quien tantas muertes me da cada momento. (Acto 2, escena 5.)

El repudio del Autor hacia la Pobreza ocasiona juicios adversos a él por parte de aquélla y de quienes intentan favorecerla. Para la Pobreza, el Autor es "villano, malo, desagradecido", pues no aprecia los trabajos que por él padece desde que pasó a Indias. Se pregunta:

Pobreza.- ... ¿Hay en el mundo corazón tan duro como éste del Autor?

¿Hay corazón más empedernido que la piedra dura? (Acto 1, escena 6.)

A su vez, el Arte, hijo de la Pobreza, dado que todas sus astucias han sido en vano, declara a la Persuasión:

Arte.- ... no creo que ha nacido de mujer hombre de corazón tan empedernido como éste. Y verlo heis por la obra, si queréis tratar del negocio. (Acto 1, escena 3.)

En cambio, para el Amor Propio, el Autor es hombre honrado y "allegado a razón". Tal opinión lo mueve a procurar un entendimiento con él antes que acudir a las armas obedeciendo a la Riqueza, Ante Hoces -que en ausencia lo trata soezmente- y ante la Persuasión, el Autor presenta una actitud variable. Muestra arrojo cuando el fanfarrón le exige el pago de una deuda imaginaria, pero desfallece públicamente y se propone no evitar el ataque de sus enemigos. Lo influye la Persuasión:

Persuasión.- Mirad, señor Autor, no os desesperéis. Que con la vida muchas veces hemos visto alcanzarse lo que nunca se pensó poder alcanzar. Esperanza en Dios, que todo sucederá bien. Y aunque no suceda, es bien que no os consintáis maltratar de una gente como ésta. Si muriereis, sea defendiéndolos como hombre y no acobardándoos como gallina. Tened, por amor de Dios, cuenta con vuestra honra, y mirad lo que dirán.

Autor.- Señora Persuasión, de vos persuadido, haré lo que me decís, aunque contra la voluntad mía, porque veo a la razón de vuestra parte. Yo los esperaré con el compañero, y haré lo que pudiere por defender mi persona y la suya, aunque la suya basta para defender la mía de muchos más que los que nos pueden acometer. (Acto 2, escena 5.)

Sus palabras lo transforman en hombre valiente y decidido: "si es cosa de haber pasión, en breve lo podemos echar a un cabo", contesta al Amor Propio. Y después de escuchar a éste y a la Persuasión, sostiene su decisión de "amar a la Riqueza, de quien tan cautivo soy y he sido y seré hasta la muer

te". Opone a las razones de éstos sus ideas, pero al ver que no lo comprenden, los despide autoritariamente.

Si bien hay en las expresiones apasionadas del Autor el tinte medieval del sometimiento a la experiencia afectiva, su visión del amor tiene rasgos plenamente renacentistas. Se sabe cautivo de la amada, pero apoya en la razón y en la voluntad su estado. Asume críticamente los movimientos del corazón, que no son producidos por fuerzas mitológicas -como en la Comedia pastoril- sino por su deseo razonado. El conocimiento y la voluntad sostienen su decisión de amar a quien -ya lo señalaba León Hebreo- se le presenta como más excelente objeto de su amor. Por eso triunfa sobre la filosofía católica que propone la aceptación de la Pobreza como sistema conveniente de vida y medio de salvación. Vence también así la concepción social de los estados de vida: no desea amar a su igual, la Pobreza, sino que practica la libertad de elegir. Sus declaraciones finales son casi un manifiesto heterodoxo y reflejan una posición crítica ante las circunstancias sociales de Nueva España en el siglo XVI.

b) La Pobreza

La Pobreza, en cambio, sí responsabiliza a los entes mitológicos de su enamoramiento. Como Mileno en la [Comedia pastoril], sus reconvenciones van dirigidas a Plutón por haber formado "nuevo infierno" en su pecho. Y se queja de la Fuerza por haberla unido a quien tanto la aborrece. Sin embargo, ataja los desvaríos de su desesperación y asume asimismo su experiencia amorosa:

Pobreza.- ¡Ay, amiga mía, Fuerza! El demonio me hizo tomar afición con este hombre. ¡A qué pasé yo a las Indias? ¿A ser de él tan aborrecida? ¿A ser de él tan vituperada? ¿A ser de él en tan poco tenida? Mas, ¿qué digo yo? Bien se parece cuán fuera estoy de mí en las palabras inconsideradas que digo, pues que la ocasión que a las Indias me trajo bastaba para llevarme al cabo del mundo, si al cabo del mundo fuera aquel por quien tan de veras soy aborrecida. (Acto 1, escena 5.)

...
 Pues mándole yo que siempre le tengo de seguir dondequiera que fuere, hasta que, como dicen, muera el asno o quien lo aguija. (Acto 1, escena 6.)

La inhabilidad de la Pobreza para producir por sí misma su enamoramiento es un aspecto de su caracterización alegórica que completan en el transcurso del drama las actitudes de otros personajes, con lo que se conforma su personalidad desposeída. La Fuerza y la Paciencia, sus amigas, actúan a su favor:

Pobreza.- Bien veo, señoras amigas mías, el remedio que por vuestra parte me ha sido procurado y la obligación en que a todas soy. De Dios seais..... pues a mí tan de veras el poder me falta para serviros. Que al fin, señoras mías, pleiteo por pobre, y así se hacen los negocios míos, como de pobre. (Acto 1, escena 5.)

Su hijo, el Arte, suple también la inactividad de la madre tomando a su cargo la empresa de convencer al Autor de que la ame. Lo propio hace la Persuasión, quien, por acuerdo último del Arte, es invitada a tomar partido de su lado. Junto con el Amor Propio, ésta presenta al Autor el concepto social de la época y la doctrina eclesiástica sobre la Pobreza. Para ambos, la Pobreza es conveniente al Autor, puesto que es su igual, y viviendo con ella se alcanza la bienaventuranza. Las ventajas que trae habitar con la Pobreza están confirmadas por el Evangelio.

Pero muy diferente aparece la Pobreza a los ojos del Autor, Para él, la "harpía", "puerca", "sucía", de la Pobreza es demonio y no ángel,

"pues por su causa se cometen mil pecados". Su opinión se ajusta a la que la Pobreza tiene de sí misma, cuando confiesa ser "triste y desventurada hembra" a la que no parece bastar ser despojada de padres, amigos y valedores y "de todas las naciones y gentes del mundo, abatida y desechada y por capital enemiga tenida". Corre a cargo del Autor una información muy gráfica sobre ella -que a la vez es un razonamiento concluyente-: ya la tiene en su casa y con ella vive "en rinconcillo, al fin como para ella, que aun no nos podemos rebullir".

c) La Riqueza

La Riqueza está caracterizada con menos profusión que otras figuras, pero la actitud que desempeña en el drama y la alusión que a ella hacen los personajes -principalmente el Autor- dan una imagen exacta de su personalidad. Es enemiga declarada del Autor, y cruel en su comportamiento con éste. El odio que siente por él la lleva a rechazar las proposiciones del Amor Propio y aun a fastidiarse por los consejos de la Persuasión en tal forma, que manda herir o matar al Autor. La descripción más completa sobre su personalidad la da el propio Autor en la última parte de la obra:

Autor.- ...¡Ay! ¡Riqueza de mi alma! Grande bien es el que tiene aquel que de ti es favorecido. Por ti son las gentes queridas de todos, servidas de todos, estimadas de todos. Tú sola eres la que bastas a dar contento y favor a aquellos que de ti no son desfavorecidos como yo, miserable autor de esta obra, que nunca de ti un solo favor he merecido tener después que mis pensamientos en ti puse. (Acto 2, escena 7.)

d) El Arte

El arte da información sobre sí mismo en el monólogo reflexivo con que inicia la [Comedia alegórica]. Sus "astucias" son el medio para vencer

todo obstáculo. No hay en el mundo "compleción de animal tan extraña" que a él le sea "ignoto el modo para poderla domar". Allí mismo da una referencia genealógica -motivo frecuente en las alegorías-: es hijo de la Pobreza. De su relación con ésta surge la participación dramática del Arte. Por razones de parentesco está obligado a buscar el bien de la Pobreza, y ya en ello ha agotado todos los recursos. Un camino le queda: acudir a la Persuasión, y esto hace. En la interacción del Arte con los demás personajes se observan los aspectos de su caracterización. Regula su carácter según la vitalidad de sus propósitos, aunque generalmente es paradigma de cortesía y de amabilidad. Su papel en la historia dramática es muy significativa, ya que a instancia suya la persuasión de sempeña una serie de acciones tendientes a la solución del conflicto.

e) La Persuasión

La Persuasión ejerce su papel en el drama convenciendo al Autor de que se defienda de sus enemigos. Le aconseja que por atención a su honra evite morir "como gallina", además de que puede lograr sus pretensiones en tanto que posea vida. Para las demás figuras alegóricas, la Persuasión constituye un recurso infalible, y ella misma así se considera. El Arte acude a su casa diciéndole que hay gran necesidad de ella. Y tras de escuchar los planteamientos del Arte, la Persuasión acepta:

Persuasión.-Huélgome en extremo de tomar el negocio a cargo en el estado en que al presente está para que la fama del nombre mío más por todas las generaciones sea extendida, acabando yo lo que vos, señor Arte, confesáis no haber aun podido comenzar. Andad a la buena ventura y consolad a la desconsolada Pobreza, madre vuestra, y decidle que tome algún poco de más alegría, que, pues este negocio queda a mi cargo, en manos está el pandero que le sabrán bien tañer. (Acto 1, escena 3.)

Sin embargo, no logra su objetivo de convencer al Autor sobre las

excelencias de la Pobreza. No logra persuadirlo ni aun con proposiciones sacadas del Evangelio.

f) La Fuerza

Las palabras pronunciadas por la Fuerza cumplen en ocasiones una función autodescriptiva:

Fuerza.- Mirad, señora Paciencia, lo que os digo. Estoy de mí tan confiada, que lo que yo no he podido acabar con este hombre, no habrá en el universo cosa que bastante sea a poderlo acabar. Miradme a la cara, que yo soy la Fuerza, que pienso que algunas cosas se han acabado por mi mano en esta vida, bien difíciles al parecer de las gentes. (Acto 1, escena 5.)

Es servidora y amiga de la Pobreza, a la que continuamente favorece, mas no puede actuar más allá de la obligación. "Usando de su oficio" ha obligado al Autor a tener en su casa a la Pobreza, aunque le pese. Pero no puede estar de acuerdo con ella la Voluntad, su mortal enemiga. Y mientras ésta acompañe al Autor, el trabajo de la Fuerza no llega al convencimiento. El amor, acto voluntario en la mente del Autor, no admite imposiciones.

g) La Paciencia

La Paciencia aparece en la [Comedia alegórica] dialogando con la Fuerza y con la Pobreza. Es en la plática con ellas donde el autor nos da su caracterización. A la Fuerza, que presume no haber medios superiores a ella para acabar cosas difíciles, le dice:

Paciencia.- Bien estoy en eso. Mas no se me podrá negar que es mejor perder por carta de más que por carta de menos. Que al fin, mientras más moros, más ganancia. Más acabarán diez, que no uno. A Dios rogando y con el mazo dando. Dando muchas gotas en el duro már-

mol, le horadan y bastan a hacer lo que a un caudal rfo se le harfa difi-
cultoso. (Acto 1, escena 5.)

Y aconseja a la desesperada Pobreza:

Paciencia.- No te fatigues, señora. Consuélate. No te mates ni ha-
gas tantos extremos, que al fin el tiempo cura las cosas. No hizo Dios a
quien desamparase. En una hora tiene mil movimientos el corazón del hom-
bre. Y lo que en mil años no se puede acabar, se suele venir a efectuar
en un momento. (Acto 1, escena 5.)

Insistir en una acción de manera intermitente, usar de la costumbre
antigua -según afirma la Pobreza-, esperar que en un momento suceda lo que
en mil años no ha pasado, son acciones y palabras que en la [Comedia alegó-
rica] conforman la caracterización de la Paciencia, exigua en cuanto a su
participación en la historia dramática.

b) El Amor Propio

El Amor Propio desempeña en la [Comedia alegórica] caracterizaciones distin-
tas. Es como un personaje que toma realizaciones disímiles a lo largo de
la historia. Habla a la Riqueza a favor del Autor. Le muestra lo equivo-
co de sus pensamientos y le hace ver que es buen testigo del amor con que
es amada por el Autor. Rechazadas sus proposiciones por la Riqueza, este
"gentil hombre" -como lo llama la Persuasión- desaparece de escena para
surgir nuevamente, pero ya no como favorecedor del Autor, sino como su ene-
migo. No es la personificación anterior del cariño, sino la realización
de la soberbia. Sus deseos, sin embargo, son modificados y no consigue el
fin ordenado por la Riqueza. Vuelve a su papel de mensajero -pero ahora
de la Riqueza- y asume junto con la Persuasión la justificación de la Pobre-
za a los ojos del Autor.

i) Otras figuras abstractas

Se alude en la [Comedia alegórica] a otras figuras que no actúan propiamente en escena, como la Constancia y la Voluntad. Cuenta el Arte a la Persuasión que el Autor se hace acompañar de

... aquella carilamidilla de la Constancia, que siempre le persuade a que persevere en el amor de la Riqueza; y en habiendo coyuntura, le dice mil males de la cuitada de mi madre, pues, ya veis, él tiene extremadísimo odio con ella. (Acto 1, escena 3.)

Y la Fuerza dice a la Paciencia que poco ha aprovechado su labor, porque no ha consentido la Voluntad:

Fuerza.- ... Con lo que es por mi mano efectuado no puede estar bien la Voluntad, por ser, como es, tan mortal enemiga mía, que antes dejará el ser que consentir en cosa que yo haga. (Acto 1, escena 5.)

j) El Simple

El Simple de la [Comedia alegórica] tiene como elementos de caracterización el uso de algunos términos sayagueses, la prevaricación idiomática, y sobre todo la actuación en el nivel primario -material- y el comportamiento impertinente -hasta la grosería. Luego de exhibirse a sí mismo como holgazán ("estó echado en la cama"), como mozo de la Persuasión mantiene con el Arte un diálogo en el que además de los términos del sayagués relucen sus prevaricaciones al lenguaje:

Arte.- Abre ahora. ¿No me conoces?

Simple.- Que sí, sí, que ya os conuezo (Acto 1, escena 2),

y sus cambios de contexto:

Arte.- ¿Quién soy yo?
Simple.- ¿Cuál diablo habéis de ser, son el que está llamando a la puerta? (Acto 1, escena 2.)

La actitud descortés de que hace gala motiva una reprimenda del Arte ("ten respeto a quien está hablando contigo"), que sin embargo no surte efecto. Las simplezas continúan, y el Arte -sabiendo con quién trata- prefiere la medida y la condescendencia.

El Simple aparece, escenas adelante, como criado de la Riqueza. Allí se nos revela un nuevo dato: su nombre es Toribio, pero la actitud que muestra sólo viene a completar la imagen de necio ya aparecida. Describe los significados de las frases e interrumpe la grave plática entre el Amor Propio y la Riqueza contando las contingencias de la cocina: Olla está echando todos los nabos a la olla; se quemó los gaznates; quemó el huso. Toribio presenta otro aspecto de su espíritu elemental: la cobardía. Puesto a ensayar el ataque contra el Autor, reniega de los trabajos preparatorios y rehúye la pelea explicando al Amor Propio que no es hijo de reñón ni de pendenciero; que el corazón le hace "no sé qué movimientos", y que por lo tanto es inhábil para participar en el enfrentamiento. Al final y de manera inoportuna reaparece portando la lanza que antes presumió no saber manejar. Pero sus simplezas no han sido superadas: declara que la sola lanza es capaz de matar a los presentes:

Persuasión.- Dí lo que quieres.

Simple.- Sabe que quiero nomás son saber si os cuenfasastes vos y aquestotro de tuedos vuestros pecados la cuaresma.

Persuasión.- ¿Por qué?

Simple.- ¡Porque los venimos a matar! Y yo tengo de dar saltos con esta lanza hasta que ella los mate.

Persuasión.- ¿Pues sola la lanza nos ha de matar sin que nadie la menee, porque tú estás dando saltos?

Simple.- Sí, señoreta. Pues ¿no hasta aquí mata a un hombre, y hasta aquí a una mujer? (Acto 2, escena 7.)

La posición que las figuras abstractas guardan respecto del Simple es dictada por la conciencia que tienen de su condición insensata. El Arte, la Persuasión, la Riqueza y el Amor Propio condescienden con sus tonterías, le dan por su lado, pero cuando se excede en impertinencias, lo señalan como "necio", "demonio", "gentil majadero" y lo despiden de la escena. La condición vulgar del Simple explica su incorporación al lado de las figuras "de alto estilo" sin que se rompa el decoro necesario a la historia. Las simplezas son realizadas por un personaje que no tiene otros elementos de caracterización.

La participación dramática del Simple significa una concesión a la risa -no de los demás personajes, sino del público-, pero también cumple una función de equilibrio en la obra. Sus intereses son la contraposición de los ideales que alientan en el fondo de la acción dramática. En el plano de la alegoría, representa posiblemente los caracteres negativos.

k) Hoces

Pero en el nivel del contrapunto dramático es el personaje Hoces quien presenta la caracterización más amplia. Hoces posee la vulgaridad del Simple, pero agravada por la malicia. No es un mozo sino un vividor. Su lenguaje, de tan expresivo, casi es tabernario. Sus tópicos alcanzan lo grotesco:

Hoces.- ¡Pues voto a Dios, si le tomo al putillo, si no le derribo toda aquella cara u le corto un brazo y le doy tantos palos con él!
(Acto 2, escena 2.)

Hoces cumple en el drama al función de hacer crecer ante el público

la figura del Autor. Aparece con los tufos de la prepotencia, pero a medida que la acción avanza, se descubre la falsedad de sus desplantes, en tanto que en la personalidad del Autor adquieren consistencia los valores.

En Hoces, la presunción y la mentira aparecen exageradas hasta la fábula. Se extiende en pormenores al relatar que:

Hoces.- ... He ya muerto un diablo, señor Autor, que le topé camino de ese volcán de la Puebla, ahora, el otro día, habrá mes y medio, que venía en figura de tameme y traía a México a cuestras más de veinte rejas. Decía que eran para la casa de Ortuño de Ibarra y de Martín de Aranguren. Y, señor, con una reja de aquellas hizome un reparo, y quiébrame el espada. Arrójole lo que me quedaba en la mano, y aguijo con él a los brazos y comiéndole a dar un puntillazo y otro, y vengo a dar con él, de un cerro de aquellos, abajo, y arrójome tras él. A bocados le vine a acabar. Por eso trujeron en carretas las rejas. Después, del pellejo de aquel diablo se hizo el aforro de la turca de Oliver. (Acto 2, escena 4.)

Pero el temor y la cobardía son los verdaderos asientos de su alma. Desconoce los achaques del enamorado, mas no los del prófugo de la justicia. A diferencia de Fabricio, que en la Comedia pastoril procura remedios para el protagonista, Hoces piensa que es inconveniente permanecer junto al desmayado Autor, pues los odores pueden achacarle su muerte. Recobra su valentía arrogante al saber que el Autor se halla en peligro de ser atacado por el Amor Propio y por el Simple. Se apresta a su defensa y le promete que él solo los rebanará, declarando ante las dudas de la Persuasión:

Hoces.- No me conoces bien, señora Persuasión. ¿Sabes por qué me llaman Hoces? Yo te lo diré. Porque, puesto con la espada, de tal manera corto hombres por el cuerpo o piernas o brazos, como si tuviera hoz en la mano y estuviese segando trigo. (Acto 2, escena 5.)

Sin embargo, su presurosa huida desmiente declaraciones de entereza y ostentaciones de valentía.

7. Alegoría y realidad

La caracterización de cada uno de los personajes que figuran en la [Comedia alegórica] obedece a un esquema de valores establecido con intención crítica en la personalidad del autor, el cual coincide, quizás, con la visión que los humanistas coetáneos tuvieron acerca de la sociedad de su tiempo. Dada la naturaleza alegórica de la obra, es sin embargo el personaje central, el Autor -trasposición del autor verdadero- el que, como hemos visto, recibe la carga principal de significación. Por medio de él queda expuesta una situación personal -la de Corvera-, que es extensiva a todos los que en la Nueva España del siglo XVI se aficionaron a las letras. La obra es una justificación del quehacer literario en una sociedad que condenaba al naufragio a quienes no se dedicaban a las armas, las encomiendas, el comercio, los oficios eclesiásticos o la administración civil.

Sensibles ante esa situación fueron sin duda muchos autores, pues no es la [Comedia alegórica] la única obra en que se presenta el conflicto. En el Coloquio 16 de González de Eslava, "Del bosque divino", dice Persuasión a Remoquete:

¿Ya te haces coplero? Poco ganarás a poeta, que hay más que estiércol: busta otro oficio; más te valdrá hacer adobes un día, que cuantos sonetos hicieres en un año. Cosa que se tiene en poco, daña al diablo.⁴⁴

Como lo hace a su vez González de Eslava, Corvera toma el asunto dramático de la realidad novohispana, y, como aquél, introduce en su

obra referencias a lugares, personajes y acontecimientos exclusivos del virreinato, lo que contribuye al mérito de la [Comedia alegórica].

E. El [Epistolario] de Corvera y el género epistolar durante el Siglo XVI

El estilo epistolar tuvo desde la antigüedad clásica cultivadores notables, pero hasta mediados del Siglo XVI la epístola literaria amorosa era usada con poca frecuencia. Hacia 1548 se publicó, probablemente en Toledo, un haz de cartas sobre el amor, escrito por Juan de Segura.⁴⁵ Aunque se ha dicho que este conjunto de cartas vino a ser la primera novela epistolar europea, actualmente son escasas las noticias sobre autores de epistolarios amorosos contemporáneos a Segura.

Es indudable que el género epistolar fue cultivado en la Nueva España de manera especial durante el siglo XVI, pero hasta la fecha sólo poseemos memoriales, crónicas y cartas oficiales, sin que se hayan rescatado de los archivos las misivas amorosas, familiares, ni las cartas literarias -cuya existencia, después de nuestro hallazgo de las epistolarias de Corvera, sería arriesgado negar.

El [Epistolario] que encontramos entre los papeles literarios de Corvera sigue en cierta medida el tema tratado en la [Comedia pastoril]. Si en ésta los pastores dialogan encareciendo su pasión, en las siete epistolarias son asimismo pastores los que debaten sobre el dubbio: ¿qué mal es mayor: amar siendo olvidado, o amar estando ausente? El recurso de la alegoría también está en el [Epistolario]: no sabemos qué personalidades se ocultan detrás de los nombres de Leonitico y Belio, supuestos autores de las cartas.

El dubbio o planteamiento acerca del amor fue un antiguo procedimiento literario a partir del cual se forjaron numerosas églogas. Corvera lo retoma y extiende el debate de tal manera, que el [Epistolario] da la impresión de ser un capítulo de aquellos Tratados de amor que circularon profusamente en la España de su tiempo.

El [Epistolario] de Corvera refleja la actitud analítica que fue común al grupo formado por Boscán, poeta cuya aguda autoconciencia sobre el enamoramiento -legado de Petrarca- debió influir en muchos autores de mediados del siglo XVI, aunque la valía de Garcilaso hizo pronto sombra a su figura.

La epístola inicial de esta obra presenta el alegato de Leonitico, quien afirma que el olvido, por ser vituperación recibida, representa para el amante un mal mayor que la ausencia, pues en ésta se vive con esperanza. Leonitico acepta que la ausencia es grave mal porque en ella hay celos y temores, pero sostiene:

Mas cuánto sea mayor el olvido que el ausencia, está claro, pues todo esto padece el olvidado más por el extremo. Cuanto más que sólo pensar el olvidado los efectos de su mal, le son nuevo tormento. Porque cuando haya echado el espíritu a volar, el corazón a pensar, la lengua a lamentar, no ha de hallar en el fin de la jornada sino nuevo llanto, nuevo desasosiego, nueva fatiga, y muerte sin fin, y cotidiano tormento. ([Epístola de Leonitico a Belio y a Sireno])

Belio, quien, a diferencia de Leonitico, ama y es correspondido por su pastora, mas está ausente de ella, contesta a aquél con argumentos contrarios. Para Belio, "no hay más desesperado mal que el de la ausencia", pues en ella no se está libre de celos y temores, mientras que en el olvido sólo se desea tener presente a la amada, aunque sea con aborre-

cimiento. La firmeza -dice- sostiene al que verdaderamente ama, y de ésta surge la esperanza de cambiar su suerte, si es olvidado.

Leonitico admite que el olvidado posee esperanza, pero aclara que éste no espera gozar a la amada, sino únicamente verla, y en consecuencia está expuesto a mayor pena que el ausente, ya que no haya mayor tormento que ver y desear. Declara que también el olvidado padece celos y temores, pues vive imaginando continuamente la causa de ser aborrecido, por lo que no puede sustentarse en la firmeza; y al estar delante de su pastora, recibe mayor contento. Afirma:

... Yo llamo a éste, mal de rabia; y al de la ausencia, amorosa congoja. Y bienaventurado es el tormento por medio del cual se alcanza tan crecido bien como es gozar o esperar gozar de la cosa amada. (Primera epístola de Leonitico a Belio)]

En su segunda epístola, Belio pregunta a Leonitico cómo es posible que el olvidado padezca, si no tiene esperanza de gozar a la amada, y cómo puede llamarse deleite a la ausencia, si en ella se está sujeto a tantos celos. Según él, al verdadero enamorado debe bastarle la presencia de su dama, sin que sea causa de pena el saberse aborrecido, pues no ha de pretender lo que no merece, y el solo penar por quien se pena paga con creces el sufrimiento, como dice Boscán. Belio concluye que el olvidado goza con la vista de su señora, que es la mayor gracia que se le puede otorgar, mientras que el ausente sufre celos y sospechas.

Contesta Leonitico que, estando ante su pastora, el olvidado pena al recordar su pasado, sufre con verse privado del amor, padece el olvido, y se atormenta con esperar desconfiadamente volver a ser amado. Acepta que basta al enamorado penar por quien pena, pero asegura que no

es suficiente ver a la amada para gozar, sino que es necesario verla contenta.

Belio responde que una vez obtenido por el enamorado el bien de ver a su señora, no deben preocuparle los bienes accesorios, pues la persona que da la gracia es más perfecta que la gracia. Y como la gracia -dice- es dada gratuitamente, su pérdida no debe causar pena, sino sufrimiento resignado, a fin de pagar el haberla recibido. Belio se refiere irónicamente a los ejemplos puestos por Leonitico, y a la vez trae a colación comparaciones religiosas para demostrar que la visión de la amada es el bien supremo del amante:

Y contradices que el tormento que padece el ausente sea mayor que el que padece el olvidado. Díme, Leonitico, ¿qué otro mayor tormento padecen las ánimas condenadas que carecer de la visión divina? Por donde se prueba que ninguna ánima que vea a Dios puede dejar de estar en gloria, y ninguna carecerá de su vista, que no esté en tormento. ([Tercera epístola de Belio a Leonitico])

Cierra la obra la epístola final de Leonitico, en la que explica que el amante obtiene gozo sólo a través de la gracia, y por lo tanto es mejor estar en gracia de quien se ama, que en su presencia. Por haber perdido la gracia -asegura-, el olvidado no tiene alegría ante su señora, sino pesar por su mala fortuna; y no le es lícito quejarse de su pastora, pues si lo hace demuestra que no la ama. Dice:

Vuelto a mi propósito, considera que si el olvidado es echado por su señora en el infierno, que es lanzarle de su gracia, si tendrá razón de se quejar. Pues el enamorado tiene a la cosa que ama por Dios, porque yo Melibeo soy, y a Melibea adoro y Melibea es mi Dios. ([Última epístola de Leonitico a Belio])

Leonítico termina su épistola señalando, por medio de ejemplos religiosos, que la esperanza tiembla el ánimo del ausente, y que el verse privado de la gracia da al olvidado mayor tormento que el padecido por quien ama en ausencia.

F. Las obras menores de Corvera y la poesía española del siglo XVI

La poesía española alcanzó en el siglo XVI uno de sus mejores momentos, dentro del estilo impuesto por la "Generación del Emperador".

Entre 1540 y 1570, las obras de Garcilaso, Cetina, Acuña y Herrera, inspiradas en la tradición lírica italiana, dominaron con sus aciertos el conjunto de la poesía.⁴⁶ Pero esta corriente poética no fue el único sendero para los escritores coetáneos. La poesía tradicional española pervivió junto a la italianizante e influyó aun a los poetas de la escuela petrarquista.⁴⁷

La poesía que se cultivó en Nueva España durante el siglo XVI presenta características semejantes a las del drama novohispano. Hay universalismo en algunas páginas de la compilación más importante de la colonia: Flores de baria poesía, que reúne a poetas de la escuela italianizante, pero ni en ésta ni en el Túmulo imperial se obtiene por lo regular la altura de los clásicos.⁴⁸ En otras obras, como el Cancionero de Pedro de Trejo, se mantiene la poesía del período anterior.

La poesía novohispana del siglo XVI tiene como mérito la incorporación del paisaje americano, cualidad que comparte el teatro de González de Eslava, donde el uso de léxico regionalista y la alusión a circunstan

cias locales son frecuentes.

Tanto por su tema como por su forma, las obras menores de Corvera pertenecen a la poesía lírica italianizante, a excepción del villancico **["Vení a labrar, labradores"]**.

1. **["Yo juro a Dios, señora, que he sufrido"]**.

El poema **["Yo juro a Dios, señora, que he sufrido"]** es una declaración del sufrimiento amoroso en la que aparece aún el fondo cancioneril, pero cuyo tono la acerca más a la poesía de los petrarquistas que a la del prerrenacimiento. El poema citado expone la doliente confesión hacia la amada en melancólicos y desesperados versos, según los cuales el declarante padece añeja e insufrible pena. Es el viejo tópic del amor insoportable:

Yo juro a Dios, señora, que he sufrido
por vos, mil años ha, tan gran dolencia,
que dudo, si lo digo, ser creído.

Pero la confesión conlleva el reclamo por la crueldad de la amada. Se exhibe el dolor para exigir conciencia de causalidad:

Yo juro a Dios me falta la paciencia
para sufrir la vida en tal estado,
y a vos nunca os acusa la conciencia.

Y se llega al extremo de entregar la vida como garantía de verdad. El amante se siente en tal manera destrozado, que alma, corazón y ojos -dice- ya no le pertenecen: lo ha privado de ellos la vencedora de su amor, a la que ofrece la vida "como último remate de despojos". El poema desarrolla la intención apelativa del amante. La mayoría de sus versos son

un descubrimiento de efectos para influir en la modificación de la persona que los causa. El poeta insiste en que los excesos de su pena -a la que se somete con la dicotomía de gozo y de dolor- tienen su raíz en el olvido y en la dureza de la amada. Dice estar perdido, deshecho,

Por vos, que pretendéis deshacerme
y no consideráis que estoy deshecho;
por vos, que sola vos podéis hacerme.

Por vos, que contentáis el duro pecho
con ver que estoy contento de mi pena;
y de mi bel morir, muy satisfecho.

Constituyen el poema [«Yo juro a Dios, señora, que he sufrido»] nueve tercetos de endecasílabos enlazados en consonancia ABA: BCB: CDC, forma que -dice Navarro Tomás-⁴⁹ desde la aparición de la Divina Comedia quedó establecida para la poesía didáctica -particularmente para las epístolas-, pero que también se empleó en elegías, églogas y sátiras. Boscán, Garcilaso, Cetina y Herrera simpatizaron con esta forma de importación italiana, y fueron imitados en el cultivo de ella por muchos autores del siglo XVI, Corvera entre ellos.

2. La [Recuesta pastoril]

La [Recuesta pastoril] está constituida por tres sonetos en los que Mileno y Apolindo debaten acerca de la belleza de sus pastoras. El tema es netamente pastoril, pero se identifica más con los tópicos originales de este tipo de poesía que con los de las églogas, ya que la melancolía del amor no aparta de ningún verso la sola competencia por demostrar la primacía de la pastora amada.

En el primer soneto, Mileno profiere que la más dura fuerza haga a

Apolindo discernir el bien del mal, y después lo desdeña, pues ha dicho que la pastora de Mileno es de belleza inferior a la de la suya. Infiere que así:

La blasfemia pagues, que hablaste
delante de un espíritu del cielo,
bajando hermosura tan subida,

Que por honra de Dios está en el suelo.
Y a ti mismo te culpes, que pensaste
tratar de una verdad tan conocida.

Apolindo reafirma su opinión diciendo que lo que Mileno alaba no es divino, pues "sería de ignorante/ poner lo celestial en lo terreno", sino hechura de la imagen que él adora. A su vez, Mileno sostiene que la pastora de Apolindo no merece el nombre de hermosa

Delante de mi ninfa, que oscurece,
consume y desaparece el nombre de ésa
y las demás nacidas con su fama.

E invita a Apolindo a declararlo así en forma definitiva, tras de mostrar comprensión hacia éste, al que la pasión ha llevado a sustentar lo contrario.

Los sonetos de la [Recuesta pastoril] están constituidos por cuartetos en rima abrazada ABBA:ABBA; y por tercetos enlazados en diferentes modalidades: CDE:DCE; CDC:DCD; CDE:DCE. La rima abrazada de los cuartetos -dice Navarro Tomás-⁵⁰ fue la más corriente desde el Renacimiento hasta el modernismo, pero entre los poetas renacentistas la rima de los tercetos tal como aparece en las composiciones de la [Recuesta pastoril] fue cultivada preferentemente por Boscán y por Gutierre de Cetina.

3. **["Al tiempo que Titón dejar quería"]**

El soneto **["Al tiempo que Titón dejar quería"]** se inscribe en la línea pastoril de los poemas anteriores, pero en él se muestra la faceta del sufrimiento amoroso comprendido por el pastor amigo. Es éste quien relata haber visto sufrir excesivamente al pastor apasionado, y luego expresa su deseo de consolarlo, pero admite que no existe medio para hacerlo, si no es tratando de engañar a quien padece el mal del amor:

Quisiera yo tener tan larga avena,
tan clara como aquellos que bastaban
a consolar tu cuita y tu deseo.

Mas no sé qué consuelo dé a tu pena,
si no es aquel fingido que a mí daban
haciéndome creer lo que no creo.

En el soneto **["Al tiempo que Titón dejar quería"]** la rima de los cuartetos aparece combinada en la forma que se hizo tradicional durante el Renacimiento: ABBA:ABBA; y los tercetos presentan la variedad CDE:CDE, utilizada con mucha frecuencia por Garcilaso.

4. **["Señor Hernán González"]**

El fragmento **["Señor Hernán González"]** es una amistosa explicación del motivo por el cual el alma del autor "está llorosa". Cuenta el poeta y dramaturgo que después de haber recibido ternura de la amada, ésta "hoy tórname seme cruel y desdeñosa". Señala cómo el desdén de la amada se ha manifestado con tal rigor, que "en rabia pura sin arder se arde" por haberle dado "un favorcico" aun cuando haya sido involuntario; y descubre el carácter inarmónico de las relaciones amorosas: la amada sufre por no ser correspondida, en tanto que el poeta se vuelve loco por ella.

Hay en el fragmento ["Señor Hernán González"] indicios de que se trata de un borrador, pues los versos no siempre son perfectos y algunas palabras están invalidadas. Parece que la composición iba a ser una estancia de estrofas variables de endecasílabos y heptasílabos.

5. ["Vení a labrar, labradores"]

["Vení a labrar, labradores"] es un típico villancico de Corpus Christi, al que se inserta una continuación de carácter dramático. En el texto del villancico propiamente dicho, se invita a comer en el pan "al que está escondido". El Redentor se ofrece como premio de quienes han trabajado en su viña con amor. Los labradores que han pretendido valer y están cansados, sean mayores o menores, pueden acercarse a recibir el manjar que ofrece el supremo labrador. Sigue a la exposición inicial un diálogo en verso entre las personas del coro y los circunstantes, en el que se explica el misterio de la Eucaristía:

-De aquesta razón me valgo:
 el que pudo hacer de nada
 el hombre, y más le criado,
 bien puede estar encerrado
 en esta hostia sagrada
 y dársete en un bocado,
 la hostia en él transformada.

La viña en que los labradores trabajan -se explica allí mismo-

Es la iglesia militante,
 que es todo el cuerpo cristiano,
 como cuerpo de hombre humano,
 cuya cabeza triunfante
 es nuestro Dios soberano.
 Hombres son miembros llamados,
 y los miembros, labradores,
 los ricos y los señores
 que en los de México estados
 tienen de hacer sus labores.

Un himno eucarístico cierra el villancico, en el que, por otra parte, parece aludirse a circunstancias sociales. Cuando se inicia la explicación del misterio, alguien ataja: "El tiempo está delicado;/ dejad aquesta cuestión". Y más adelante se exaltan las figuras de los marqueses del Valle de Oaxaca, pero se advierte a quien lo hace que no continúe: "¿Ahora tra-táis de guerra?/ Dejad aquesa cuestión".

El villancico consta de una estrofa de cuatro octosílabos en rima abrazada, que da el tema, y de tres estrofas de nueve versos formadas cada una por una quintilla y una redondilla. Sólo en las dos últimas estrofas el verso final es la repetición del cuarto verso del tema, pero en todas la rima de las quintillas corresponde a una redondilla abrazada seguida de un verso que repite la rima interior, y la consonancia de las redondillas propiamente dichas es también abrazada. Las partes de la continuación dramatizada son de extensión variable, pero con predominio de octosílabos.

Profusamente cultivado por los autores de la segunda mitad del siglo XV, el villancico se conservó en la lírica de la siguiente centuria, donde se le empleó por igual en temas devotos y profanos. El villancico de Corvera, rara muestra de la lírica novohispana del siglo XVI, corrobora la permanencia de esta forma tradicional en la literatura española, con la característica de la dramatización.

NOTAS

- ¹ Si bien es difícil establecer como obras escritas por Corvera las existentes en el proceso, nos parece legítimo adjudicárselas con las reservas que el caso requiere, dado que no poseemos mayor información al respecto. Quizás investigaciones posteriores aclaren su autoría.
- ² Cf. Othón Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid, Gredos, 1969, pp. 178, 183 y 205.
- ³ Idem, p. 289.
- ⁴ Idem, p. 182; Othón Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, p. 56.
- ⁵ Cf. Othón Arróniz, ob cit., pp. 21-6.
- ⁶ Mercedes de los Reyes Peña, "El teatro prelopesco", en Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 541-2.
- ⁷ Idem, pp. 540-8; Alfredo Hermenegildo, "La tragedia española en el último tercio del siglo XVI", en Historia y Crítica..., pp. 582-6.
- ⁸ Cf. Othón Arróniz, Teatro de evangelización en Nueva España. México, UNAM, 1979, pp. 63-4; Pedro Henríquez Ureña, ob cit., p. 705; Wilburg Shilling, ob. cit., pp. 14 y 57; Alfonso Reyes, ob cit., p. 325.
- ⁹ Cf. José Arrom, El teatro de Hispanoamérica en la época colonial. La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, p. 73; Alfonso Reyes, ob cit., p. 328.
- ¹⁰ Cf. José Pascual Buxó, Muerte y desengaño en la poesía novohispana. Siglos XVI y XVII. México, UNAM, 1975, p. 40.

11

Cf. Alfonso Reyes, ob cit., p. 308.

12

Al parecer, en nuestras fuentes bibliográficas no se distinguen claramente los términos teoría y preceptiva dramáticas, según se observa en el siguiente texto: "De la Ars Poetica de Horacio pasan, fundamentalmente, a penetrar en la teoría de la comedia las doctrinas del decoro y el utile dulci. Es decir, uno de los elementos horacianos, el utile dulci, es de carácter más bien moral. Anticipemos que son las ideas de Aristóteles en su explicación y justificación de la verdad del arte, y a veces las de Platón (sobre todo en torno al amor o a la inspiración), las que forman el sustrato ideológico del andamiaje teórico nacional. A ello se unen las observaciones técnicas de los comentaristas del teatro latino como Diomedes, Evanthius, Donato, Badius, etc. Y algo (no mucho) hay que contar también con los preceptistas italianos, aunque éstos están más preocupados por la épica. Pero todo ello transformado, enriquecido, en suma, nacido originalmente ante la observación de un género cuya 'práctica' va 'modelando' la teoría literaria a la que siguió en un principio, y que termina por transformar completamente." (Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid, Gredos, 1972, pp. 26-7.) En vista de esa aparente confusión, damos a los términos teoría y preceptiva dramáticas un significado semejante -con las reservas del caso-, aunque la teoría atendió preferentemente a la definición y a la justificación del drama, en tanto que la preceptiva intentó regular la composición de éste.

13

Citado por Alfredo Hermenegildo, ob cit., p. 12.

14

Cf. Francisco López Estrada, Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa. Madrid, Gredos, 1974, p. 431.

- ¹⁵ Cf. Alfonso Reyes, "La crítica en la edad ateniense", en obras completas de ... t. XIII. México, FCE., 1961, pp. 284-7.
- ¹⁶ Cf. Juan Luis Alborg, Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento, t. 2. Madrid, Gredos, 1972, p. 671; Joseph E. Gillet, "Torres Naharro y la tradición teatral", en Historia y crítica..., p. 557; Margarete Newels, Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Versión española de Amadeo Solé-Laris. London, Tamesis Books, 1974, p. 35.
- ¹⁷ Cf. Juan Luis Alborg, ob cit., p. 673; Mercedes de los Reyes Peña, ob cit., p. 542-3.
- ¹⁸ Cf. Joseph E. Gillet, loc cit.; Margarete Newels, ob cit., p. 24.
- ¹⁹ Cf. Joseph E. Gillet, ob cit., p. 554; Juan Luis Alborg, ob cit., p. 672; Alfonso Reyes, ob cit., pp. 255-6 y 302-7. La valoración de la poesía como forma de conocimiento fue una de las más importantes tareas realizadas por el humanismo español del siglo XVI. Con el redescubrimiento de las teorías aristotélicas sobre la esencia de la poesía, se reconoció a ésta el carácter de verdad que le había negado la Edad Media, y se la relacionó de manera directa con el saber filosófico. "La poesía -escribió Sancho de Muñón en 1542- toma de la filosofía la doctrina, y juntándola con la mandrágora del cuento fabuloso, hácela más blanda y fácil para ser percibida." (Citado por Francisco López Estrada, ob cit., p. 404.) Puesta sobre todo al servicio del conocimiento, la poesía -y la literatura en general- corrió por nuevos y amplios cauces; mediante ella se plantearon las más diversas cuestiones sobre la vida y la muerte. La teorización sobre lo bello y el amor estuvo presente en la literatura a fin de aleccionar sobre las verdades humanas.

- ²⁰ Cf. Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1970, pp. 69, 158 y 191.
- ²¹ Cf. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, ob cit., p. 64.
- ²² Cf. Sanford Shepard, ob cit., p. 100; Alfredo Hermenegildo, ob cit., p. 25.
- ²³ Cf. R. O. Jones, Historia de la literatura española 2. 2a ed., Barcelona, Ariel, 1974. (Letras e ideas, Instrumenta, 2) p. 147.
- ²⁴ Cf. Francisco López Estrada, ob cit., p. 256.
- ²⁵ Cf. Juan Luis Alborg, ob cit., p. 634; Francisco López Estrada, ob cit., pp. 44 y 89.
- ²⁶ José F. Montesinos, "Centón de Garcilaso", en La poesía de Garcilaso. Barcelona, Ariel, 1974 (Letras e ideas, Mayor, 3), p. 46.
- ²⁷ Cf. Sanford Shepard, ob cit., p. 136.
- ²⁸ De los diversos temas a que se dedicó la literatura en el Renacimiento -particularmente el teatro y la poesía-, el del amor fue uno de los más recurrentes, debido tal vez a su conexión con el problema de la integración de la personalidad, que tanto preocupó a los hombres del siglo. Alimentó los trabajos sobre el tema un género híbrido procedente de Italia: los tratados o diálogos de amor. (Cf. Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, I. 6a ed. Madrid, Gustavo Gili, MCMLX, p. 399; Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Traducción de J. Rubio. Barcelona, Sucesores de J. Gili, 1933, p.33.)
- ²⁹ Para expresar las ideas sobre el amor, los autores del Renacimiento eligieron preferentemente un ámbito ideal: la naturaleza pura, con el pastor como protagonista. Para muchos escritores del siglo XVI, la naturaleza poseía la clave de la perfección, y el amor, impulso hacia la for-

ma perfecta, era más puro entre pastores, quienes por lo tanto eran los más idóneos para hablar de la materia. Fino enamorado y filósofo profundo, el pastor fue convertido en personaje esencial de la esfera literaria, donde por su boca quedaron planteadas las verdades internas del hombre y la renovada concepción de la vida. (Cf. R. O. Jones, ob cit., p. 97; Juan Bautista Avalle Arce, "La Galatea", en Historia y crítica..., p. 628; Francisco López Estrada, ob cit., pp. 257-8 y 270) Por otra parte, es posible la existencia de elementos alegóricos en los pastores de la Comedia, aunque quizás no conforme la personalidad de éstos un desdoblamiento de personas reales, sino sólo un carácter alusivo a experiencias no ficticias.

³⁰El teatro español tuvo a principios del siglo XVI la posibilidad de desarrollar un proyecto propio, pues atinó al incluir caracteres rústicos junto con caracteres de ascendencia virgiliana. Sin embargo, tal asomo de composición mixta, prometedor de rica vertiente dramática, no prosperó, no superó la sola apariencia de realismo, dado el peso de la inspiración que ejercía el elegante aparato de las églogas y de la pastoral italiana. Debido a que se trataba de obras para ser representadas en la corte, la inclusión de caracteres rústicos representó sólo un recurso técnico puesto al servicio de la intención recreativa -muy propia del Renacimiento- que animaba la representación, por lo que la aparente condición híbrida de las obras palatinas careció de la fuerza necesaria para proyectar el drama español hacia su desarrollo. Los coloquios y las farsas pastoriles de quienes continuaron el teatro primitivo eliminaron a su vez los elementos reales, y atendieron más al sentido arcádico, de manera que se acrecentó el carácter convencional de los ingredientes del drama. (Cf. Marcial José Bayo, Virgilio y la pastoral española del Renacimiento. 1480-

1550. 2a ed., Madrid, Gredos, 1970, p. 25-6; Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical. Edición de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid, Castalia, 1972 «Clásicos Castalia, 62», p. 30.)

³¹La aspiración renacentista por la Suma Belleza se reflejó en la simpatía por la naturaleza virginalmente intacta, y dio en la literatura la elaboración de un paisaje con claves de significado. La antigua visión mítica de la naturaleza y la renovada predilección del mundo ideal conformaron el paisaje convencional -importado de Italia- que sirvió de escenario a los sucesos pastoriles. Selvas, fuentes, valles y montañas resultaron ser el ámbito de intercomunicación entre el pastor y la naturaleza, el campo en que ambas entidades estuvieron en armonía. El carácter inauténtico de esta panorámica pastoril, literario, fruto de ideas, más que de sentidos, gustó a los poetas peninsulares del Renacimiento, pero algunos autores adaptaron la geografía tradicional -Sicilia, la Arcadia- a los lugares patrios, sin excluir los elementos convencionales. (Cf. Francisco López Estrada, ob cit., pp. 65-7, 80-3 y 104-5.)

³²El teatro español de la primera mitad del siglo fue escrito casi totalmente en verso. Sólo hacia los años cincuenta se mezcló verso y prosa en la dramatización de las églogas, ajustando ambas formas a los diversos estados emocionales de los personajes. Dicha combinación, que ya existía en la pastoral italiana, fue impulsada por algunos escritores de mediados de siglo, pero pocos dramaturgos persistieron en ella, habida cuenta de su proscripción por parte de los devotos de Aristóteles. En este sentido, la generación de Lope de Rueda -incluido Corvera- representa una etapa de excepción en el curso histórico de las formas dramáticas, pues tanto verso como prosa le merecieron dedicación, y aun se inclinó con toda preferencia por la prosa, particularmente Rueda. (Cf.

Marcial José Bayo, ob cit., pp. 81 y 239; Eugenio Asensio, "Lope de Rueda y la creación del entremés", en Historia y crítica..., pp. 569-70.)

³³ Los autores primitivos habían roto el estatismo antiargumental de la égloga y habían conseguido cierto dramatismo en sus cuadros, pero no produjeron una movilidad escénica que fuera más allá de la que creían necesaria para servir de fondo al diálogo. Para ellos y para sus continuadores, el tema y las acciones de la historia dramática carecieron de importancia delante de las palabras, que -recipiente de pensamientos filosóficos o de sentimientos líricos- fue elegida para construir casi todo el teatro -si así se puede llamar- profano de la época. Además de ésta, sólo preocupó a los comediógrafos la decoración pastoril, más o menos brillante, pero siempre dentro de la fantasía convencional, y como fondo necesario a la expresión verbalista. Un teatro con semejantes estructuras no podía subsistir por muchos años. El desequilibrio de sus formas agotó rápidamente las posibilidades dramáticas y no pudo ofrecer dinamismo escénico a un público alejado de los palacios y cada vez más variado. (Cf. Marcial José Bayo, ob cit., pp. 58-9; Othón Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, p. 64.)

³⁴ Los autores dramáticos de la primera mitad del siglo no se preocuparon por dar vida a la presencia escénica de los actores. No valoraron el actuar, sino el pensar y el sentir. Por eso, el argumento de la obra, o parte de él, solía anteceder a la representación. Los autores del teatro primitivo y sus continuadores conservaron el prólogo o parlamento inicial que tenía la comedia clásica -del cual derivó posteriormente la loa- y en ocasiones lo subdividieron en introito, que servía para captar la atención del público o para exponer las ideas estéticas aplicadas en la obra, y en argumento, donde se resumía la acción dramática, quizás no para facilitar su entendimiento por parte del público, sino para condu

cir el interés hacia la palabra más que hacia la historia, aunque a veces se resumían los antecedentes de la acción dramática y no el contenido de la obra. Algunos autores incluyeron el argumento sólo en los dramas impresos, ya fuese al principio de la obra o al frente de cada acto. (Cf. Juan Luis Alborg, ob cit., p. 598; Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, ob cit., p. 179; Alfredo Hermenegildo, ob cit., pp. 147 y 433-436.)

³⁵ Los conceptos de acto y de escena no fueron conocidos por los dramaturgos anteriores al teatro renacentista, y aun durante el siglo XVI hubo en España una gran anarquía respecto de su uso. Torres Naharro, siguiendo a los autores clásicos en este aspecto, aconsejó la división tradicional de la obra en cinco actos pero durante la primera mitad del siglo XVI se escribieron también obras en dos y en tres jornadas. Cueva redujo la división de la acción dramática a cuatro jornadas, y algunos trágicos de fin de siglo legitimaron la distribución de los sucesos en tres partes, usada esporádicamente por algunos autores. En la práctica, la confusión entre acto y escena, y el desajuste de número de jornadas con relación a los tres consabidos momentos dramáticos (prótasis o introducción, epítasis o conflicto, y catástrofe o desenlace) continuaron hasta las últimas décadas del siglo. (Cf. Othón Arróniz, ob cit., p. 58; Wilson E. M. y D. Moir, Historia de la literatura española 3. 2a ed., Barcelona, Ariel, 1974. -Letras e ideas, Instrumenta 3», p. 56; Alfredo Hermenegildo, ob cit., pp. 62, 74, 159, 368 y 440.)

³⁶ Las unidades que los preceptistas del siglo XVI creyeron encontrar en la Poética de Aristóteles no aparecieron en la mayoría de las obras escritas en ese tiempo, en que además se hizo gala de transgredirlas. Más que de reglas dramáticas -dice Alfredo Hermenegildo- los autores se

preocuparon por resolver la puesta en escena de los asuntos elegidos. (Cf. Alfredo Hermenegildo, ob cit., p. 451.) La teoría renacentista recomendó el respeto de las unidades de acción, tiempo y lugar, mas sólo la primera -única verdaderamente aristotélica- acataron los comediógrafos, quienes -como Corvera- solían recurrir a extensas narraciones para no representar acciones antecedentes o laterales. Hacia mediados de siglo, los teóricos italianos propusieron que la acción representada se ajustara al tiempo de la representación o que no excediera de veinticuatro horas, y que el lugar en que ésta se desarrollara fuese único. En Italia, la sujeción a esas unidades fue factible en cierto grado debido a la cercanía, siempre mantenida, a los modelos latinos, pero en España, la rigidez de tal preceptiva no convino con la práctica generalizada y motivó su flagrante rechazo. (Cf. Alfredo Hermenegildo, loc cit.; Othón Arróniz, ob cit., p. 119-120.)

37 Para los poetas del amor cortés, la pasión estaba ligada a situaciones marginales. El enamorado vivía en estadios de enajenación y procuraba aislarse del mundo o al menos declaraba inefables sus sentimientos. Con la obediencia y la constancia como preceptos, el devoto del amor cortés hallaba deliciosa la tortura sentimental, placentero el dolor y amorosa la crueldad que producía la sola vista de la amada. La voluntad de padecer y de sentir los rigores de la experiencia amorosa era independiente de la actitud de la mujer amada -y en no pocos extremos, su existencia. Poetas hubo que sufrieron y gozaron a causa de una amiga que jamás existió.

De raíz profano-heterodoxa, la tradición del amor cortés deificó a la mujer, con la consiguiente obligación para el hombre de servirla y adorarla. Como ser superior y criatura divina, la mujer fue elevada al rango de entidad religiosa mediante hipérboles sacro-profanas. También

el amor neoplatónico revistió de caracteres divinos a la mujer, pero en él, la bondad y la belleza femeninas no fueron tomadas como un fin, sino que se las contempló como testimonio de lo sobrenatural. A diferencia de los poetas cortesanos, los neoplatónicos situaron la importancia del amor no en él mismo, sino en la proyección que daba al amante hacia la Suma Belleza, hacia la divinidad. (Cf. Ludwig Pfandl, ob cit., p. 41; R. O. Jones, ob cit., p. 72; Alexander A. Parker, "Dimensiones del Renacimiento español", en Historia y crítica..., p. 69.)

La espiritualidad neoplatónica superó el ilusionismo del amor cortés al integrar cuerpo y espíritu de la amada en el objeto amoroso, con lo que resolvió asimismo la diferencia medieval entre amor físico y amor espiritual. "La hermosura -escribió León Hebreo- es gracia que, deleitando al ánima con el conocimiento de ella, la mueve a amar." (León Hebreo, Diálogos de amor. Buenos Aires, Espasa-Clape, 1947 -Austral, 704-, p. 272.) Pero, según el propio autor, los ojos del cuerpo sólo ven la hermosura corporal, en tanto que los del espíritu contemplan la del alma, y ésta aparece ante la razón humana como más perfecta, ya que está apartada de la materia corruptible.

Junto a la diferenciación de los dos tipos de hermosura, hubo otras distinciones no menos destacadas por los humanistas: la del deseo, el amor y el gozo. Para éstos, el deseo apareció ya no como acción incontralable, impuesta al enamorado, sino como un impulso de la voluntad dirigido a la obtención de aquello que se conoce por bueno y por hermoso; el amor fue tomado como principio del deseo; y el gozo, como consecuencia de la posesión. (Cf. León Hebreo, ob cit., pp. 189 y 191.)

La teoría de la esperanza en el amor -sobre la que los tratadistas neoplatónicos se extendieron- modificó asimismo el prestigio de los excesos y sinrazones recomendados por los teorizantes del amor cortés. En la

nueva doctrina, la esperanza figuró como virtud necesaria al amante, sin la cual no es posible declarar la existencia del amor, porque "La esperanza de alcanzar la cosa que deleita -afirmó León Hebreo-, cuando es conocida y falta, incita al amor y al deseo a adquirirla, y cuando la esperanza es lenta, el amor jamás es intenso, ni el deseo ardiente, y cuando no hay esperanza, falta asimismo (por la imposibilidad de la ganancia) el amor y el deseo del que conoce." (León Hebreo, ob cit., p. 251.)

³⁸ María Rosa Lida de Malkiel, La tradición clásica en España. Barcelona, Ariel, 1975 (Letras e Ideas, Mayor, 4), pp. 119-64.

³⁹ Cf. Ludwig Pfandl, ob cit., p. 127; Alfredo Hermenegildo, ob cit., p. 489; Louise Fothergill-Payne, La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón. London, Tamesis Books, 1977, p. 13.

⁴⁰ Siguiendo a los teóricos grecolatinos -sobre todo a Aristóteles-, los preceptistas españoles de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII -Pinciano, Cascales y otros- adjudicaron a la comedia los asuntos bajos, tratados por personas comunes y en estilo humilde. Como elemento característico le señalaron la perturbación alegre y el final feliz. Algunos agregaron que su principio era la invención -la fábula- y su finalidad la enseñanza. Por el contrario, las situaciones patéticas y el alto estilo se creyeron propios de la tragedia, que además debía tratar asuntos históricos y tener un desenlace triste, fatal. Más que a la comedia, cargaron a la tragedia la intención de moralizar, de con-mover. Pero el género mixto que había arraigado en el drama español del siglo XVI deshacía -ab efecto- las marcas de la preceptiva. Para los teóricos aristotélicos, las obras que mezclaban elementos cómicos y trágicos representaron un problema casi irresoluble. Se las declaró ajenas

a razón y poco efectivas, si bien finalmente fue aceptada su existencia y sus cualidades dramáticas, justificándose así un género que casi cincuenta años antes el público, congregado en torno de los personajes tragicómicos de Lope de Rueda, había aplaudido con creces.

Lope de Rueda atendió a la dimensión dramática de los entes populares, que ya había incorporado el teatro primitivo, y que en el drama italiano de mediados de siglo cumplían una función importante. El rústico de las obras de Encina, desarrollado a su vez en las comedias de Torres Naharro, adquirió vida en sus pasos, al lado de otros personajes localizables entre el vulgo. El bobo, enmarañado con el lenguaje, y el rufián, embriagado con mentidas proezas, dilataron las posibilidades de un drama que se hallaba estancado en las fórmulas pastoriles. Es probable que estos personajes, opuestos por su interés a las figuras centrales, hayan tenido ya en tiempo de Rueda un significado más profundo que el de la pausa cómica. De cualquier forma, a partir de Lope de Rueda -y después en la Comedia Nacional- se les vio desfilar con insistencia en el teatro español, ya como contraste dramático, como estímulo de la risa o como presunción de obviedad, pero siempre al margen de la preceptiva aristotélica.

La integración de elementos cómicos y trágicos que Rueda y sus contemporáneos manejaron con acierto provocó, sin embargo, gran confusión entre los dramaturgos inmediatamente posteriores. La generación llamada de los trágicos, con Cueva a la cabeza, no despreció el aspecto tragicómico naturalizado por Rueda, pero al incrustarlo en un drama que asimismo fundía la tradición senequista con el teatro alegórico, e incursionaba en los temas históricos y nacionales más que en los costumbristas, restringió su valor escénico. Más aún, la distinción práctica entre los dos géneros dramáticos no fue percibida con claridad por Cueva, el mayor senequista del grupo. Tal parece que en su intento por

crear un teatro nuevo -la tragedia española- los autores del último tercio del siglo XVI cayeron en el desconocimiento de los logros dramáticos anteriores, al mismo tiempo que desecharon las normas aristotélicas descubiertas o inventadas por los preceptistas coetáneos. (Cf. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, ob cit., pp. 30-34; Alfredo Hermenegildo, ob cit., pp. 43-4 y 48; Eugenio Asensio, ob cit., pp. 572-3.)

⁴¹Cf. Louise Fothergill-Payne, ob cit., pp. 49 y 70.

⁴²La prosa familiar, cotidiana, fue usada de manera especial por Lope de Rueda como vehículo de expresión dramática. Rueda no abandonó totalmente el verso, lo asignó a las acciones cómicas algunas veces; pero frente al verso acrecentó la expresión coloquial, cuya predilección constituyó un viraje decisivo en el drama español de mediados del siglo XVI. Sin embargo, pocos dramaturgos posteriores a la generación de Rueda asimilaron este logro. La mayoría rehuyó el cultivo de la prosa o se mostró indecisa ante su empleo en el drama. (Cf. Eugenio Asensio, ob cit., 569-70; Mercedes de los Reyes Peña, ob cit., p. 546.)

⁴³Cf. Louise Fothergill-Payne, ob cit., p. 47.

⁴⁴Fernán González de Eslava, Coloquios espirituales y sacramentales. t. 2. Edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas. México, Porrúa, 1976 (Escritores Mexicanos, 75), p. 268.

⁴⁵Cf. R. O. Jones, ob cit., p. 119.

⁴⁶Cf. Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano, "Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V", en Historia y crítica..., pp. 100-8
Alberto Blecua, "Fernando de Herrera y la poesía de su época", en Historia y crítica..., pp. 431-2.

- ⁴⁷ Juan Luis Alborg, ob cit., p. 660; José Manuel Blecua, "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en Historia y crítica..., p. 129; M. I. Gerhardt, "La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega", en La poesía de Garcilaso, p. 192.
- ⁴⁸ Idem, p. 337; Alfredo A. Roggiano, "Escritores españoles en los comienzos poéticos de la Nueva España", en Humanitas, 8. Monterrey, Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos de Nuevo León, 1967, p. 275.
- ⁴⁹ Cf. Tomás Navarro Tomás, Métrica española. New York, Las Américas Publishing, 1966, pp. 188-9.
- ⁵⁰ Idem, pp. 184-5.

IV. JUAN B. CORVERA Y SU TIEMPO: LITERATURA E INQUISICION

La historia de la literatura española del siglo XVI demuestra que hubo una relación efectiva entre cultura e inquisición. Al clima liberal que había propiciado en los primeros años del Renacimiento espa-ñol el humanismo crítico, la filología y la renovación erasmiana, siguieron la hostilidad y la represión a las distintas expresiones del pensamiento, dirigidas casi siempre por la Inquisición, que, en los precisos momentos en que las naves del imperio recorrían los océanos, contribuyó a hacer de España una sociedad culturalmente cerrada.¹

Es verdad que ninguno de los escritores españoles del siglo XVI fue procesado por la Inquisición a causa de su obra,² pero la censura se ejerció sin interrupción a través de diversas formas -desde la quema de libros hasta la expurgación-³ y fue una restricción a la libertad que, además de enrarecer el ambiente, produjo vacíos documentales y restringió el ensayo político.

Aunque la quema de libros prohibidos estuvo sancionada en España desde fines del siglo XV, el primer período importante en que la Inquisición ejerció la censura de obras comprende del primer tercio del siglo XVI a fines de 1551. En ese lapso, los inquisidores actuaron con moderación y no se prohibieron textos específicamente literarios, pero sí obras importantes, como la Biblia en lengua vulgar y las traducciones de Lutero, Erasmo, Calvino. En cambio, entre la década de los cincuentas y fines de 1583, la censura fue más rigurosa; figuraron en los Indices todos los géneros literarios y algunos de los

principales autores de la primera mitad del siglo. Después de 1583, la censura inquisitorial se suavizó con la creación del Expurgatorio, que hizo posible la conservación de varias obras literarias importantes.⁴

La Inquisición ejerció la censura permanentemente. A la publicación de Índices agregaba decretos, cartas y Expurgatorios, y en muchos casos confiscaba las obras -particularmente dramas- sin que mediara prohibición escrita.

El género literario que, después de los escritos teológicos, sufrió en mayor grado los efectos de la censura, fue el teatro. En un pueblo formado por gran cantidad de analfabetos, éste representaba uno de los pocos recursos de crítica social, por lo que se le persiguió continuamente, sobre todo tratándose del teatro escrito en el primer tercio del siglo.⁵ Dado que entre 1551 y 1583 se acentuó la prohibición de obras dramáticas, puede pensarse que la escasez de documentación sobre el teatro posterior al de la "Generación de los Reyes Católicos" y la discontinuidad que se observa en los dramas de la segunda mitad del siglo se debe en parte a la censura de la Inquisición.⁶

En Nueva España, la relación entre las entidades ideológicas revistió características diferentes. Aquí, fue menor la injerencia de la Inquisición en el desarrollo de la cultura. Con algunas excepciones, durante el siglo XVI se dio en América una corriente de tolerancia a tono con el impulso renacentista de la iglesia. Al menos du--

rante las primeras décadas de la colonización, las instituciones promovieron una cultura abierta. Sin embargo, una vez instalada formalmente la Inquisición, se produjeron actos de censura que marcaron el desarrollo cultural.

Un renglón importante en que se hizo notoria la participación de los inquisidores fue la vigilancia del mercado de libros. Los primeros concilios mexicanos ordenaron la revisión de sermones y traducciones en lengua indígena, y prohibieron que se imprimieran sin autorización episcopal.⁷ Pero la prescripción sobre libros no se redujo a los ordenamientos conciliares. Los archivos de la Inquisición dan cuenta de la gran actividad censoria de ésta, que siguió muy de cerca las insistentes indicaciones de la corona. Ya Carlos V había prohibido que pasaran a Indias libros de materias profanas; a su vez, Felipe II y la princesa restringieron la circulación de obras que trataran sobre Indias, mandaron inspeccionar cargamentos de libros y otorgaron privilegios para su impresión y venta.⁸

Pese a que en algunos casos se apoyó la investigación histórica y científica, y se obtuvieron frutos intelectuales de reconocido mérito, la producción intelectual de Nueva España y del resto de las colonias, dice José Toribio Medina, fue más bien escasa, como resultado de muchas circunstancias,⁹ entre las que el papel de la Inquisición no puede ser desestimado.

Resulta por demás paradójico el hecho de que obras perseguidas en el siglo XVI por la Inquisición novohispana, como las décimas sobre

La Ley de Moisés -y de paso los textos de Córvera-, el Cancionero de Trejo, el Taisnerio de Suárez de Mayorga, hayan llegado hasta nuestro tiempo gracias al celo del propio tribunal.

NOTAS

- ¹Cf. Henry Kamen, La Inquisición española. Traducción de Enrique Obregón, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 116.
- ²Cf. Antonio Márquez, Literatura e Inquisición en España, 1478-1834. Madrid, Taurus, 1980, pp. 176-178.
- ³Idem, pp. 143, 148.
- ⁴Idem, pp. 102-3, 145-6.
- ⁵Idem, pp. 179, 197-200.
- ⁶Idem, p. 193.
- ⁷Cf. Richard E. Greenleaf, La Inquisición en Nueva España. Siglo XVI. México, FCE, 1981, p. 135.
- ⁸Cf. Julio Jiménez Rueda, ob cit., pp. 224-226; José Toribio Medina, ob cit., pp. 5, 8, 19, 22, 333.
- ⁹Cf. José Toribio Medina, ob cit., p. 31.

V. CARACTERISTICAS DE LA PRESENTE VERSION

La finalidad de nuestro trabajo no consiste sólo en exhumar la obra de Corvera. Pensamos que sus textos, independientemente del mérito literario que poseen, merecen ser conocidos más allá de determinados círculos, dado que corresponden a un momento importante de nuestra cultura: el siglo XVI novohispano. Por lo tanto, presentamos una versión documental modernizada, con las características siguientes:

En vista de que los manuscritos reflejan vacilación lingüística por parte del autor, uniformamos vocales y consonantes de acuerdo al uso actual y restituimos letras, aun cuando la omisión de éstas en el manuscrito se deba aparentemente a distintas causas, pero conservamos la forma original en los casos en que su modernización afecte la medida o la rima de versos.

En los casos en que la omisión de partículas reste claridad a la oración, agregamos éstas entre corchetes, siempre y cuando no se altere la métrica de versos.

Mantenemos el leísmo y conservamos las formas de connotación rústica cuando nos parece que su uso es deliberado.

Subrayamos latinismos, italianismos y nahuatlismos.

Desatamos las palabras abreviadas. Dividimos los textos en párrafos e incluimos signos de puntuación, de admiración, de interrogación, guiones mayores y menores, de acuerdo al uso actual. Conservamos los

paréntesis puestos por el autor en casos en que no resten claridad al texto.

Establecemos la diferenciación actual entre mayúsculas y minúsculas, y fijamos la acentuación moderna. También de acuerdo al uso moderno uniformamos la graffa de los nombres propios, con las salvedades ya anotadas.

Damos título a las comedias según el género a que pertenecen; a las epístolas, de acuerdo al lugar que ocupan en el conjunto; y a cada uno de los poemas, tomando su primer verso. Conservamos los subtítulos de los sonetos y completamos los del villancico. Sólo agregamos los títulos [Epistolario] y [Requiesta pastoril], dado que comprenden conjuntos no titulados en el original. En todos los casos, nuestro agregado aparece entre corchetes.

Dividimos la [Comedia alegórica] en dos actos, pues ésas son las divisiones que aparentemente tiene el manuscrito. Subdividimos los actos de las dos comedias en escenas, tomando como criterio la aparición de personajes.

Conservamos las escasas acotaciones que aparecen en el original de las comedias, y agregamos entre corchetes las acotaciones mínimas necesarias así como los nombres omitidos de los interlocutores. Cambiamos el orden de los interlocutores dado en los encabezados de la [Comedia alegórica] por el orden de aparición.

Intercalamos en el texto las superposiciones o añadidos del autor. Respetamos sus invalidaciones, pero no las señalamos.

En los casos en que nos ha sido imposible descifrar el original, lo indicamos con puntos suspensivos y un signo de interrogación entre paréntesis. Añadimos asimismo este último signo cuando el texto nos parece confuso o con varias posibilidades de lectura.

Omitimos de nuestra versión las décimas sobre la Ley de Moisés y el soneto ["Lenguas extrañas y diversamente"], dado que ya fueron publicados. En cambio, junto a los textos inéditos incluimos la [Recuesta pastoril], pues de ella sólo se ha publicado el primer soneto.

Ordenamos las obras mayores de acuerdo al género, e intercalamos temáticamente los poemas.

Agregamos algunas notas que nos han parecido necesarias para la mejor comprensión de los textos.

A manera de apéndice, incluimos la fotocopia de los manuscritos que hemos transcrito.

JUAN B. CORVERA

O B R A L I T E R A R I A

1. [Comedia Pastoril]

[Personajes: Mileno, Fabricio y Silvio. Lugar: Valle de Toledo]

[Primer Acto]

Argumento 1

De noche, solo, hablando consigo mismo, debajo de un árbol, echado estaba Mileno. Viene acaso por allí Fabricio, y después de haberse conocido y saludado, Mileno le pregunta la causa de su venida. Fabricio le dice venir en busca de algún remedio para Donato, que apasionado de amor había dejado. Mileno le importuna le diga quién es la causa por quien así Donato padece. Fabricio se lo dice, y cuando de decirlo acaba, halla a Mileno amortecido. Hácele algunos remedios con que vuelve a su acuerdo. Pregunta Fabricio a Mileno su mal. Mileno le responde. Fabricio le replica encareciendo el mal de Donato, sobre el cual mueven una cuestión y dejan concertado de verse para ponerle fin.

[Escena 1.] Primeras personas: Mileno [y] Fabricio. [Lugar: Sitio ameno a la ribera del Tajo].

[Mileno.-] ¡Oh! Si Febo enviase ya aquel claro y resplandeciente lucero, mensajero suyo, que desterrase estas tinieblas, tan importunas y prolijas a mi corazón apasionado, cuanto ale-

gres y de gran deleite a los que, con ellas, gozan lo que a él de tal manera tiene, con varias imaginaciones y pensamientos. Cual está el sin sentido yunque cuando los herreros, imitadores de Vulcano, asientan de recio sus desaforados martillos, sin tener poder para se poder defender de ellos.

Mas, ¿que digo?, que ya que la manera del martirio es una, es sin comparación la diferencia, porque yo, en la parte más sutil y delicada, que es la que le imito, tengo tan vivo y sensible todo género de sentimiento, cuanto él amortiguado o de veras muerto le tiene.

¡Oh! Pues quien ahora me oyese y entendiese cómo deseo la alegre y clara mañana, con que todas las cosas creadas reciben notoria alegría y contentamiento, sin duda juzgaría no quedar yo muy falto, juzgando al corazón por las palabras que la boca dice.

¡Ay, sin ventura de mí! ¡Y cómo se engañaría quien tal juzgase del triste y ajeno de remedio Mileno, cuyo incurable mal es tan extremado entre todos los males, cuanto su remedio es sin remedio o dificultoso más que otro género de remedio!

¡Oh, inconsiderado, infelice y más sin ventura pastor de los nacidos! ¿Para que deseo la claridad, si venida me ha de atormetar de tan nuevo género de tormento que me haga dar mil

gritos, invocando a aquel a cuyo cargo está apesure sus caballos, tomando por remedio invocar las tinieblas, como ahora le tomo desear la clara y resplandeciente mañana?

¡Válgame Dios! O ya veo mal con la noche, o esta sombra viene para mí. Bulto me parece de pastor. ¿Quién puede ser? Si no me engaño, Fabricio me parece.

[Escena 2. Personajes: Mileno y Fabricio. Mismo sitio].

Mileno.- ¡Seas bien llegado, hermano Fabricio!

Fabricio.- ¡Vengan buenos años sobre tu manada, Mileno hermano!

Mileno.- Pues ¿qué buena ventura te ha echado por esta ribera?

Fabricio.- En breves palabras te lo podría contar si no te fuese enfadoso, aunque creo que no seré, porque aun tú no estás muy libre, a lo que de ti se platica, de la pasión o rabia mortal que padecen algunos de los pastores que por aquí habitan. Y si esto es así, bien creo que antes te seré deleitable que pesado.

Mileno.- Nunca, Fabricio amigo, tus cosas me fueron molestas ni pesadas, antes siempre con ellas recibí el contento conforme a la voluntad que te tuve; y pues esto es a ti tan notorio, no hay razón para que otra cosa en tu imaginación more.

Fabricio.- Ya que saber quieres la causa de mi venida, y la mañana y sitio nos es favorable, escuchá lo que digo, que aún podría ser que de nuestra plática se recreciese provecho o consuelo para algún pastor que no muy lejos de aquí queda, y tan apasionado y sin consuelo, como podrás juzgar por lo que te dijere.

Fabricio.- Cuando Febo al Aquilón iba encumbrando, y las enamoradas aves calandrias y músicos ruiseñores, los sombríos y amenos prados, buscando andaban para efectuar sus suaves y delicados cantos, entonces yo, con mis ovejuelas y carneros, en una arboleda que ribera de este cristalino y manso río está, pacía.

Y convidado, así del fresco y deleitable sitio, como del manso y amorosa Céfiro que, entre las matas, una apacible manera de música hacía, saqué del zurrón mi chirumbela, y acordándome de aquella pastora que sobre mí, más que otra del mundo, dominio tiene, comencé, rodeando mi ganado, a tañer lo que más contento me daba.

Y como un rato hubiese de esta manera pasado, volví acaso la cabeza y vi venir en seguimiento mío y llamándome por mi

nombre un pastor que casi me puso espanto o miedo, porque venía descalzo, sin abarcas ni sayones, ni trafa cayado ni zurrón, ni trafa zamarra puesta.

Trafa la cabeza sin cobertura, todo el cabello erizado, el color amarillo, como de hombre cuartanario.

Yo, como le vi venir para mí, tomé mi porra en la mano y puse a punto mi honda con intento de hacer mi poder por desviarle; mas él, antes que a mí llegase, me preguntó que para dónde encaminaba mi manada.

Yo le repuse algo desabridamente, porque, aunque mis pensamientos me fatigaban, pesábame que un solo punto me los evitase. Dijele: "tú que procuras quitarme de mi gloria, que con más propio nombre la dirfa infierno, ¿piensas que te he de decir lo que apenas puedo acabar de saber? Si mis pies supieran hablar, mejor te lo dijeran, porque mi pensamiento en cosas bien diferentes va ocupado".

En tanto que yo esto decía, el pobre pastor no dejaba de se llegar para mí, derramando infinidad de lágrimas acompañadas de profundidad de suspiros. Y como más cerca fuese, fue de mí conocido ser Donato, mi antiguo y verdadero amigo; que cierto, así en su traje como en su persona, venía tan desemejado, que

apenas le podía acabar de conocer. Y como de llegar acabase, me abrazó y saludó de la manera que otras veces, y me rogó no tuviese por pesadumbre volver al camino, porque, para las cosas que de tratar habíamos, era necesario lugar más apartado y solo.

Mileno.- ¡Ay amor! ¡Y cómo mudas tan de veras el ser del desventurado que en tus carniceras manos cae! ¿Quién conoció a Donato tan libre, y le ve tan cautivo? ¿Quién le vio refr de las pasiones de algunos pastores apasionados de amor, y por dehesas, montes y collados donde su ganado apacentaba, publicar su libertad? Y ahora, ¿quién le ve recelarse y buscar extrema soledad?

--¿Por ventura impediale tu ganado para lo que decir quería? ¿O pensaba ser desacato tratar de sus pensamientos ante las aves y animales?

Fabricio.- Escúchame, Mileno, que aun de que me hayas oído entenderás no faltarle causa para trocar el sitio y aun para tener en mucho más el postrero que el primero.

Mileno.- Pues sigue tu cuento, que cierto me es agradable.

Fabricio.- Pues oye. Yo le repuse que guiase donde quisiese; y él, sin me replicar otra palabra, volvió al camino y guió hacia el valle que dicen de la Columba.

Y como a él llegase y bajase a un mediano arroyo que por medio de él va, guió por él arriba hasta llegar a una pequeña fuente que cubierta de unas zarzas en una concavidad se hace.

Y como allí llegase, en un instante cayó tan sin sentido en el suelo, como si de la misma fuente le hubieran tirado con ballesta u otra cosa que bastara a ser ocasión de su muerte.

Pues como yo así le viese, puesto en tal aprieto, pensé de hacerle remedios con que su rabioso mal aplacase, y como lo pensé, lo puse por obra, echándole del agua de la clara y frígida fuente en el rostro, llamándole muchas veces por su propio nombre, apretándole el dedo de la mano izquierda, que dicen del corazón, y otras mil diversidades de ensayos, hasta tanto que, mediante la diligencia, que suelen decir que es madre de la buena ventura, habiendo estado un rato de esta manera, volvió

en su verdadero acuerdo, como de antes estaba, como a manera de hombre que de un muy dulce y profundo sueño recordase..

Y luego que en su acuerdo le vi, no me pude tanto sufrir, que estas palabras no le dijese: "Oh, mi verdadero amigo Donato, por la verdadera amistad que entre nos tanto tiempo ha habido, que no sea menester más conjurarte para que me digas la causa que causa en ti tan desafortado efecto".

Y él, con un profundo y callado suspiro, que casi de la boca no le salió, me dijo de esta manera: "Has me, amigo Fabricio, de tal manera conjurado, que no podré dejar de decirte alguna partecilla de aquello que el alma tan de veras teme, que sólo al atormentado corazón da tanta licencia para sentir, cuanto quitada se la tiene a la ya enmudecida lengua. Y, por otra parte, no querría que mi desventurada suerte causase en mí tan inaudito efecto, que me privase con mi muerte de la gloria del padecer. Y por esto te ruego no permitas que en semejante peligro me ponga".

Y aquí, sin decir otra palabra, calló, dando con su callar y meneos tales muestras de tristeza rabiosa, que casi el corazón me quebró.

Y entendiendo ser su mal el que de decir acabo, movido con celo de amigo y deseo de su salud, pensé de sacar fuerzas

de flaqueza, como dicen, y comencé a saltar y bailar, y a decirle cuentos de recocijo.

Sucedíome al contrario de mi pensamiento, porque tanto cuanto más yo me alegraba por alegrarle, tanto más el pobre amante iba derramando lágrimas y espesando suspiros, y aun diciendo palabras demasiadamente tristes.

Decía: "¡Ay, Fabricio amigo! ¡Y cómo parece que te ves libre de la temerosa y cruda batalla en que yo al presente peleo! ¡Ay! ¡Cómo cualquiera placer ajeno causa mayor fatiga al que de veras es triste! ¡Ay! ¡Cómo mi soberana tristeza me causa demasiado contentamiento! ¡Ay! ¡cómo es poco lo que padezco, comparado con la ocasión que de padecer tengo! Pero, porque juzgues mi pena y la ocasión que tengo de padecerla, toca tu zampoña a la ventura; el són me moverá a cantar algo de lo que tanto he rehusado de decirte".

Como esto le oí, sin le replicar palabra, comencé a tañer; y él comenzó a cantar en esta manera:

"Honor le dar quería, si supiese,
de fuerza, de valor y hermosura,
a aquella que, creada su figura,
se teme de mostrarla, aunque pudiese.
Si esto yo hiciese y a blandura

el duro corazón ya le volviese,
el nombre de inmortal alcanzaría
sin procurarle yo por otra vía.

De duro corazón cuando se enseña,
procura de mostrarse a causar muertes.
Y venturosos son los que sus suertes
merecen consumirse con su leña.
De proporción no es grande ni pequeña,
mas pone tal espanto en los más fuertes,
cuanto Héctor admiró a los griegos
o Nerón a Roma con los fuegos.

Con solo un bel mirar, muy descuidado,
dará dos mil cuidados más que quiere.
Si de aquestos cuidados alguien muere,
muy poco se acrecienta su cuidado.
Muy sin cuidado está de su cuidado.
Que su cuidado mate, ella lo quiere.
Mas, ¿de qué cuidará? Que su figura
causó cuidado grande a la natura.

La bella diosa Venus, muy corrida,
no se osa ya poner donde la vean,
para que las gentes, por vista, no crean
la causa porque está tan aburrida.
Y del enojo está tan consumida,

que de mirarla ya no se recrean
las ninfas, y preguntan a su dea
la causa que la va tornando fea.

Respóndeles la triste, tan cuidosa,
que causa gran dolor en las oyentes:
¡Ay, ay de mí! Que vive entre las gentes
la cosa que me excede en ser hermosa;
y vive muy contenta y soberbiosa,
haciendo gran estrago en los vivientes.
Y en una sola cosa estoy vengada,
y es ver con el que está tan allegada.

Y en parte donde no está conocida
ni puede tener bien mientras viviere,
en tanto que aquél suyo no creyere,
al cual tiene la vida consumida.
Que de éste podría ser muy bien servida,
que es excesivo amor del que la quiere.
Mas ella, de crudeza acompañada,
se da por él muy poco, o casi nada.

Diciendo así, la envidia le crecía;
y bien lo conocía quien la miraba,
porque su resplandor se le quitaba,
como nublado puesto al mediodía.
Y tartamudeando, así decía,

que la razón hablar no la dejaba:
 ¡No es posible, cierto, que natura
 tuvo poder de obrar tal hermosura!

Manda llamar su hijo venga luego,
 nacido de en mitad de sus entrañas,
 y mándale se muestre en este juego,
 que bien ha conocido ella sus mañas;
 y si es humana, encienda en ella fuego:
 de los celos tenga mil marañas.
 Y al fin le manda, ruega y amonesta
 que cale, sepa, entienda quién es ésta".

Con esto y con un profundo suspiro, Donato puso a su cantar silencio, y sin ninguna fuerza dio consigo en el suelo diciendo: "¡Oh, si este ciego y descreído Cupido, ya que, admirado de lo que no solamente él, mas aun la maestra lo está, se volviera a dar las nuevas a la envidiosa madre! Mas ¡ay!, que no lo quiso hacer así, ni quiso volverse sin usar de todo su poder contra mí, haciendo en el marido lo que en ella no pudo".

Pues como yo así le oyese hablar tan oscura y lastimadamente, movido por deseo de acabar de saber este caso, le dije de esta manera: "No se te haga, mi Donato, pesado de me acabar de dar parte de tus trabajos y triste vida, pues como sabes, la das a quien tan notorias son las mañas de Amor y poca firmeza.

¿No se te acuerda que amando yo a la pastora que tú muy bien conociste, fui tan querido y temido cuanto después desechado y abatido? ¿No se te acuerda que aun en la iglesia o en otras partes donde ayuntamiento de gentes haber solía no me era concedido de verla sin que fuese de malas gentes tan murmurado, cuanto de su desastrado marido castigado? ¿No se te acuerda que por esta causa vine en tanto abatimiento, odio y menosprecio suyo, que tú sólo bastaste a me apartar la muerte, que por mí era tan deseada, canto de ti con dolor plañida? Pues, Donato mío, nunca recelo tengas de comunicar tu mal con quien nunca le tuvo de contigo comunicarle".

En tanto que yo esto decía, tantos eran los gemidos del pobre amante, que casi el transparente aire con sus profundos suspiros espesado tenía.

Y desde estas y otras muchas cosas dicho le hube, él me repuso las siguientes razones: "Has me, Fabricio amigo, puesto en tal aprieto con tus palabras, que no podré dejar de hacer lo que pides, acabándote de contar mi pena. Mas una cosa quiero, primero que nada te diga, que me prometas, y es que, desde lo que con tanta eficacia me pides, de mí sabido hayas, me dejes, sin fatigarme más con tus preguntas, porque sé, cierto, que tanto cuanto tu compañía me es agradable, tanto me es causa de mayor dolor, tristeza y derretimiento".

Yo, que así le oí hablar, vencido del deseo que, de acabar de oír el fin y suceso de su caso, tenía, lo que me pidió, sin más palabras, le prometí. Y luego que prometido se lo hubiese me dijo que tocase mi zampoña y que volvería a su cantar comenzado. Y así fue luego por mí puesto en efecto, y él volvió a su cantar, diciendo:

"Honor le da la madre al ciego niño
 por ver tal sentimiento como hace;
 que de ella se partía el blanco armiño
 con tanto resplandor, que al sol deshace.
 Y al despedirle, dice: "Yo me cifo la
 aljaba con la saeta que aplace a la
 tu deidad que lleve puesta
 para tirar, si fuere humana aquésta."

Batiendo va las alas, y no trata
 salvo de causar muertes con cizaña.
 Del Céfire y Favonio se recata,
 que han, para el efecto, poca maña.
 A solo Bóreas manda y con él trata
 con todo su furor le lleve, y maña,
 y en sola una ciudad le ponga cedo,
 cuyo apellido es el bel Toledo.

Bóreas cumple el mandamiento luego,
hinchando las mejillas para España;
su color encendido como el fuego
que Vulcano trata con su maña.
Eclipsanle su luz al sacro Febo
y de tinieblas causan tal maraña,
cuanto de claridad primero había
en la parte do andaba el alma mía.

Pues, como fue venido, va delante
de aquello cuyo bien así me trata,
y llega como niño el elefante
para mirar las partes con que mata.
Muy cedido fue, de Honor, tornado amante;
tan tierno, que de amor ella le mata.
Y ante ella de hinojos puesto luego,
le pide haya mancilla de su fuego.

Y dícele que así se quiere en ella.
Por mejorar su ser, la codiciaba;
su bien y mal estar en manos de ella.
Abiertamente allí se lo mostraba:
que vea la ocasión que hay de querrela,
y el bravo mal que él mismo en sí causaba.
'Y al fin te digo que a dolor te muevas
-le dice-, y que no quieras tantas pruebas'.

Honor le respondía: 'Darte quiero,
mas, porque eres Amor, de él no eres digno;
pues tanto cuanto has sido de severo,
quieres te tenga ahora por benigno.
De mí te sé decir que, compañero,
nunca tú lo serás este camino.
Y allega bien a ti toda tristeza,
porque ésta es condición de mi belleza.'

Pues pudo la tristeza en Amor tanto,
cuanto el alegría en él pudiera;
que tanto más la amó y creció en su llanto,
cuanto contra sí la vio más fiera.
Tornósele a humillar, mas tal espanto
su vista en él causó la vez postrera,
que, con ser inmortal, con voz muy fuerte,
en alta voz gritó y llamó a la muerte.

Quebrando ley de amor, muy fatigado,
se acuerda que en su aljaba había traído
la saeta y que, cierto, no ha tirado;
la cual puso en el arco el gran Cupido.
Y cuando la flechó, de muy turbado
pensó tirar derecho y dio al marido
mortal herida de mortales celos;
la cual en mí causó continuos duelos..

Porque, del marido, así tratada
como mal empleada, causa muerte
en mí, que a ti lo digo porque entrada
quisiste dar a conocer mi suerte.
Del cual, muy compelida y acosada,
su vista me quitó, y me dio la muerte
en trueco y cambio de la dulce vida
que aquí contigo lloro por perdida.

Por tanto, pues mi mal tienes sabido,
me cumple la palabra que me diste.
Y solamente una merced te pido,
y es que decirme quieras qué sentiste
de aquella corta vía que Cupido
tomó para tornar, de alegre, triste,
al corazón cuitado que lamenta
la pérdida, tan alta, que no hay cuenta".

Y aquí puso fin a su cantar Donato. Y desde que hubo acabado, con lágrimas y suspiros entrañables, que parecía que el corazón quebrar quería, me dijo de esta manera:

"¿Qué te parece, Fabricio hermano, de mi mal? ¿Qué te parece de la manera que la fortuna adversa las cosas rodea para no dejar cosa en su ser, cuando parece a los mortales ojos que más seguras de caer están? Aunque de mí te certifico que, si con

los mortales así me parecía, que con los inmortales tanto esta caída recelaba, cuanto después verdadera ha salido. ¿Habrás por ventura oído, después que acostumbra andar con tu ganado por estas montañas donde los más ancianos, curiosos y avisados pastores habitar suelen, en sus consejas y pláticas o en cualquier otra manera, de un pastor tan rico que en tan breve tiempo a tan extraña pobreza viniese? ¡Ay! ¡Cómo, si bien lo mirares, conocerás ser poca mi pena y lo que padezco, como te dije, puesto con la ocasión que de padecer tengo!

Y pues te es notorio lo que me prometiste, y entiendes el poco consuelo que mi dolor sufre, te ruego que me lo cumplas y te vayas y me dejes solo llorar mi desventura en este valle. Y sabe que si en cumplirlo tardas por ventura, llevarás las nuevas de mi muerte, y te será forzado cumplirlo cuando por mí no te sea agradecido".

Y como esto de decir acabase, sin me decir otra palabra, se fue por el fresco valle arriba. Y yo, sin le hablar otra palabra, casi atajado con sus razones, y por lo que prometido le había, me quedé; y le dejé ir hasta tanto que perdido le hube de vista.

Y, por lo que estoy obligado, conforme a la tan antigua amistad nuestra, vengo por esta ribera en busca de algunos pastores que más sepan de este menester, para aconsejarme del remedio más sano y mejor que en este caso tomar se pueda. Y si tú alguno sabes, me le dí, porque por las obras se ponga, y si no, me aconseja lo que sobre este caso te parezca que se haga.

¡Mileno! ¡Mileno! Mileno, amigo con quien hablo, ¿no respondes? ¡Mileno! ¡Ah! ¡Mileno! Por mi fe, que creo que al saber del cuento se debe de haber dormido, si no es que, como dicen, he huido del fuego y dado en las brasas.

¡Mileno! ¡Ah, Mileno! ¡Jesús! ¿Estás muerto? ¡Válgame Dios! ¡Y que frío está! Pues no me parece que duerme, que casi no tiene ningún resuello. ¡Oh, cómo le anda saltando el corazón tan reciamente que parece que del cuerpo se le quiere salir! ¡Qué espuma le sale por la boca y qué apretados tiene los dientes, qué cerrados los puños y que tieso el cuerpo, que parece un roble! ¡Oh, qué furia tiene en los brazos! ¡Válgame Dios! Creo, si con aquella puñada me acertara, que no le huyera a las otras. ¿Es posible que no se hizo pedazos el brazo? Aunque fuera de acero, creo que se le quebrara.

Quiero traer agua de aquel río y echárselo en el rostro.
Por ventura aprovechará.

¡Mileno! ¡Mileno! ¡Ah! ¡Mileno!

Mileno.- ¡Ay, rabia terrible!

Fabricio.- ¿Qué es esto, Mileno?

Mileno.- Ya lo ves.

Fabricio.- ¿Qué tienes?

Mileno.- Un tan soberano bien, que ninguno en la tierra
le ha merecido.

Fabricio.- ¿Qué te duele?

Mileno.- Duéleme el alma.

Fabricio.- Dime ahora lo que sientes.

Mileno.- Siento abrasármeme las entrañas, siento que me
comen perros el corazón, siento en el ánimo que siente tanto
bien de aqueste mal, que se halla indigna de padecerle; y
siento que se me quiere ir y dejarme de él desamparado, y lle
varsele todo consigo por poseerle para siempre; y siento la
soledad tan grande que sin él sentiré, y siento que me convie
ne callar, pues no sé ni puedo decir un solo punto de lo que
siento.

Fabricio.- No sé, Mileno amigo, qué diga de un mal tan
repentino como te ha dado. Yo venía en busca de remedio para

nuestro Donato, que de tales congojas dejé rodeado, como te tengo dicho, si entender me has querido. Y parece que, o mi mala dicha ha causado tu mal, o vengo tan inficionado del grande que sentir le vi, que fácil cosa será pegarle donde me llegare, y si esto así es, aun de mala gana habitara entre los brutos silvestres, cuanto más entre los pastores amigos.

Mileno.- Ni es, Fabricio hermano, lo que piensas, ni pienses que hay bien acá en la tierra tan soberano ni supremo, ni hay mal en el infierno tan horrendo y aborrecible, que con la menor de las calidades que el que sustento tiene, comparar se pueda.

Y pues el atormentado corazón mostrar no te puedo para que en él conozcas visible ser vero lo que digo, no quiero ocupar la ya cansada lengua, pues sé, cierto, cuán imposible le será darte a entender una pertecica de lo que en el alma siento.

Tu vienes del mal de Donato, apasionado como amigo, y si mi mortal enemigo fueses, y mi mal, así como él es, fuese entendido de ti, yo sé que: o morirías de terneza, aunque más duro corazón fuese el tuyo, o tal lástima en el mfo causarfa que más mal tú causases en los pastores que a ver o visitarte viniesen, que el que ahora Donato padece.

Fabricio.- Ciertamente, yo no sé qué mal puede ser tan grande que, al que yo vi que Donato padece, exceder pueda; ni

aun sé qué causa puede ser tan grande que llegar a compararse pueda con la que él de padecer tiene. Bien suelen decir que cada uno piensa que su mal a los males del mundo sobrepuja y excede; y lo que esto causa, es que, por pequeño mal que sea, siente más el paciente de le padecer, que sentiría si viese a otros padecer males y trabajos que con muchos quilates fuesen mayores. ¿Qué mayor causa de padecer quieres que la que nuestro Donato tiene, viéndose privado de la cosa del mundo que más quería, y ya quieta, dulce y pacíficamente gozó, y fue tan pastor de ella, cuanto ella pastora de él? Pues si fue de subida gracia y hermosura, por lo que madre e hijo con ella hicieron, que, en el cuidado, tanto mal causó, fácilmente entender se deja.

Así que, Mileno hermano, nunca (como dicen), tomes las cosas tan a pechos, y consuélate, y no te apasionas tan de veras, que sea causa de tu muerte, pues con la vida muchas veces alcanzar se puede lo que nunca se pensó poder alcanzar.

Mileno.- Tus palabras, Fabricio hermano, me mueven a sobrada ira, y el amistad que siempre te tuve me compele a refrenarme y responderte, no conforme a lo que de decir acabas, mas conforme al celo que de ti siento, que de mi consuelo tienes. Aunque, por más que refrenarme quiera, la razón me apremia responda a tus inconsideradas palabras, tan largo, que temo el tiempo me falte, porque ya ves el Aurora levantarse sacando y esparciendo sus dorados cabellos, dejar

la compañía de su querido marido. Titón, y no querría comenzar cosa que me fuese forzado ponerle fin antes que dé su comienzo. Bien sé que te hallaste a tiempo que entre Vasquino y Flaviano sobre sus pastoras otra vez esta cuestión trataron. Y viste cuán conocidamente la razón de mi parte se mostraba. Y esto fuera justo pusiera alguna rienda en tu lengua. Véte por ahora en busca de lo que venias, y déjame como me hallaste a mí, a solas entre estas matas, que otro día se ofrecerá en que hablar podamos, y responda a lo que has dicho, de manera que tú ni otro pastor alguno dejéis de satisfaceros, para jamás tratar de verdad tan conocida.

Fabricio.- No pensé, Mileno, serte tan enfadoso o molesto, mas, pues veo que mis palabras tan poco a tu consuelo aprovechan, quiero hacer lo que me dices, pues con la soledad más alegría y contento tienes. Y quédate a los buenos años, que, pues tu mal remediar no puedo, a la ventura remediaré algo, donde tanta necesidad sobra.

Mileno.- Dios sea el que te gufe, hermano Fabricio.

Fabricio.- El que quede en tu compañía y te dé consuelo, Mileno hermano.

Finis

[Segundo Acto]

Argumento 2

Ido Fabricio, queda Mileno a solas diciendo una canción, y al cabo de ella habla consigo mismo apasionadamente, haciendo algunas consideraciones sobre sus amores. A este tiempo, viene acaso por allí Silvio cantando de los suyos, y cuenta un caso que con Sireno le acaeció. Mileno le escucha y sigue hasta que de cantar acaba; luego se hablan y se sientan a la ribera del río. Tratan de la canción de Silvio, y sobre ella viene a litigar cuál sea mayor mal: amar en presencia o amar en ausencia.

[Escena 1] Personas: Mileno [y] Silvio. [Lugar: sitio ameno a la orilla del Tajo].

Mileno.-

Amargos días, aunque bien contados,
 o malos llamaré por engañarme, [?]
 mas si con engañarme, a mis cuidados
 también los engañase, el engañarme
 sería desengañar los engañados.
 ¿Qué engaño hay que me engañe
 que mucho más no dañe?

Remedio me es morir, que el engañarme
será engañarme más por más matarme.

Amor injusto y crudo, ya que matas
mi corazón cuitado y afligido,
Tan al cubierto ansina me maltratas
en mis entrañas y ofuscas el sentido,
teniéndome tendido entre estas matas.
Esto cabe en razón
que haga una afición,
mas padecer el ama que padece,
¿dónde has hallado que ella tal merece?

El ojo, si miro, muy bien lo paga.
También su pago tienen las entrañas.
Y el corazón, ya ves si tiene llaga.
Al fin en todo usaste de tus mañas,
que ya me atravesaste con tu daga.
Mas al alma inmortal,
¿por qué tratas tan mal?
Ya te entiendo, crudo y fementido,
que en su sentido solo está el sentido.

Milena, diosa mía, tal cuidado
causó en sí tu Mileno en sólo verte,

que en muerte sola tiene el desdichado
 el remedio dichoso de su suerte,
 que otro ya fortuna me ha negado.
 Este tendrá por bueno,
 el triste de Mileno.
 Que muero por momentos, y si vivo
 es por gozar de este dolor esquivo.

Con ser muerte mortal la que padezco,
 es tal que no merezco padecella,
 que padecella cierto no merezco,
 por ser causada por mano de aquella
 que torna a darme vida si fallezco.
 Y el tormento que siento,
 es de muy gran contento,
 de ver que tú, Milena, diosa mfa,
 por ver que vivo y muero, has alegría.

Alégrate, que por morir no muero;
 conténtate, que por arder no ardo; [?]
 y muévate que ya yo desespero
 de tener muerte, y vida no la aguardo,
 salvo la que le da al hierro el herrero,
 que lo ablanda en el fuego
 y martíllalo luego;
 y el hierro queda siempre muy dispuesto
 para sufrir la lima y todo el resto.

¡Ay, hijo de Saturno! ¿Cómo es posible que un cuerpo humano, acá en este mundo, tal género de tormento sustente? ¿En qué te tengo ofendido? ¿Qué yerros tan grandes han sido los míos contra ti hechos, que por ellos he merecido ser, con tan nuevo y terrible género de castigo, castigado?

Bien dicen que la codicia más de veras en los dioses que en los hombres mora. ¿No te bastaba un reino? ¿Hasta dón de piensas de extender tu poderfo? ¿No me dirás lo que a tan inaudita crueldad te mueve? ¿Que disgusto te di, que por él merecí que en mi pecho fuese formado infierno, y que hayas dado poder a mis pensamientos para que sobre él tengan el poder que tus secuaces sobre tus cautivos tienen?

Mas, ¿qué digo? Bien parece cuán fuera estoy de mí. Bien se parece el conocimiento que de las cosas tengo, en las palabras inconsideradas que digo. Ciertó, con más razón se podrá llamar paraíso, pues en él mora Milena, porque, ¿cómo es posible que donde está un tal ángel, haya sino toda gloria y contentamiento? Si Milena está en mí, ¿cómo padezco? Y si padezco, ¿cómo está en mí?

Ya lo entiendo. ¿Qué más gloria puedo tener que la que siento padeciendo? Pues si es gloria, ¿cómo es tormento? ¿Cómo pueden, en un tan flaco y debilitado sujeto, estar dos tan contrarias cosas con tanta quietud aposentadas?

También esto se deja entender, si bien lo considero. Porque si el ánima es la principal posesión en mí, y de mi ninfa comprende o alcanza más por parte de su sutileza, no es de maravillarse de que en ella more la gloria que tiene, ni tampoco de que el basto cuerpo, con las cosas anejas a él, padezcan, como padecen, rabia mortal. Que aun solemos comúnmente decir que lo que al hígado aprovecha o sana, mata, daña o lastima en el bazo.

Pues Milena, gloria del ánima, donde aposentada estás, ¿por qué no das algo al desventurado cuerpo de lo mucho que ella, venturosa, de ti siente y ha tomado?

Mas, ¿qué digo? ¿Por dónde entró la gloria al alma, si no por los corporales ojos? Que no acierto por dónde entró el infierno, rabia o muerte al cuerpo, si no por los ojos corporales.

Mejor decía primero, que la ocasión primera de mi gloria fueron mis ojos. ¡Oh, que no me entiendo! Que antes fueron ocasión de mi muerte. Que lo que fue ocasión de mi vida y gloria, fue lo que en ella vi.

¿Qué vi? Vi aquellos rojos y escarchados cabellos; aquella graciosa, ancha, lustrosa y espaciosa frente; aquellos sutiles, tendidos y delicados arcos con que hiere, prende, mata y da la vida; aquellos grandes y resplandecientes ojos, cuyo claror penetra las entrañas; aquella blanca y afilada nariz,

cuya blancura sobrepuja la blanca nieve; aquellas coloradas, rosas y blancas azucenas, mezcladas, tan agradables como hermosas; aquellos sutiles hoyos que la grave, graciosa y templada risa en cada uno causa; aquella tan pequeña y agraciada boca, con los lustrosos y tan colorados labios que al coral su resplandor quitan; aquellos granos de aljófar, por tan subida orden puestos, cuyo blancor y clareza al blanco cristal excede; aquella harpadilla lengua que, entre ellos, no palabras, mas celestial armonía, mueve; aquella tan graciosa columna, cual conviene para tan soberana cabeza; aquel espacioso pecho, con aquellas duras, apartadas y reñidas manzanas que tan delectable valle en su comedio causan; y al fin, vi aquellas hermosas, blancas y alabastrinas manos, que dando gloria al ánima, despadazan entrañas al mi corazón y cuerpo.

De manera que ahora lo entiendo. Los ojos corporales míos fueron causa de mi mal por lo que vieron, y los espirituales del alma, fueron causa de mi gloria por lo que conocieron. Luego, fácil me será conocer los efectos que cada cosa de las que me tienen, en mí hace. Que la imaginación con que la contemplo me causa inaudita gloria; la voluntad con que la deseo, horrible pena; la lengua con que hablo de ella me causa incomparable alegría; el corazón con que la amo, insufribles fuegos. En el alma donde tiene su morada, causa gozo soberano; y en las entrañas que la apetece, nunca visto tormento.

Suelen comúnmente decir que el principal medio para adquirir la salud es ser el mal conocido. ¿Habrá por ventura algún remedio para el infernal que mi cuerpo padece? ¡Ay, que no! Porque, aunque la misma que es ocasión o causa de él, quisiese emplearse toda en le curar, sería imposible remediarle. Mas antes, cuanto más lo quisiese y procurase sanar -que no querrá-, tanto sería causa de mayor enfermedad.

¡Ay! ¡Cómo antes se hallará remedio para que los ríos a sus fuentes vuelvan y para que los montes y sierras se allanen tanto, que sean de los valles sobrepujados; y para que en el hondo mar falte el agua para que los grandes y pequeños peces nadar puedan, que se halle para que, de tan supremo mal, el afligido cuerpo y pecho de Mileno quede libre.

Gente parece que oigo por la ribera. Quiero callar, que si los oídos no me engañan, cantando me parece que vienen. Quiero irme a la ventura, no sea algún pastor tan libre, que su libertad acreciente mi pena, como no ha muchas horas que con Fabricio me acaeció.

Si no me engaño, Silvio me parece.

Pues aun él no está muy libre, quiero escuchar lo que canta, pues viene a cuento, que algunos días ha que tengo deseado oír este pastor, por lo mucho que de algunos de esta ribera es alabado.

[Escena 2. Personajes: Silvio y Mileno. Mismo sitio].

Silvio.-

 Mi chirumbela o la viola, ante
tocarla quiero, que de inconvenientes,
la pura voluntad, algunas gentes
procuren impedir con mal talante.
Si mi cantar, por no ser elegante,
no os fuere ya agradable, mansas fuentes,
mi limpia voluntad mirarse quiera,
que siempre en su servicio es delantera.

 Ilustre y claro ser, diosa y señora,
abreviado y apuesto en un sujeto,
en vos sola se encierra y no es secreto,
que bien se ha conocido y se ve ahora,
y bien se conoció en aquella hora,
que viendo había bien puesto en aprieto
con una majestad muy soberana,
mostrastes allí ser demás que humana.

 Un voto quiero hacer, aunque en ausencia
de tu ser y valor, siendo apretado,
que nunca, en ningún tiempo, quebrantado
será de mí, sin grave penitencia,

Si por algún estorbo o por dolencia,
descuido hubiere en esto profesado,
así yo aborrecido de ti sea,
como ha sido Ifis de su dea.

Profeso de te ser así obediente,
como lo fue el Petrarca a su madona,
y juro que mereces la corona
que nunca mereció alma viviente;
y juro que no haya inconveniente
ni temor de vida, alma o persona,
que de esto que te juro el alma aparte,
y sobre defenderlo, mate a Marte.

De lo que he profesado y ha oprimido
tanto, como contento, contar quiero
un caso, de saber verdadero,
que ahora a la memoria me ha venido.
En cuidado amoroso vi metido
Sireno, el buen pastor, mi compañero,
en un sombrío valle, solo, ameno,
de flores esmaltado y yerba lleno.

Buscando viene a quien hallar no pudo,
que en otra parte está, de más reposo.

A una y otra parte, presuroso,
contento, grita: "¡Respóndeme! ¿Estás mudo?"

Eco sola repuso como pudo:

"Aunque de castigada, hablar no oso,
ése por quien preguntas vive agora
en ver a Francisquina, una pastora.

No grites, que acrecientas mi tristura.

Querría consolarte, mas no puedo,
que parecido me has, en tu desnudo,
hombre desesperado de ventura.

No pierdas ora buena coyuntura,
mas donde te aconsejo, te vé, cedo.

Y más aquí no esperes, porque afina
no pierdas coyuntura en Francisquina."

"Mira que soy Sireno" -respondía.

"No me tengas por otro, por ventura.

Y, la ninfa que en esta coyuntura
me causa mal y bien causar podría,

Mesalina se dice, y yo querría

que conozcas que excede en hermosura

a las que son, serán y han sido hermosas,

como a las florecillas, lirio y rosas".

Eco le respondió: "Blasfemavit,

ya más contigo litigar no quiero.
 No cures decir tal a tu sincero,
 que defender el contra profesavit.
 Y si cumplir no quiere, quo fiuravit.
 Silvio, tu buen amigo y compañero,
 la soberana empresa que ha emprendido,
 con grande vituperio habrá perdido."

Ya Febo al Alquilón iba encumbrando
 do el curso presuroso un rato para,
 y con mejor semblante y cara clara,
 el orbe acá, terreno, sojuzgando,
 Las avecillas simples, que cantando
 mostraban que de aquesto les pesara,
 parado se han estado muy atentos
 para escuchar el són de mis acentos.

"Sireno" -dije-, "claro se parece
 que amas como yo, que no lo niego.
 Y de este falso niño yo reniego,
 que el ser más alto abate cuando empece.
 Mas una yerba mala, cuando crece,
 la buena yerba ahoga y mata luego;
 y muy lozana, muestra ser señora
 de quien no mereció ser servidora.

Juicio y libertad, todo te falta.
Tu ser y tu razón está ofuscada,
y así, tu Mesalina, anticipada
piensas tiene de ser a la más alta
que nació ni nacerá, y en quien se esmalta
superlativo extremo, que criada
así ha oscurecido las más bellas,
como el sol oscurece las estrellas.

El supremo señor estaba holgando
cuando formó figura así extremada,
y como la vio hecha y acabada,
la puso acá, del cielo la bajando;
y si tanto la deja, es porque, cuando
viéremos cosa así perfeccionada,
el pintor conozcamos de figura
que tanto sobrepuja a la natura.

Si su bondad el mundo conociese,
y su valor, que no es acá entendido,
escogería (te afirmo) por partido
que para do salió, de vuelta fuese.
Muy cierto estoy de aquesto, que temiese
de verse por su causa destruido,

que con sólo mostrarse esta pastora,
bastaba a destruirle en sola una hora.

Y así, en tierras extrañas y apartadas,
hacia el poniente, tiene su morada;
en una isla que, del mar cercada,
las olas en sus rocas son quebradas.
Si fustas, barcas, naos, son llegadas,
y en aquel puerto tienen ancla echada,
veréisla con un lustre soberano
aserenar a todo el océano.

Su única lindeza ya admirado
el reino de Neptuno tiene todo;
las focas, peces, tiene de tal modo,
que todos obedecen su mandado.
El fiero Eolo, importuno airado,
que con el fuerte Bóreas tiene apodo,
verás le estar parado y muy atento
a contemplar tan alto nacimiento.

Del Mayoral de aquellos hatos y majadas,
con paternal amor fue siempre amada.
Queriéndola apartar de su majada,
de entre unas pastorcillas desastradas,
tenfa Neptuno las ondas allanadas.

Favonio, una mejilla sola hinchada.
El mayoral, por caso desastrado,
delante su presencia fue apartado.

Y ansina, se quedaron sepultadas
esta pastora y la grave, la viola, [?]
que en música y dulzura excede sola.
Las pastoras antiguas, ya pasadas,
están siempre las dos tan acordadas
junto de do del mar bate la ola,
que condiciones tienen de serenas,
con ser dechado de pastoras buenas.

Por lo que tengo dicho, mi Sireno,
sacar podrás lo que decir no es dado.
Que sólo al corazón es otorgado
sentir allá su gusto malo o bueno.
Por testigo te pongo el prado ameno
y florecillas de que él está esmaltado.
Que en una partecilla que yo siento,
consiste bien y mal, pena y contento."

"Mi Silvio" -me repuso-, "yo he buscado
contento que perdido y lejos tengo,
y a tus bastantes razones ya me atengo,
que cierto mi sentido han contentado;

de tu saber estoy tan confiado,
que por él, de mí propio me vengo;
enséñame, te ruego, esa pastora,
que, según eso, el contento en ella mora".

"Imposible" -dije-, "será ponerte en parte
adonde verla puedas por ahora,
porque al poniente vive esta pastora,
según tengo acabado de narrarte;
y cierto, bien deberías contentarte;
bastar debríe que sabes dónde mora;
y si lo que te digo hacer no quieres,
podrás irte en su busca, si quisieres."

Por la manera y suerte que he cantado,
vencido y satisfecho, mi Sireno,
allí me le dejé de pena lleno,
y fuime rodeando mi ganado.
Y como de ti estoy tan apartado,
de dolor y congojas me veo lleno.
Mas no me vedará que no te vea,
Neptuno, aunque más contrario sea.

Mileno.- Seas bienvenido, hermano Silvio, que cier-

tamente ha sido tu música a mis oídos tan agradable, un rato que en tu seguimiento he venido, como a la afligida Euridice el de su Orfeo, cuando en su seguimiento venía.

Silvio.- Bien hallado Mileno, hermano, Dios te dé el contento que deseas, que así, con tu visita, me has contentado.

Mileno.- Mucho holgaría, si no tienes algún impedimento, pues el sitio es tan agradable y la mañana tan fresca, te detuvieses un poco, si no se te hiciese pesado.

Silvio.- Pesado no es posible ser, el rato que contigo se gastare, antes muy agradable y de grande contentamiento, y eso mismo te quería yo rogar, porque mi ganado queda seguro y a su placer pasciendo allá arriba del Val de la Degollada, donde apacentar se suele, y en su guarda queda el zagal.

Mileno.- Pues vamos, que entre aquellos encinos está una fontezuela, y allí podremos pasar un rato de la mañana en la plática o conseja que más gusto nos diere.

Silvio.- ¿Qué mejor sitio, ni más apartado, podremos hallar, que el que tenemos? Siéntate aquí, en esta ribera,

sobre estas matecillas, debajo de estos álamos, que aun
harto tendrá Febo qué hacer cuando con sus rayos nuestra
conversación turbar pueda.

Mileno.- Sea como lo dices.

Silvio.- Siéntate.

Mileno.- Dí, ahora, hermano Silvio, qué cantar era
el que cantando venías, que tanto gusto me parece que te
daba, que casi de tu demasiada terneza se engendró en mi
corazón alguna.

Silvio.- Que me diese gusto no es de maravillar,
porque la materia que tratando venía, si entender la quisieris
te, la tiene más que otra del mundo.

Mileno.- Eso te ruego que me digas.

Silvio.- Conocido tengo, por las palabras que has
dicho, haber oído todo mi cantar; y si esto es así, no hay
para qué quieras tornarle a oír de nuevo. Más díme, te
ruego, cómo te va con tu pastora, que no ha muchas horas

que Fabricio afirmaba haberte en extremo dejado desolado y solo, diciendo que ya la amistad de los pastores amigos te era enojosa y que con sola la soledad mostrabas tener grande y muy supremo contento. Y que este contento era el que más te destrufa, aunque tú otra cosa publicabas, y otras cosas así de esta suerte, con que en los pastores que a ofrle nos hallamos, causa no poca compasión.

Así que huelgo de verte de otra manera, digo: algo más alegre o consolado, que ciertamente la cuita o trabajo en que entendí quedabas causó en mí, especialmente, el cuidado que era razón, que fue parte para hacerme disponer luego a dejar el ganado y venir en tu busca. Y como ya sabes que suele acaecer a los que sujetos somos al dominio de este cruel amor, que en tratando de sus cosas hace la imaginación luego su oficio, así me acaeció a mí; que del pensamiento de tus amores vine a dar en cantar de los míos lo que ya oíste.

Mira, Mileno, hermano, pues yo sustentar me puedo en tan prolija y desesperada ausencia, no hay razón para que tú y todos los del mundo, que amáis en presencia de vuestras pastoras, dejéis de sustentaros en todo contento y alegría, aunque mayores desabrimientos, desdenes y desfavores os dé el amor.

Mileno.- Antes estás muy engañado en eso que has dicho. Y si en ello mirares, conocerás que al ausente solamente la ausencia le causa pena, y al presente, cien mil desdenes, deseos y desfavores, le causan martirio.

Tocástemme en cosa que es imposible dejarme de alargar, porque siempre en esto seguí la verdad. Y pésame en extremo que los pastores amigos tengan tan falsa opinión como la que me diste a entender tenías, porque, como dicen, de la abundancia del corazón habla la boca.

No me negarás, Silvio, que teniendo presente la ocasión, dejara esta concupiscencia de hacer su acostumbrado oficio. Porque el mirar renueva el deseo; el deseo mueve la imaginación; la imaginación mueve pensamientos; los pensamientos, si traen esperanza, matan esperando, siendo aval de ellos amor. Pues si traen desesperación, ya ves consumen alma, corazón y cuerpo; con esperanza, causan mil atrevimientos, hacen decir mil palabras que las más veces salen como calentura a la boca; con desesperación, causan cada hora cien mil horrendas muertes. Que aun tú, de estos efectos, creo que no has sido muy libre. Y al buen entendedor, pocas palabras le bastan. Mira, Silvio, hermano, con esto concluyo que: ojos que no miran quiebran corazón.

Silvio.- Con atención he oído, Mileno, tus razones, y visto cuánto por ellas procuras lo que a ti toca ser más grave mal. Y no me maravillo, porque, como tú siempre has tenido presente la pastora que te hace saber, decir y sentir esas cosas, no sabes aún ni puedes decir de más mal que es el que por ti ha pasado. Bien creo que si de presencia y ausencia hablar pudieses, como el miserable Silvio, que contigo está hablando, que serías más de mi partido que del tuyo propio.

Quando el amor pretendió sujetarme y meterme debajo de su dominio, con lo que mayor fuerza me hizo, fue con la presencia de mi pastora, porque con ésta tanto gusto recibía, que no le pagaba con el fiero tormento de la desesperación de la poder alcanzar por mi demérito, ni con los desdenes, menosprecio, desfavores, que a su causa padecía. Y esto, bien entiendes, no será extremo pues tan común cosa es en los pastores que amamos hallarnos indignos de aquel contento que con los pensamientos recibimos, siendo ellos el todo, como lo son en nuestro tormento.

Y siendo esto así como tú entiendes ser verdadero, que de ello tu mismo pecho por testigo pongo; lo que tú por tan principal ocasión de tormento tienes, que es la presencia de tu pastora, sería en los experimentados pastores, como yo, con justa ocasión, soberano deleite.

Y así, careciendo de la presencia que esto causar podría, muere, si es posible decirse que muere, el alma, de ausencia rabiosa; y el cuerpo no por eso deja de padecer lo que en presencia padecería.

No me negarás, Mileno, que si algún rato dejas de gozar la vista de tu pastora, que penes ese rato de deseo o apetito de te volver a poner en su presencia. Pues si te preguntasen la causa de este deseo, siendo de ella desfavorecido, cierto es que echarías la culpa al amor, porque si en la imaginación no te hubiera fijado la imagen de aquella por quien padeces, solamente padecerías teniéndola presente. De manera que la causa que te hace sentir tanto el apartamiento de una hora es lo que en tu imaginación está puesto. Que de ella conoces qué cierto es que, si imaginación la -- nombramos, es porque en ella están fijadas o pintadas todas aquellas cosas de que noticia tenemos.

Y si es así verdad lo que tengo dicho, como lo es, cuánta más razón tenga de quejarme clara y abiertamente se parece, pues padezco mal de presencia, por la manera que de decir acabo, teniendo delante de los ojos del alma presente la ocasión de mi pena. Más mal que el que tú padeces y de prolija, rabiosa y desconsolada ausencia, tanto y tan terrible, cual tú juzgar podrás por lo que padecer sueles en aquel ratillo de apartamiento que te dije.

Nunca de tal hombre mis oídos oyeron que viniese a ser viejo, sin que primero fuese mancebo, ni que tuviese nombre de hombre, sin que primero le tuviese de niño, ni que fuese supremo maestro de un arte, sin haber sido aprendiz de aquel mismo arte. Para subir a un alto cerro, de necesidad has de comenzar a subir por la falda. Imposible te sería querer subir a un alta torre si primero no pisares los más bajos y medianos escalones. Y así, imposible te será venir a ser tan experimentado en amores, que juzgar puedas lo que es el mal de ausencia, sin primero pasar por el de presencia y apartamiento que he dicho. Porque te certifico, y esto puedes creer como de un pastor experimentado, que así como en un viejo está la edad pueril y juvenil, y en un maestro están principios y medios de aquel arte de que es maestro, así en este rabioso mal de ausencia están ~~pues-~~ ~~tes~~ : pequeños y medianos y supremos males, por el descreído y carnívoros Cupido.

¡Ay! ¡Cuánto descanso fuera para los males que abscondidos están en este miserable pecho de Silvio, que contigo con tanta paciencia está hablando, la presencia de aquella que es causa de todos ellos!

Quiero callar y no quejarme, pues veo cuán común cosa es quejarse los pastores de ahora muy mucho y hacer grandes extremos de muy pocas ocasiones. Y no quiero hacer

tal agravio a mi mal, que le iguale, en las muestras que de él hubiere, con mal que yo por supremo bien tenfa, cuando la presencia de mi pastora gozaba. Pues mfralo desapasionada o apasionadamente, como mirarlo te pareciere, que siempre verás, como quiera que lo mirares, ser tanto mayor mal el mfo, como lo es, que no quiero ni sé decirte otro mayor encarecimiento.

Mileno.- Ya tengo oído, hermano Silvio, lo que has dicho en favor de lo que tan fuera de razón sustentar pretendes y tan de veras lo procuras. Y no me maravillo, porque común cosa es, en los corazones apasionados, carecer del verdadero conocimiento de las cosas y juzgar de ellas, no conforme a la razón y verdad, mas conforme a el apetito de sus pasiones.

Yo sé, y tú sabes, que piensas que es gloria la que tienen los que, ya pasados de Carón, habitan en las oscuras moradas del reino de Plutón, en comparación de tu pena. Y aunque no te parece encarecimiento este que de decir acabo, no pienses que tus palabras puedan a mi lengua poner silencio en verdad tan conocida.

Dices que el que está ausente de la pastora por quien padece no solamente padece mal de ausencia, mas aun, teniendo el corazón donde está su pensamiento, padece por

esta vía verdadero mal de presencia, careciendo del contento que la vista corpórea traer podría, de que la imaginativa no carece.

Mira Silvio, hermano, es muy libre el amor, porque nace de madre muy libre. Que es nuestra voluntad tan libre, que ni por premios ni por tormentos sufre ser compeli- da; porque si lo fuese, ya dejaría de ser voluntad.

Y por esto conozco que nunca tú amaste tan de veras, que pudieses conocer lo que es amar en presencia para juzgar de ello, como juzgas. Porque si tu amaras -como públicas amaste en presencia o como se debe amar para ser amor verdadero- no pudiera haber ocasión tan alta que al amor esta libertad quitara.

¿Nunca ofiste decir del amor con que aquel nuestro antiguo Pompeo amó a su Cornelia? Este fue verdadero y fue libre. Y ser verdadero se pareció en la libertad que tuvo, porque fue tan libre, que por muchas, grandes y muy supre- mas ocasiones que tuvo, nunca dejó Pompeo de permanecer en presencia de su pastora Cornelia, hasta tanto que la liber- tad del amor compelió al amante a tanto padecer y permane- cer, que, de ya consumido, a fenecer en los brazos de su pastora vino. Si éste, amando de amor tan perfecto, por alguna ventura o manera, viniera a dar en ausencia, y lo que

tú dices aprobara, fácil me persuadiera a creerlo. Mas a ti, ¿por cuál razón te he de creer? Si claramente veo que fue de tan pocos quilates tu amor, que hubo ocasión que bastase tanto, que apartarte pudiese de la presencia de la pastora que amabas. ¿A cuál te parecerá que con más justa causa se deba de dar crédito? ¿A tus palabras sin muestra de sentimiento, por las obras de aquel que, tanto sintió, que enamorado de su sombra o figura que en el agua vio permaneció en aquel lugar hasta tanto que, sin poder hacer otra cosa, viendo ser imposible sacar de sus amores el fruto que deseaba, vino, en presencia de una sombra, a acabar la vida? Cierto con más razón diré yo lo que tú en tu favor dices, pues aún no has sido aprendiz de lo que tan sabido publicas tener, pues cosa tan su contraria defiendas, como de mí lo has entendido; y yo, con sólo haber amado tan de veras en presencia, podré de él juzgar con mayor experiencia; pues tú, si en algún tiempo amaras, no te apartaras de tu pastora, como te has apartado.

Aparta ahora de ti tal pensamiento, y nunca digas del contemplar en ausencia ser otra cosa, salvo un soberano bien mezclado con un deseo más fácil de sustentar, que publicas. Y por el gusto que la vista que tú llamas imaginativa, que con más justa causa contemplación llamarse puede, es justo padecer sin comparación mayor mal que el que este deseo consigo traer pueda.

¡Ay! Diosa mía, Milena, nunca, en el corazón que, de tu Mileno, tienes, verás tal que, por ocasión alguna, de permanecer y padecer en tu presencia, deje. Si morir me mandares, grande bien me será obedecerte. Si es tu voluntad que viva, viviré, porque tú lo quieres; aunque sabes cómo vivo. Si permites que padezca, ya ves si te soy obediente. En todo te obedeceré. A todo me puedes forzar, aunque no hay fuerza de tu voluntad a la mía. Solamente te pido tengas tiento a no mandarme vivir ni morir de ti ausente, porque en esto, pastora de mi alma, juro que ni te seré obediente, ni aun para forzar al corazón, más tuyo que mío, en este caso, poder tienes, ni te será otorgado.

Y no pienses, mi Silvio, que la ocasión que esto me hace decir sea otra, salvo el temor que delante, a cualquiera que amar supiese, se le pondría, de perder alguna parte de la gloria y soberano bien, que padeciendo comúnmente los que de veras amamos, sentir solemos. Que éste es tan extremado en mí, cuanto es diferente la ocasión mía a la común que los pastores que por aquí habitan tienen. ¿Cómo te parece que sentirá el ausente el rabioso mal de los celos? ¿Qué comparación puedes comprender del que lo ve por los corporales ojos, y por allí come la ponzofia que, entrañas, corazón y alma, penetra, teniendo siempre la ocasión presente, al que de lejos oye lo que fácilmente con un engaño, con un no

creer lo que se cree, con un no sentir mal de lo que es querido, y con otros mil géneros de remedios se mitiga? Que al presente, no tan solamente para alivio de su pena no le son otorgados, mas aun no le es dada licencia que pueda a la imaginación traerlos sin nuevo género de martirio. Nunca, si los remedios que al ausente son para sus pasiones y pensamientos concedidos, fueran al presente, aquella antigua y celebrada pastora Porcia viniera a tomar por remedio comer las encendidas brasas por no dejar la compañía de su querido.

Quiero callar, aunque la materia que tratamos me niega licencia. Mas creo que las pocas razones dichas bastarán para teñacar de la simple opinión que hasta ahora has tenido y procurabas tan eficazmente sustentar.

Silvio.- ¡Oh! ¡Cuán ufano quedas! Ya piensas que no hay cosa de que aprovecharme pueda contra las palabras que has dicho, habiendo tan en mi favor sido, como te lo daré a entender. Y si en ello mirar quisieres, conocerás estar de mi parte la verdadera y clara razón; y de la tuya, toda la pasión.

Juzgando al sabor -como dicen-, del paladar, o en derecho de tu dedo, que publicas, yo tengo por entender lo que tú apasionado entender no quieres.

Ya te tengo dicho, y si no me has entendido, lo torno a decir, que cuando yo en los amores más nuevo era, y menos experiencia tenia, las cogitaciones que tú tener publicas, pasaron por mí; y ellas fueron el principio de todo el mal que de presente sustento. Y como ya bien experimentado, juzgo del tuyo ser como pintado, si comparar se quisiere con el vivo que yo en el alma poseo, y si así tú por experiencia juzgases, yo sé muy cierto que no solamente darías por bueno mi juicio, y de ti por verdadero sería tenido, mas aun me tacharías demasidamente corto.

La libertad que tú del amor publicas, yo te la concedo. Y por esa misma causa entenderás que la distancia de los lugares no quita a verdadero amor la libertad que de suyo tiene, ni le puede compeler a que deje de hacer sus operaciones, muy más vivas que en presencia. Que aun tú mismo dices ser hijo de la libre voluntad; y si madre e hijo son tan libres como tú confiesas, que yo concedo, más en mi favor que en el tuyo has hablado.

Porque cierto es que esta libertad la tienen voluntad y amor tan entera, estando en ausencia, como la tienen estando en presencia, pues está claro que siempre amor es hijo de una madre, y que el poder de ausencia no se extiende a tanto que pueda dar otro origen a las cosas del que primero tuvieron. Y así, no puede quitar al hijo el origen

que de la madre tiene. No pienses, Mileno, que el día que yo, de mi pastora, apartado fui, que fue por yo quererlo, ni pienses que, ya que ello por desgracia sucedió, fue por la manera que tú piensas. Porque de tal manera en mi compañía amor y voluntad vinieron, que viniendo, conmigo los dejé y están en mi pastora con el corazón y alma juntamente aposentados o como creo que me entiendes, aunque no muestras ni quieres mostrar entenderme.

No cures traerme por ejemplo, pues es cierto ser yo ejemplo de los pasados y presentes, [?] la muerte de Pompeo. Cualquiera que supieses qué cosa es amor, la tendría por muy agradable vida. ¿Cómo puedes tú juzgar si fue su muerte de pena de amor o de contento y regalado, viéndose en los brazos de su pastora, o si fue de terneza o de insoportable alegría, como suele acaecer? Ciertamente mejor juzgaría quien juzgase murió de puro contento, viéndose en los brazos de su pastora, que de apasionado, pues de ella no era desfavorecido.

Pónesme delante y por ejemplo a Narciso, enamorado de su sombra o trasunto, en la clareza del agua puesto, muerto de desconfianza en presencia de sus amores. Con más justa ocasión te le pondré yo, porque si murió de desconfiado, perdiendo la esperanza de poder de ellos sacar el fruto que deseaba, ya no podrás decir que murió de mal de presencia; y si te afirmas diciendo haber sido verse presente de sus amores

el fin desastrado de su vida, míralo desapasionadamente y conocerás la verdad de ello. Que si de su figura se enamoró, síguese que de verla recibía contento, pues éste, imposible era que le matase, si más ciertamente no le mató temor de rabiosa ausencia, pues acabó la vida en presencia de la cosa que amaba, teniendo por más bien morir, que padecer tan insufrible tormento.

A lo que, de aquella pastora, Porcia, dices, míralo bien; respóndete a ti mismo. Claro es que nunca ella, en presencia de su bruto, aunque más ocasiones se le ofrecieron, quiso dejar de gozar de la presencia con que tanto gusto recibía, mas desde que entendió qué cosa era estar ausente y entendió ser la muerte ocasión que estorbaba el gusto que primero tenía, habiendo comenzado a gustar de ausencia, tuvo por mejor pasar, por la muerte, al contento que primero tenía, que ir adelante en el mal que a sentir había comenzado. Y así, faltándole el instrumento con que librarse del desesperado mal de ausencia que sentía de su querido bruto, comió las brasas encendidas en fuego para con ellas matar las que en el alma tenía estando ausente.

¡Ay! Francisquina, pastora de mi alma, ya me fuese concedido pasar por el camino que esta pastora pasó a ver a su querido, para te poder ver y gozar; que si así fuese, yo no dudaría de me dar la muerte, ni en la tierra habita pastor

tan poderoso que estorbármela pudiese. Mas ¡ay!, que aun este remedio no me es en mi mal concedido.

Pregúntasme cómo siente el ausente el rabioso mal de los celos. Bien te lo podrá decir, mas temo que el tiempo nos falte para tratar de esta materia, mas algún día se ofrecerá en que sobre todo más largo podamos hablar. Porque ya ves el sol en la mitad del cielo encumbrado, y el ganado, que por esas laderas viene, que nos ha de forzar a que dejemos nuestra gustosa plática para algún día que a vernos tornemos y pongamos fin a la cuestión comenzada.

Mileno.- Mucho holgara, hermano Silvio, que diéramos fin a la comenzada plática, porque me hallo a tiempo que tales cosas de nuevo se me ofrecen, que fácil cosa me fuera persuadirte a que dejaras la mala opinión que defiendes. Mas, pues ahora la oportunidad falta, algún día, como dices, nos juntaremos, donde pienso de hacer lo que ahora hiciera, si la ocasión que delante nos turba y ataja no tuviéramos.

Silvio.- Pues sea como lo ordenares, y quédate con los buenos años, que yo me voy por abreviar el ganado, que no le falta necesidad.

Mileno.- De todo veas el suceso que desees.

Finis

2. [Comedia Alegórica]

[Personajes:] Arte, hijo de pobreza, Simple, Persuasión, Pobreza, Fuerza, Paciencia, Amor Propio, Riqueza, Hoces, Autor. [Lugar: Ciudad de México].

[Primer Acto]

[Escena 1. Personaje único: Arte. Lugar: fuera de la casa de Persuasión.]

[Arte.-] Entre los géneros de los animales, no haber animal más indómito que el indómito hombre, claro y averiguado está en nuestra humana nación. ¿Qué complexión de animal tan extraña hubiera en el mundo, que al Arte le fuera ignoto el modo para poderla domar? ¿A qué tigre, a qué elefante, a qué león, no hubiera yo traído a mi voluntad con las astucias que tengo usadas con este hombre, digo, con el autor de esta obra, para poder acabar con él que ame y quiera bien a esta Pobreza, y que no hayan sido bastantes? ¿Qué haré? ¿Qué acuerdo tomaré para remediar a esta pobre mujer, a quien yo en tanta obligación soy y he sido, después que de mí me sé acordar?

Quiero llamar aquí a la Persuasión. A la ventura, da

rá algún buen medio donde tanta necesidad hay. Y si ella no le da, yo desespero de poder salir al cabo con este negocio.

[Escena 2. Personajes: Arte, Simple y Persuasión. Mismo sitio].

[Arte.-] ¡Ah, señora Persuasión! ¡Señora, quien está en su casa!

Simple.- Que no está acá naide, Que está señora dormiendo.

Arte.- Abre, hermano mfo, por cortesía, si la hay.

Simple.- ¿Cuál diablo de cortesía? ¿Cómo queréis que os abra? Que esté echado en la cama.

Arte.- Abre ahora. ¿No me conoces?

Simple.- Que sí, sí, que ya os conuezo.

Arte.- ¿Quién soy yo?

Simple.- ¿Cuál diablo habéis de ser, son el que está llamando a la puerta?

Arte.- Por cierto que tú me has conocido bien. Díle a tu señora la Persuasión que está aquí el Arte, que querría hablar con ella dos palabras si hubiese lugar.

Simple.- ¿Las palabras han menester lugar? Echadlas ay dondequiera, que ay se estarán.

Arte.- Haz, hermano mfo, lo que te digo, que quiero

tratar con ella un negocio de importancia.

Simple.- ¿Estancia? La estancia de nuestra ama no traes vos pelaje de comprársela.

Arte.- Hazme de hacer desesperar. Llámala ahora, que es un caso fortuito que me ha acaecido, y querría remediarle por su mano.

Simple.- ¿Perfoito, señor?

Arte.- Sf.

Simple.- Pues mira, señor, cuando el caso es perfoito, no, no perjunca la manera.

Arte.- Abre, demonio, no me hagas ser mal mirado. Ten respeto a quien está hablando contigo.

Simple.- ¿Cuál resplaute? ¡Eh, Dios! Que si allá bajo, que os desmostoley al cornus do lime. [?]

Arte.- ¿Con quién lo has, hermano? ¿Qué te he dicho?

Simple.- ¡Anda! Tira de ay. Que sois un hombre interco, libre, que queréis hacer de los otros interese.

Arte.- Mira que no vengo a refir. Llama a vuestra señora.

Simple.- Mentís por meitad de la intención.

[Escena 3. Personajes: Persuasión y Arte. Lugar: interior de la casa de Persuasión].

Persuasión.- ¡Entra de am, necio! ¿Con quién estás riñendo? ¡Oh, señor Arte! ¡Seas bienvenido!

Arte.- ¡Bien hallada señora Persuasión!

Persuasión.- ¿Pues qué buena venida ha sido ésta por acá?

Arte.- Ciertamente, señora Persuasión, la necesidad que de vos al presente, en este negocio de la Pobreza, mi madre, hay, me ha traído a vuestras manos. Y aun será parte para echarme grillos a los pies si en él os quisierais mostrar. Porque si a vos os tenemos, todo el juego está, como dicen, por nosotros.

Persuasión.- Pues ¿cómo es posible que vuestras mafias, astucias y diligencia, y las demás habilidades vuestras, no han sido parte para atraer el corazón de ese hombre a vuestra voluntad y de vuestra madre?

Arte.- ¡Ay, señora! Bien parece que no le conocéis, o si le conocéis, no le habéis tratado, que si tratado le hubierais, no dijerais eso que de él acabáis de decir.

Persuasión.- ¿Cómo así?

Arte.- ¿Cómo? Como no creo que ha nacido de mujer hombre de corazón tan empedernido como éste. Y verlo heis por la obra, si queréis tratar del negocio. Y conoceréis ser verdad lo que de decir acabo y más. Que trae en su compañía a aquella carilamidilla de la Constancia, que siempre le persuade a que persevere en el amor de la Riqueza; y en habiendo coyuntura, le dice mil males de la cuitada de mi madre, pues, ya veis, él tiene extremadísimo odio con ella.

Mirad si pequeña ocasión bastará para acrecentársele o a lo menos para hacer que no se le mude, aunque por acá más lo trabajemos. Pues por el contrario, ya sabéis cuán cautivo y cuán perdido está por los amores de la Riqueza, su mortal enemiga. Háblale por momentos al sabor de su paladar. Mirad si le ha de oír de buena gana. No sé, señora, qué me diga, más de que no me ha quedado maña ni ardid de que usar yo haya podido, que le deje de poner por la obra. Y más lejos me hallo ahora del puerto que cuando a caminar comencé.

Persuasión.- Huélgome en extremo de tomar el negocio a cargo en el estado en que al presente está para que la fama del nombre mio más por todas las generaciones sea extendida, acabando yo lo que vos, señor Arte, confesáis no haber aun podido comenzar. Andad a la buena ventura y consolad a la desconsolada Pobreza, madre vuestra, y decidle que tome algún poco de más alegría, que, pues este negocio queda a mi cargo, en manos está el pandero que le sabrán bien tañer.

Arte.- Dios nos conceda, señora Persuasión, a todos, que por vuestra mano seamos alegres y consolados.

Persuasión.- El os guíe y lo haga como yo lo deseo y vos lo deseáis.

[Escena 4. Personaje único: Pobreza. Lugar: afueras de la ciudad].

Pobreza.- ¡Oh, dioses inmortales! ¿A cuál de vosotros o de vuestros elementos tengo ofendido. ¿Qué yerros han sido los míos contra vosotros hechos, que por ellos he merecido ser con tan nuevo y terrible género de tormento

castigada? Bien dicen que la codicia más de veras en los dioses que en los hombres mora. Esto por ti lo digo, Plutón. Respóndeme ahora, si quieres, a las querellas mías. ¿No te bastaba un reino? ¿Hasta dónde piensas de extender tu poderío? ¿No me dirás qué disgusto es el que te di, que por él he merecido que en el pecho mío formases nuevo infierno dando poder a los desesperados pensamientos míos a que sobre mí tengan aquel que tus secuaces o feligreses sobre tus cautivos tienen? ¡Ay, Pobreza, Pobreza, triste y desventurada hembra! ¿Qué no te bastaba con tanto abatimiento y menosprecio tuyo ser de tus tan verdaderos padres y amigos y valedores despojada, y ahora, de todas las naciones y gentes del mundo, abatida y desechada y por capital enemiga tenida, sino que para mayor fatiga tuya y acrecentamiento de tus miserias, ahora, al cabo de tu vejez, padezcas las mortales y terribles rabias del amor, de que nunca en la mocedad gustaste? ¿Y por quién si no por el autor de esta obra, de quien por capital enemiga eres tenida? Pues, desventurada de mí, ¿que haré? ¿Qué acuerdo tomaré? ¿Nunca esto tiene de haber fin? ¿Hasta cuándo ha de durar la miseria mía? Ahora viniese aquí algún tigre o león u otra salvaje y fiera bestia de las que por aquí habitar suelen, que despedazase estas entrañas mías. Que aunque de ello no se me siguiese más bien que el contento que, de mi mal, mis amores tomarían, sería en extremo felicísimo el fin que yo

haría. ¡Ay, Autor, Autor villano, malo, desagradecido! ¿A quién no hubiera obligado con los trabajos que por seguirte hasta ahora he padecido?

Quiero callar; gente me parece que veo venir. ¿Quién será? Alguien que aumente la pena mía, que contento no hay para qué pensar de tenerle, salvo en la muerte. Entran la Fuerza y la Paciencia.

[Escena 5. Personajes: Fuerza, Paciencia y Pobreza. Mismo sitio].

Fuerza.- Mirad, señora Paciencia, lo que digo. Estoy de mí tan confiada, que lo que yo no he podido acabar con este hombre, no habrá en el universo cosa que bastante sea a poderlo acabar. Miradme a la cara, que yo soy la Fuerza, que pienso que algunas cosas se han acabado por mi mano en esta vida, bien difíciles al parecer de las gentes.

Paciencia.- Bien estoy en eso. Mas no se me podrá negar que es mejor perder por carta de más que por carta de menos. Que al fin, mientras más moros, más ganancia. Más acabarán diez, que no uno. A Dios rogando y con el mazo dando. Dando muchas gotas en el duro mármol, le horadan y bastan a hacer lo que a un caudal rfo se le haría dificultoso.

Fuerza.- Bien está eso. Mas si yo he acabado ya con el Autor todo aquello y mucho más que los otros han de poder acabar, no hay para qué trabajaren vano.

Paciencia.- Eso quiero yo saber: que habéis acabado.

Fuerza.- ¿Qué ya no le he hecho que reciba a la Pobreza en su casa, y que, aunque le pese, la tenga en su mismo aposento, y que coma con ella y beba con ella y aun duerma con ella? ¿Qué más tengo de hacer?

Paciencia.- ¿Que eso pasa? Pues de esa manera ya no queda nada por acabar.

Fuerza.- El diablo no es lo principal.

Paciencia.- ¿Qué es lo principal?

Fuerza.- ¿Eso me preguntas ahora? Según eso, no debéis tener entendido el negocio, pues ignoráis lo principal.

Paciencia.- Verdaderamente tenéis razón, pero no en tardaros tanto en declararme lo que os he preguntado.

Fuerza.- Ya habréis oído decir, señora Paciencia, que donde Fuerza hay, derecho se pierde. Con lo que es por mi mano efecutado no puede estar bien la voluntad, por ser, como es, tan mortal enemiga mía, que antes dejaré el ser que posee que consentir en cosa que yo haga.

Paciencia.- Pues, ¿qué tiene que hacer lo que me respondéis con lo que os pregunto?

Fuerza.- Yo os lo diré. Lo que la Pobreza, del Autor

quiere, es que la ame y quiera y tenga en su casa con el amor y voluntad que ella a él tiene. El Autor no la quiere, antes la aborrece como a demonio. Pues para que no la echase de su casa, fue necesario yo lo tratase con él. Hice lo que os tengo dicho. Por donde, a pesar, como dicen, de gallegos, acabé con él que hiciese vida con ella y la tuviese en su casa y en su cama y aun más adelnate. Pero no hice tanto, que esto [no] fue de la manera que la Pobreza lo quería. Digo, con consentimiento de la voluntad, por estar conmigo de la manera que os he dicho, si me habéis entendido.

Paciencia.- Ya lo he acabado de entender. Pues ¿qué remedio?

Fuerza.- No sé. Por cierto, allá fue el Arte. No sé lo que podrá acabar, pero párceme a mí que es dar coces contra el aguijón y que es el trabajo perdido. Porque, si es por hacerse en ello hasta lo último de potencia, ya yo lo he hecho, y así creo yo que la mi ama Pobreza lo tiene de mí conocido.

Pobreza.- Por cierto, señora Fuerza, es muy gran verdad que yo de vos, no solamente en este negocio, pero en otros muchos, he sido siempre favorecida.

Paciencia.- ¡Ah, señora! ¡Quién dijera mal de vos! ¡Y cómo era caída en el lazo!

Fuerza.- ¡Ah, señora Pobreza! Dios sea el que ponga las manos en vuestros negocios. Que si por su mano no viene el remedio ni fe, por demás es buscarlo nosotras.

Pobreza.- Bien veo, señoras amigas mías, el remedio que por vuestra parte me ha sido procurado y la obligación en que a todas soy. De Dios seáis perdonadas, pues a mí tan de veras el poder me falta para serviros. Que al fin, señoras mías, pleiteo por pobre y así se hacen los negocios míos, como de pobre. ¿Qué os parece, señoras mías, de mi mal? ¿Qué os parece de mis trabajos y triste vida? ¿Qué os parece de la manera que la adversa Fortuna las cosas rodea para no dejarlas en su ser? ¡Ay, desventurada Pobreza! ¿Y quién te dijera que habías de venir en tanto abatimiento como el día de hoy tienes?

Paciencia.- No te fatigues, señora. Consuélate. No te mates ni hagas tantos extremos, que al fin el tiempo cura las cosas. No hizo Dios a quien desamparase. En una hora tiene mil movimientos el corazón del hombre. Y lo que en mil años no se puede acabar, se suele venir a efectuar en un momento.

Pobreza.- ¡Ah, señora Paciencia! No me digáis eso, ¿Qué más entendéis de lo que decís, sino que al fin usáis de la costumbre antigua? [?]

Fuerza.- ¡Oh! ¡Válgame Dios! ¡Y qué desconsuelo tan grande es el tuyo! Consuélate, señora Pobreza. ¡Jesús! Hasme de hacer que usando de mi oficio te compela a creer y hacer.

lo que se te hace tan dificultoso.

Pobreza.- ¡Ay, amiga mía, Fuerza! El demonio me hizo tomar afición con este hombre. ¿A qué pasé yo a las Indias? ¿A ser de él tan aborrecida? ¿A ser de él tan vituperada? ¿A ser de él en tan poco tenida? Mas, ¿qué digo yo? Bien se parece cuán fuera estoy de mí en las palabras inconsideradas que digo, pues que la ocasión que a las Indias me trajo bastara para llevarme al cabo del mundo, si al cabo del mundo fuera aquel por quien tan de veras soy aborrecida.

(Escena 6. Personajes: Arte, Pobreza, Fuerza y Paciencia. Mismo sitio).

Arte.- ¡Bien hallada madre y señoras mías!

Pobreza.- Bien vengas, hijo mío. ¿Qué viento es el que por acá te ha echado?

Arte.- En breves palabras, madre mía, te lo podría contar, pero creo que no te ha de saber muy bien el mensaje que al presente te traigo.

Pobreza.- ¡Oh! ¡Cuán atajada me tienes! Ciertamente no querría saberlo, aunque por otra parte deseo en extremo que me lo hubieses dicho.

Arte.- Al fin, señora mía, lo has de saber. Por demás es encubriértelo. Cuanto he podido he hecho en tu servi-

cio; y más lejos veo el remedio de tu mal hoy que el día primero, porque eres del Autor tan extremadamente aborrecida, cuanto Él es de ti amado o de Él amada la Riqueza, de quien Él es tan terriblemente aborrecido. Allá yo he trabajado en ello con la calor que es razón, y viendo no aprovechar mis diligencias, mañas ni ardides cosa alguna, acordé de encargárselo a la Persuasión, la que quedó conmigo de hacer en ello lo que pudiese. ¡Esperanza en Dios que la dará el suceso tal, que por su mano tengamos el alegría que deseamos!

Pobreza.- ¡Jesú! ¡Jesú! No sé qué me siento, hermana Paciencia. Grande mal es el mío. ¡Ay, Fuerza, que ya de ti me quejo! ¿Para qué me juntaste con quien tanto me aborrece? ¿Hay en el mundo corazón tan duro como éste del Autor? ¿Hay corazón más empedernido que la piedra dura? Pues mándole yo que siempre le tengo de seguir dondequiera que fuere, hasta que, como dicen, muera el asno o quien lo aguija.

Fuerza.- Deja ahora, señora, esos extremos. Entrémosnos de aquí, que parece que viene gente, y no conviene dar cuenta de tus cosas al mundo todo. Basta que lo sepamos los que en ello te deseamos complacer y procuramos tu remedio.

Paciencia.- ¡Ea, señora! ¡Vamos de aquí!

Pobreza.- Sea como lo ordenáis, que no tengo de salir un punto de lo que me mandareis.

Arte.- Pues vamos a la buenaventura. Sádense todos.

[Segundo Acto]

[Escena 1. Personajes: Simple, Amor Propio y Riqueza. Lugar: casa de Riqueza]

Simple.- Borreguero es el Amor. Señor, ¿dónde manda que le acueste aquesto.....?(?)

Amor Propio.- Qué dices df.

Simple.- No digo son que dónde manda vuestra merced, borreguero.....(?)

Amor Propio.- ¿Dices la silla?

Simple.- Creo que sí, juro a diobre. De los necios, mozos so, que vides que soy Toribio pequeño. (?)

Amor Propio.- En es suelo la pon..

Simple.- ¿En ese suelo la pon? Pensé que la había de poner sobre los tejados. En ese suelo la pon, y estotro allá, dijo.

Amor Propio.- Junto a la silla le pon.

Simple.- Junto a la silla le pon.

Riqueza.- ¡Anda!

Simple.- Ya ando. ¡Olalla, no echas todos los nabos!

Riqueza.- ¡Anda ¿Hasnos de llevar tras ti?

Simple.- No digo son que no eche todos los nabos.

Amor Propio.- ¿Pues qué se te da a ti que los eche todos?

Simple.- ¡Echalos todos!

Amor Propio.- ¡Ea! ¡Sentaos, señora Riqueza!

Simple.- Señor.....

Amor Propio.- ¿Qué quieres?

Simple.- A mi señora, que responda.

Amor Propio.- ¿A qué ha de responder?

Simple.- ¿No sabe, en diciendo vuestra merced: "Señora Riqueza", señor, qué responda?

Amor Propio.- ¡Oh! ¡Qué gentil majadero!

Simple.- No, son que se esté sin responder.

Amor Propio.- Largos días son pasados.....

Simple.- ¡Oh! ¡Qué larguísimos días son pasados desde que almorzábamos hasta que comíamos! ¡Un año entero!

Amor Propio.- ¡Ea! ¡Déjanos aquí! Empiezas ya con tus simplezas.

Simple.- No lo digo son por los días que vuestra merced dices.

Amor Propio.- Así que, señora, largos tiempos son pasados que a descubrirte...

Simple.- ¡Oh! ¡Qué larguísimos tiempos son pasados en toda esa Misteca y en Guaxaca. Acudieron tantas.....(?) y tanta de la color, que era una cosa extraña, una peceta de aquellas, cuatro reales, unas medias calzas cosidas de arriba abajo, doce reales.

Amor Propio.- ¿Quieres callar?

Simple.- No lo digo son por los tiempos que vuestra merced dice con sus.....

[Amor Propio.-] ¡Entra de ahí! ¡Déjanos aquí!

Simple.- Pues, señor, si algo su merced quisiere, no haga son llamar, que a la sextaquinta toribiada só con vuestra merced.

Amor Propio.- Así que, señora Riqueza, muchos días han pasado que he tenido deseo de declararos un secreto y quería que me oyeseis de él hasta el cabo lo que traigo pensado de deciros. Y si os pareciere hacer lo que sobre ello os aconsejare, podréis hacerlo; y si no, libertad tenéis para hacer lo que quisieréis y deseáis.

Riqueza.- Ya, señor Amor Propio, entiendo dónde van encaminadas esas palabras.

Simple.- Señor, lléguese su merced acá.

Amor Propio.- ¿Qué quieres?

Simple.- No quiero son que vea a Olalla con una almofa tan grande espumando la olla. Yo juro a diobre que está bien espumada.

Amor Propio.- ¿Pues no quieres que la espume?

Simple.- No, son que echa pan debajo.

Amor Propio.- ¿Pues qué quieres vos para ello?

Simple.- Vuestra merced lo podría remediar.

Amor Propio.- ¿Cómo?

Simple.- Diga vuestra merced a Olalla: ¡Olalla, deja espumar a Toribio!

Amor Propio.- ¡Olalla, deja espumar a Toribio!

Simple.- Otra olallada, vuestra merced.

Riqueza.- Lo dice

Simple.- Y sobre panes. [?]

Riqueza.- Sobre pan. Anda con Dios.

Simple.- Beso las manos.

Riqueza.- Así que ya, señor Amor Propio, ya sé dónde van asestadas esas palabras, y antes de ahora he entendido la voluntad con que van dichas y a qué fin van guiadas. Y también quisiera yo que vos hubierais conocido antes que a tratar de ello vinierais, por las muestras que yo he dado, el odio mortal que tengo a ese hombre, autor de esta obra, para que si deseáis darme algún contento, como de costumbre lo tenéis, no me tratarais semejantes negocios, mayormente que se dice público en México que está casado con esa desventurada, sucia, de la Pobreza. No sé yo cómo decís que me queréis bien, pues sabiendo esto, como lo sabéis, venís a tratar de esotro.

Simple.- ¡Señora! ¡Olalla se quemó los gaznates!

Riqueza.- ¿Pues qué os parece a vos ahora para eso?

Simple.- No lo digo son por Olalluela. Tomó un cañuto y metiéndole en la olla, y fue a sopear hancia arriba y quemóse los gaznates. Decíame: "Dí a señora que tengo sarna en los gaznates". Ya yo le dije: ¡Válate el demono! ¿Sarna en los gaznates? Que en uno la vido". (?)

Amor Propio.- ¿Habéis acabado vuestra razón? Dejadnos aquí y os id con Dios.

Simple.- No lo digo son por Olalla, que es la más golosa.

Amor Propio.- Si no tuviera hecha la experiencia de la voluntad que, señora, os tengo, pesárame de otros semejantes razones. Pero no quiero tratar de cosa que os dé pesumbre, pues está entendido que sería pensar de enojaros ir contra la natural inclinación mía. Una cosa os sé decir y es que estáis muy en extremo engañada en lo que habéis dicho del Autor y la Pobreza, porque de eso buen testigo soy yo, que sé que no hay cosa a que comparar se pueda el odio con que de él es aborrecida, sino al nunca visto y excesivo amor con que vos sois de él amada.

Simple.- ¡Señora! Olalluela quebró el huso.

Riqueza.- ¡Extraño demonio es este que nos viene a impedir! —¿Pues qué hemos de hacer acá en eso?

Simple.- No hizo son meterle en la olla para sacar un nabo, y allá va el huso. Un huso que era para honrar un linaje. 17 años ha que le veo sobre la chimenea, que nunca ha dicho "esta boca mía es". ¡El más callado huso! ¡Ah! ¡Dios te perdone, huso de mis entrañas, huso de mi corazón!

Amor Propio.- Deja el llanto, que ya no se puede remediar. ¿Qué quieres que hagamos?

Simple.- No lo digo son por esta muchachuela. Mire, señor, muchacha que se come siete buñuelos de un bocado, déla vuestra merced al demonio.

Riqueza.- Ya habéis dicho vuestra embajada. No haya más. Entraos allá. Dejados aquí.

Simple.- Beso las manos de vuestra merced.

Riqueza.- Ya, señor Amor Propio, os he dicho de mi voluntad. Si él me quiere, a mí me pesa. Porque si yo le aborrezco en tan excesivo grado, es imposible inclinarme a quererle bien. Mudad por ahora la plática en alguna cosa que nos dé contento, porque con eso es imposible dejar de recibir disgusto.

[Escena 2. Personajes: Hoces, Riqueza, encubierta, y Amor Propio. Lugar: calle de la ciudad].

Hoces.- ¡Pues voto a Dios, si le tomo al putillo, si no le derribo toda aquella cara u le corto un brazo y le doy tantos palos con él!

Riqueza.- ¿Qué es eso, señor Hoces?

Hoces.- Que no es nada. Ese putillo del Autor es, que se nos quiere entonar ahora como si no le conociésemos aquí. Pues voto a Dios, si le tomo, si no le desmenuzo todo entre estas pecadoras uñas, tan acostumbradas a desmembrar hombres como el sol a dar sus vueltas.

Amor Propio.- Pues hombre honrado es el Autor.

Hoces.- ¿Qué honra tiene aquel putillo? ¿Qué honra tiene? Que se la rebanaré por los huesos de los chapines de Proserpina. ¿Yo no le conozco? Bien le conozco. Echamele en las uñas, que descreo de cicutas y vestiglos, y de los huesos de la honrada (?) de mi madre Juana Méndez, si con un amoscador no le echo encima del piso de tierra en la isla de la ...(?]

Amor Propio.- ¿Pues qué os ha hecho, señor Hoces?

Hoces.- ¡Oh! Debéis de salar quesos de la luna. ¿Y hacerme había? Que no me ha hecho, sino el otro día díjome que le enseñase tres o cuatro tiempos de espada para aprovecharse de un contrario suyo en un desafío, y de que me daría por ellos unas calzas blancas que él solía traer. Ya las habréis visto. Y después que me ha sacado de este buche tiempos para matar el mismo diablo en persona, no me quiere dar las calzas. Cata aquí lo que me ha hecho.

(Escena 3. Personajes: Autor, Hoces, Amor Propio y Riqueza, encubierta. Mismo sitio.)

Autor.- ¿Qué dices, borracho?

[Hoces.-] ¡Ah! Señor Autor, no se burle vuestra merced de esa manera con sus servidores, pues yo juro a Dios que por menos que eso suelo yo derramar el poleo y aun poblar más de un cementerio.

Autor.- ¿Qué dices entre dientes? ¡Habla claro, no reces!

Hoces.- Que no, nada, juro a Dios, sino que te tengo por señor y amigo. ¿Aquellas calcillas nunca se me han de

dar, señor Autor? Pues bien sería que cumplieseis vuestra palabra.

Autor.- ¡Qué calcillas o qué diablo que te lleve!

Hoces.- Pues no te enojés. Aquellas que me mandaste porque te enseñase en casa de aquella moza a quien le cantaron las coplas el otro día.

Autor.- ¿Yo calzas? ¡Mejor te lleve el diablo, que tal mande!

Amor Propio.- Pues ahora nos estaba aquí diciendo que le habíais, señor Autor, mandado las calzas blancas porque os enseñase no sé que tiempos de espada para aprovecharos de un contrario vuestro en un desafío que teníais.

[Autor.-] ¡Oh! ¡Cuerpo de Dios! ¡Señor Amor Propio! Mas andad. Osa contarnos las palabras.

[Hoces.-] Es verdad, señor Autor, que yo lo dije, mas con mentira, ¡voto a Dios!, que ya yo sé que vuestra merced me puede enseñar a mí a jugar las armas, y aun a componer, que es menester más.

[Autor.-] Pero bien sería que se fuesen a sus casas y nos dejasen acá con nuestra lacería sin venirnos a revolver.

Riqueza.- ¡Antes lo habías de haber dicho y te fuera más bien agradecido! Que aunque no fuera por más de por no ver delante de mis ojos la cosa que de mí más es aborrecida, la hubiera de haber puesto por la obra. [Se descubre].

Autor.- ¡Jesús! ¿Qué es esto que veo?

Riqueza.- La que desea ver tu muerte.

Autor.- Más la que ya con tantos disfavores me la tiene dada, la más cruel que a hombre se dio en el mundo.

Riqueza.- Por muy cruel que a ti te parezca, no será tanto que harte mi deseo. ¡Vámonos; señor Amor Propio, que ya éste se alabará de haber hablado con la Riqueza y descubiertole su deseo!

Autor.- Sin que yo te lo diga, contigo anda mi alma, que te lo descubra.

Riqueza.- Si supiese, la mía con mis manos sacaría, cuando de tal compañía de otra manera apartar no pudiese.
[Vanse Riqueza y Amor Propio].

[Escena 4.- Personajes: Autor y Hoces. Mismo sitio.]

Autor.- ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Que muero!

Hoces.- ¿Qué es esto, señor Autor? ¿Qué desmayos son éstos? Que voto a Dios que la pare como vaca picada. ¿Qué es de ella? ¿Acojóse la carilamidilla? ¡Oh, hideputa! Que es cosa de burla dejar que se les vengán estas sardinillas a las barbas al hombre, sino darles la tabalada, que dé con ellas a sus pies, y luego las veréis andar más derechas que un huso. ¡Voto a Dios! ¡Ah, señor Autor! ¡Aun el diablo sería! ¿Si se me quedase así y me achacasen esta muerte ahora sobre las otras? ¡Señor Autor! ¡Hola! ¡Valgame Dios! ¡Voto a Dios! Que se muere. ¡Oh, desventurado de mí! De esta hecha, no escapo de ahorcado u a galeras a bien librar. ¡Jesú!

¡Jesús! ¿Y por dónde me ha venido esta desgracia sin pensarlo? ¡Ah, señor Autor, señor Autor! El está tan muerto como mi agüela. A mí me han de achacar que por quitarle los dineros le ahogué u otra cosa de esta manera, pero no harán, que ya saben que es el autor de esta obra, que en toda su vida poseyó real, sino ay se está con esa Pobreza. Pero dirán que de celos que yo tuve, porque andaba con ella o por quitársela, le maté. Mas no dirán, que ya saben que la aborrecía como a demonio y que no era menester mucho para que él la dejase.

Autor.- ¡Ay! ¡Que un bel morir tota la vita honora!

Hoces.- ¿Qué es esto, señor Autor? ¿Ya hablamos en griego ahora?

Autor.- Ya lo ves.

Hoces.- ¿Qué tienes?

Autor.- Un tan soberano bien, que ninguno en la tierra le ha merecido.

Hoces.- Ahora me hablas por filosofías. Bien pareces poeta. Háblame claro. Dime qué te duele.

Autor.- ¡Duéleme el alma!

Hoces.- ¡Déjate ahora de eso! Dime lo que sientes.

Autor.- Siento que me comen perros el corazón. Siento abrasárseme las entrañas. Y siento en el ánima que siente tan extremado bien de aqueste mal, que se me quiere ir y dejarme de él desamparado y llevarle todo consigo por poseerle

para siempre. Y siento la soledad tan grande que sin él sentiré. Y siento que me conviene callar, pues no sé ni puedo decir una partecilla de lo que siento.

Hoces.- ¡Oh! ¡Cuerpo de Dios! ¡Eje de ay! ¿Qué es de estos perros?

Autor.- ¡Ay, cómo no me entiendes!

Hoces.- ¿No dices que te comen perros? ¿Qué es de ellos? ¡Echamelos en las uñas! Que, ¡voto a Dios! que no te dejaré perro a vida! ¿Qué es de estos perros?

Autor.- Que no son de los que piensas.

Hoces.- Cualesquiera que sean, aunque sean diablos, échamelos en las uñas. He ya muerto un diablo, señor Autor, que le topé camino de ese volcán de la Puebla, ahora, el otro día, habrá mes y medio, que venía en figura de tamemé¹ y trafa a México a cues tas más de veinte rejas. Decía que eran para la casa de Ortuño de Ibarra² y de Martín de Aranguen.³ Y, señor, como le vide, no hice sino echo mano y aguijo con él y comienzo a tirarle una cuchillada y otra de embite, y él recular, y yo en él. Y, señor, con una reja de aquellas hizome un reparo, y quiébraseme el espada. Arrójole lo que me quedaba en la mano, y aguijo con él a los brazos y comiéndole a dar un puntillazo y otro, y vengo a dar con él, de un cerro de aquellos, abajo, y arrójome tras él. A bocados le vine a acabar. Por eso trajeron en carretas las rejas. Después, del pellejo de aquel diablo se hizo el aforro de la turca de Oliver.⁴

(Escena 5. Persuasión, Autor, Hoces. Mismo sitio.)

Persuasión.- ¡Oh, señor Autor! ¡Huélgome en extremo

de hallaros a tiempo de poder tratar con vos negocios. Que, ¡por Dios! que sobre vuestro negocio hubiera ahora habido una cuestión. ¡Ay! Fuera harto refida.

Autor.- Pues ¿cómo, señora Persuasión?

Persuasión.- ¡Oh! Por favoreceros, no sé qué me dije a la Riqueza, y ella enójose tanto, que dice que le ha de costar la vida u os tiene de hacer dar la muerte. Mirad, señor, por vos, y no andes sin compañía, porque, como sabéis, ella es poderosa y puede todo lo que quiere. Y no me maravillarfa que hiciese lo que dijo, porque ella os tiene por su capital enemigo, y no hay cosa en el mundo que tanto aborrezca como a vos. Ella trató luego con un criado suyo que se fuese a armar y que viniese luego con otro gentil hombre, a quien principalmente se lo encargó, a buscaros a vuestra casa para el efecto. Mirad que no es razón que os halle desapercibido.

Hoces.- ¡Oh! ¡Cuerpo de la perota vieja! Señor Autor, ¿y esto habfa y no me habéis dado parte de ello? ¿Qué es de ellos? ¡Vengan ciento! ¡Vengan mil! Que, ¡voto a Dios! que te los rebane.

Persuasión.- Que no es sino uno, de quien se haya de hacer cuenta, que el otro es su criado, aquel simple que no vale un maravedí.

Hoces.- ¿Que son dos? ¡Vengan esos dos! Ese uno venga a mí, que ¡voto a Dios! como a nuez te le parta. Y si los

dos vienen, mira, no tardo tanto en verlos como en ponértelos como una ensalada de vaca picada. Mal me conoces, señora Persuasión.

Autor.- No hagas nada, hermano Hoces. Aunque los veas, déjame morir, pues yo lo quiero. Que no puedo tener mayor bienaventuranza en este mundo que morir por causa de quien tantas muertes me da cada momento.

Hoces.- ¡Morir no! ¡Voto a Dios! En viéndolos venir, déjalos conmigo y vete a la iglesia, al sacristán, que doble por ellos.

Persuasión.- Mirad, señor Autor, no os desesperéis. Que con la vida muchas veces hemos visto alcanzarse lo que nunca se pensó poder alcanzar. Esperanza en Dios, que todo sucederá bien. Y aunque no suceda, es bien que no os consin táis maltratar de una gente como ésta. Si muriereis, sea defendiéndooos como hombre y no acobardándooos como gallina. Tened, por amor de Dios, cuenta con vuestra honra, y mirad lo que dirán.

Autor.- Señora Persuasión, de vos persuadido, haré lo que me decís, aunque contra la voluntad mía, porque veo a la razón de vuestra parte. Yo los esperaré con el compañero, y haré lo que pudiere por defender mi persona y la suya, aunque la suya basta para defender la mía de muchos más que los que nos pueden acometer.

Hoces.- Haz lo que te digo, señor Autor. En viéndolos

venir, vete a la iglesia y haz que doblen por ellos, que yo te los rebanaré, ¡voto a Dios! aunque sean ciento y traigan en su ayuda la brava serpiente del señor San Jorge.

Persuasión.- Por cierto, ¿tal persona y fama tenéis vos, señor Hoces?

Hoces.- No me conoces bien, señora Persuasión. ¿Sabes por qué me llamaron Hoces? Yo te lo diré. Porque, puesto con la espada, de tal manera corto hombres por el cuerpo o piernas o brazos, como si tuviese hoz en la mano y estuviese segando trigo.

Autor.- Gente me parece que suena, Asomaos ahí, señora Persuasión, y ved quién viene, no nos tomen descuidados.

Persuasión.- ¡Ay! ¡Amarga de mí! Ellos son. Bien cerca vienen.

Hoces.- Señor Autor, quedad con Dios, yo me voy, que me está mi amo esperando.

Autor.- ¡Espera! Veamos en qué para esto.

Hoces.- ¿Mi linaje esperar? ¡Déjame! ¿Quies que me condenen a galeras para toda mi vida estos oidores? Mirad que, ¡cuerpo de Dios!, ahora con quien me parió de más me estaba esperar. [Vase]

Autor.- Señora Persuasión, llégate aquí y déjame llegar, que quiero saber qué me quieren.

[Escena 6. Personajes: Simple y Amor Propio. Lugar: calle de la ciudad.]

Simple.- Ahora, yo juro a diobre que no sé cuál diablo de cargijo es éste, que le han de hacer al hombre tame-me de Dios en ayuso.

Amor Propio.- ¡Oh! ¡Qué trabajosa cosa es fiar el hombre su honra en mozos, especialmente simples! Mira, hermano Toribio, tú te has de poner aquí, Y si le vieres venir, echa mano de esa lanza y pónsela a los pechos y no le dejes pasar. Y si caso fuere que te ganare.....

Simple.- No ganará, juro a diobre, que no tengo zancas que..... [?]

Amor Propio.- A punta de la lanza da dos saltos atrás y tórñale a ganar la tierra que te hubiere ganado y a ponerle la lanza delante.

Simple. ¡Oh! Doy al diablo tanto achadijo. ¿Es el juego de la vehueca [?], que hamos de andar saltando trás él? ¡Tirte afuera!

Amor Propio.- Pues ¿qué te han dicho?

Simple.- No dícame. Tal se en ti. ¡Ox! Hueso se meta en él, prega Dios.

Amor Propio.- Y si esto no bastare por venir él metiéndose mucho en ti....

Simple.- Oye, oye....

Amor Propio.- No hagas sino soltar la lanza y echar mano de tu espalda.

Simple.- A la fe, dígola yo suya, que no mfa, y hágallo usted, que yo no sé nada. Mira, señor mi amo, sabéis cuanto os va que no me metáis en rencillas, que ya me está haciendo el corazón no sé qué movimiento, porque ni só hijo de riñon, ni aun de pendenciero tampoco.

Amor Propio.- ¿Pues no harás lo que te digo?

Simple.- ¿Cuál diablo? ¿Aquello que me decía ahora de saltar y bailar? Aquel juego: si te ganare, saltar; si no te ganaré, bailar, si muy bien sabré, mas no con estos acha dijós.

Amor Propio.- ¿No te digo? Oye, acá está conmigo.

Simple.- Ya está, señor. Dios sabe cuánto me pesa. Mira, nuestro amor, si me queréis despedir, despedime, que cuando nos cuencertamos este año postrero, nunca vos me dejistes que habíamos de reñir.

Amor Propio.- Oyeme.

Simple.- Ya vos oyo.

Amor Propio.- Ya que se ofrece haber venido aquí, hemos de hacer como hombres y no como salvajes.

Simple.- Mira, nuestro amo, ni yo só hombre, ni ha un salvaje tan prieso. (?)

Amor Propio.- Pues, ¿qué eres?

Simple.- Yo, ¿qué so? So Toribio.

Amor Propio.- Acaba. Déjate de eso, que se nos va el día y no hacemos nada.

Simple.- Mira, nuestro amo, no hagáis son dejarme, que yo juro a diobre que en viéndolos venir, luego los pierdo de vista a ellos y a la lanza. Non digáis que no os aviso.

Amor Propio.- ¡Gran trabajo es tratar con gente tan simple! Yo tengo al Autor por hombre honrado y allegado a razón. Mejor será hablarle primero y rogarle que se quite de estos pensamientos. Y si lo quisiere hacer, yo holgaré de tenerle por amigo; y si no, volveré más apercebido y con otra compañía, que éste antes dañará que aproveche en cosa.

Simple.- Sí, señor. Antes dañaré, que aproveche; y vos no lo veis.

Amor Propio.- Quiero tirar por aquí, que no puedo dejar de toparle. Que la Persuasión venfa en su busca y no es posible sino que con ella se haya detenido algún poco, y aún no sería mucho que me fuese buena tesera, pues ella pretende favorecer a la Pobreza, según soy informado. ¿Y si son estos que vienen? Ellos son ciertamente.

[Escena 7. Personajes: Amor Propio, Autor, Simple y Persuasión. Lugar: plaza de la ciudad.]

[Amor Propio.-] ¡Bien hallado, señor Autor!

Autor.- ¡Bien arribado, señor Amor Propio!

Amor Propio.- Si no se os hiciese pesadumbre, holgaría en extremo de hablar un rato con vos a solas sobre estos negocios.

Autor.- Si es cosa de haber pasión, en breve lo podemos echar a un cabo. Y si no, decid lo que quisieréis, que no impide nada la compañía.

Amor Propio.- Pues que así, señor, lo queréis, habéis de saber que yo soy enviado por parte de la Riqueza para saber qué es vuestro pensamiento. Y ciertamente, señor Autor, yo estoy maravillado de un hombre como vos: ¡amar a aquella por quien tan de veras sois aborrecido y aborrecer a la Pobreza, por quien tan de veras sois amado! Amad, señor, a la que os ama y es al fin vuestro igual, y no queráis poner los pensamientos donde no solamente no son aceptos vuestros servicios, mas aun el fin a que de ellos se os puede conseguir será vuestra muerte.

Simple.- ¡Ah! Señora....

Persuasión.- ¿Qué quieres?

Simple.- En secreto, así viva mi padre.

Amor Propio.- Dejadle, señora Persuasión, que es un torpe.

Persuasión.- Ya nos conocemos yo y Toribio.

Simple.- Mas no nos conociésemos, yo juro a diobre que nos conocemos. ¡Ea! Lléguese acá. Yo juro a diobre, si no se llega, que a lo menos que no sepa lo que le quería decir.

Autor.- Llégate acá. Dí lo que quieres.

Simple.- Es secreto.

Persuasión.- Ahora yo quiero ver qué me quiere. ¿Qué quieres, demonio?

Simple.- ¿Demonio? Por Dios, que no se lo diga.

Persuasión.- ¡Ea! Dí lo que quieres.

Simple.- Sabe que quiero nomás son saber si os cuenfe-sastes vos y aquestotro de tuedos vuestros pecados la cuares ma.

Persuasión.- ¿Por qué?

Simple.- ¡Porque los venimos a matar! Y yo tengo de dar saltos con esta lanza hasta que ella los mate.

Persuasión.- ¿Pues sola la lanza nos ha de matar sin que nadie la menee, porque tú estés dando saltos?

Simple.- Si, señoreta. Pues ¿no hasta aquí mata un hombre, y hasta aquí un hombre y una mujer?

Amor Propio.- Bien sabfa yo que habfan de ser dislates. Dejadle, señora Persuasión, que es nunca acabar con él. Anda, entra de ahí, déjanos aquí, que mientras aquí estuvieres, no podemos tratar cosa de las que habemos de tratar.

Simple.- ¡Dios quede con sus mercedes!

Persuasión.- El vaya con vos, Toribio.

Autor.- Ya, señor, os entiendo. No hay para qué tratarme de esos negocios. Bien parece que no habéis sido aficionado en vuestra vida.

Persuasión.- Hacedme merced, señor Autor, de oírme sola una palabra. Mirad que no conocéis bien la que aborrecéis y desecháis; y podría ser que os hallaseis, como dicen, un nido con nada. Tanta ventaja hace delante de aquel supremo Dios esta Pobreza, que aborrecéis, a la Riqueza, que amáis, como hace lo vivo a lo pintado y lo real y verdadero a lo que es sombra o fingido. ¡Jesús! Señor, ¿vos sois cristiano?

Autor.- Sí.

Persuasión.- Pues, ¿por qué aborrecéis a aquella a quien el mismo Dios tan de veras amó, que en cuanto en el mundo anduvo, nunca de ella se apartó momento? Razón sería que os acordaseis de aquella palabra que Evangelio dice: "¡Bienaventurados los pobres, porque de ellos es el reino de los cielos!" Y asimismo de lo que en otra parte el mismo Dios dice: que tan imposible será entrar un rico en el reino de los cielos como entrar un camello por el ojo de una aguja.

Amor Propio.- En pocas palabras os diré, señor, lo que entiendo, y después elegid lo que quisieréis verdaderamente. Otra cosa no entiendo sino que os conviene querer y amar la Pobreza y dejaros de otros vanos pensamientos, pues os ha de tener poco provecho amar a la Riqueza, que nunca habéis de alcanzar de ella más de lo alcanzado. Quedad a quien os quiere. Que si os aplicáis a querer la Pobreza y recibir en vuestra casa a la Paciencia, su compañera, yo sé que me echaréis más de cuatro bendiciones. Y no dejéis de recibir a la Paciencia, porque sin ella yo sé que

no podéis hacer buena vida con la Pobreza, según aquella palabra del Evangelio: "Bienaventurados los pacíficos, porque de ellos es el reino de Dios".

Autor.- Mirad, señores, ya os he oído. Bien creeréis que no me faltarán palabras si os quiero responder a la muchas que me decís. Yo estoy apasionado. Dejadme con mi laceria. A la Pobreza ya yo la tengo, como dicen, a pesar de gallegos. Que a las veces lleva el hombre a su casa con que lllore. Mas que la quiera bien, eso me será tan difícil, como dejar de amar a la Riqueza, de quien tan cautivo soy y he sido y seré hasta la muerte. En lo que decís de la Paciencia, también me habéis de perdonar, porque aunque más me prediquéis, yo no tengo casa donde la poder aposentar, que vivimos yo y ese demonio de Pobreza en rincón, al fin como para ella, que aun no nos podemos rebullir. Mirad dón de queréis que aposente a la Paciencia. Perdonadme, que yo no tengo casa para ello.

Persuasión.- No digáis demonio, que antes es camino del cielo.

Autor.- Bien digo demonio, pues las más veces es camino del infierno.

Amor Propio.- Dígola yo ángel, pues es principal escalón de la humildad, y ella estorba mil ofensas de nos.

Autor.- Dígola yo demonio, pues por su causa se cometen mil pecados. Y mirad, señor Amor Propio, a pocos pobres

veréis hogaño humildes. Que no veréis pobre que no le oigáis decir que es hijo del Conde de Benavente, y mejor que el Conde, diréos: sobrino de don Beltrán. ¿Qué bondad conocéis vos en aquella para que un hombre pueda persuadirse a quererla bien? ¿Qué hermosura, qué partes, qué limpieza, conocéis en aquella harpfa, en aquella puerca, sucia, despreciada, desechada y tenida en poco de cuantas naciones hoy hay en el mundo? Idos, señores, con Dios. No me importunéis ni apasionéis más. Bástanme mis trabajos. ¡Ay! ¡Riqueza de mi ánima! Grande bien es el que tiene aquel que de ti es favorecido. Por ti son las gentes queridas de todos, servidas de todos, estimadas de todos. Tú sola eres la que bastas a dar contento y favor a aquellos que de ti no son desfavorecidos como yo, miserable autor de esta obra, que nunca de ti un solo favor he merecido tener después que mis pensamientos en ti puse.

NOTAS

¹Tameme: De tiameme, "el que lleva carga". Según Corominas, "la voz náhuatl está ya en Molina (1571), y no es rara en cronistas de Indias que hablan de la América del Norte". Si, como creemos, la [Comedia alegórica] fue escrita hacia 1561, ésta viene a ser una temprana documentación de esa palabra. (Cf. Joan Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. v. IV. Madrid, Gredos, 1976. 1224 pp.

²Ortuño u Hortuño de Ibarra, vecino de la capital novohispana, desempeñó diversos cargos administrativos. Fue regidor, factor, veedor y contador. Escribió una Memoria de las provincias y pueblos que están en cabeza de Su Majestad en esta Nueva España y que no se deben enajenar de la Real Corona ni encomendarlas a persona alguna, que se conoce como Tasación de Ibarra. Parece que murió hacia 1568.

³Martín de Aranguren, miembro del Ayuntamiento de la ciudad de México hacia 1570, cobró por encargo de éste el empedrado de la ciudad y el impuesto del vino. Murió el cuatro de julio de 1573.

⁴Es difícil precisar a quién corresponde la referencia, ya que puede tratarse de Antonio de Oliver o de Martín Oliver, ambos, empleados de la administración virreinal hacia mediados del siglo XVI.

3. [Epistolario]

[Epistola de Leonitico a Belio y a Sireno]

Pareciéndome, venerables pastores, que la razón que hay para decir que es mayor mal el del olvido que el de la ausencia, me obliga a todo atrevimiento, he osado, con el favor de mi justa justicia, argüir a dos tan claros juicios, como son los vuestros, mis caros amigos Belio y Sireno, en cuyo acatamiento no osara parecer con falsa conclusión, porque los pastores que nuestra cuestión entendieran, no se atrevieran a decir que cómo el rústico Leonitico osó argüir falsamente a los tan sabios y excelentes pastores Belio y Sireno.

Mas viendo que mi opinión es tan verdadera, diré lo que siento, pues es lo mismo que todos los que tienen entendimiento conocerán, si no fuesen algunos pastores que aficionadamente quieran seguir la ceguedad de vuestra opinión.

Tratando pues de nuestra materia, digo que aquel mal es más grave en los amores, que de menos esperanza se alimenta. Por donde se ve que la esperanza de que carece el olvidado es el extremo de su tormento, y la que alimenta al ausente es todo el bien de que ausente puede gozarse. Que claro es-

tá que el olvido no es otra cosa sino un objeto, una vituperación, que el amante recibe, el cual da o causa desesperación.

No niego que el de la ausencia es grave mal, porque con él se levanta la memoria a imaginar el bien pasado; el espíritu, a desearlo; el corazón, a suspirar por ello; y finalmente el temor y el recelo a combatir al miserable amante que está ausente.

Mas cuánto sea mayor el olvido que la ausencia, está claro, pues todo esto padece el olvidado más por el extremo. Cuánto más que sólo pensar el olvidado los efectos de su mal, le son nuevo tormento. Porque cuando haya echado el espíritu a volar, el corazón a pensar, la lengua a lamentar, no ha de hallar en el fin de la jornada sino nuevo llanto, nuevo desasosiego, nueva fatiga, y muerte sin fin, y cotidiana tormento.

Pues confesad mi opinión por verdadera, y que sustentó razón; si no, con lo uno y con lo otro pienso confundiros. Valet.

[Primera epistola de Belio a Leonitico]

Mucho quisiera, Leonitico, que la falsa opinión que sustentas no me diera causa para serte contrario. Aunque, conociendo tu buen entendimiento, sé que verás que no arrogancia, mas verdadera amistad, me mueve a procurar sacarte del error en que tu ceguedad te tiene, que no es pequeño dar ocasión para que se entienda la confianza que tienes de tu saber y cuánto presumes mostrarlo, sustentando el más flaco partido, en que dices ser mayor mal el del olvido que el del ausencia. Y bastara que de ti solo afirmaras los efectos que sientes, sin querer hacer de lo accesorio, principal, y de lo principal, accesorio, haciendo más caudal de los efectos que de sus mismas causas. Y para ello tomaste por presupuesto y principal fundamento decir que tanto mayor es el mal en los amores cuanto de menos esperanza se alimenta. ¿Y no viste cómo tuo te gladio jugulasti?

Abre Leonitico, los ojos del conocimiento. Desecha la erronía en que estás ciego y verás que tus propios argumentos y los presupuestos de tu parte te condenan.

Y para que más claro lo conozcas, quiero probar cómo en el olvido no se carece de esperanza y cómo no hay más desesperado mal que el de la ausencia. Lo cual probado confor-

me a tu presupuesto, quedas vencido claramente.

Y si, ya contra toda razón, quieres no convencerte de tan clara verdad, cuanto a lo primero, digo que (como sustenté contra Sagunto) es imposible, en amores, faltar algún género de esperanza. Y siendo así, está claro que, aunque uno sea olvidado y, por más lo agravar, aborrecido, no puede carecer de esperanza, si ama; o no puede amar, si carece de ella. Y siendo, como es, así, está probado lo que digo, por tu mismo argumento, lo contrario de lo que sustentas.

Lo otro, quiero probar a cuántos males y miserias está sujeto el que padece mal de ausencia y cómo de todos ellos vive seguro y está libre el que padece el mal de olvidado.

Y digo: ¿qué más bien quiere el olvidado, que gozar de ver la deseada presencia de su amada? ¿Y qué mayor mal que vivir atormentado de la memoria de su pasado contento? ¿Qué mayor consuelo puede ser, aunque uno sea aborrecido, que ver cada hora la causa de su tormento? ¿Y qué mayor tormento que vivir muriendo en la soledad de ella?

Y si quieres pintar al olvidado en todo extremo de males, ¿qué más bien puede tener que vivir seguro y sin recelo de mil peligros, desventuras, engaños, a que el ausente está sujeto, recelando cada hora los males que están

por venir, sospechando y haciendo nuevas invenciones de las tristes nuevas que recela? ¿Qué mayor bien que no haber ya cosa que pueda temer el que es olvidado? ¿Y qué mayor miseria que estar la vida, el sosiego, el contento y la esperanza del ausente, colgadas de mil géneros de temores? Que, como sabes, el temor es madre de la desconfianza.

Y baste esto para que veas cómo, al miserable del ausente, llegan los temores al extremo de la desconfianza, y al olvidado no le falta esperanza, pues con su firmeza se sustenta; y de ella sale la esperanza, de que, perseverando, se podrá volver su mala en buena suerte.

Por lo cual, consta claro que tus mismas armas y tus argumentos concluyen contra tu opinión, la cual doy por falsa, condenada, desde ahora. Vale.

(Primera epístola de Leonitico a Belio)

No quisiera, Belio, que, publicando serme amigo, estuvieras tan obstinado en la sinrazón que sustentas, y en tan o grado, que ni tímidamente te atrevas a decir que yo la sustento, arguyendo con un tan flaco partido como es decir que es mayor mal el del olvido, que no el de la ausencia.

Y cierto que si no dijera que tu contradicción es más para que más claramente se conozca tu buen juicio, sustentando falsa opinión, que no porque dejes de conocer lo que digo ser así (?) me habías dado ocasión para que me enojara. Pero sé, según tu buen natural y claro entendimiento, que eres al revés de los que pregonan vino y venden vinagre. Porque, puesto que en tu epístola publicas ser mayor mal el de la ausencia, que no el del olvido, entiendo que entiendes y sé que sabes ser esto al revés. Por manera, que se podrá decir por ti lo que un religioso varón decía de sí mismo: nollo ut publice mea manifestent bona, y esto porque -vulgariter- no fuese, por idiota, reprobado. Pero no querría, mi Belio, que respondiendo yo ahora -humiliter- a tu sinrazón, sobre estar obstinado a lo que publicas, te predestinases. Y de esta causa diré, en contra de lo que dices, parte de lo mucho que siento sobre esta materia. Y holgara que hombre que te tuviera menos amor te lo contradijera. Porque mis razones más te serán ejemplo para que calles, que no castigo para

que penes. En lo cual, según docta opinión, sigo la condición de verdadera amistad.

Contradígo te, porque podría ser que si no te mostrase, por veras causas, tu erronia y ceguedad, que en cualquier lugar te deslengües, como en tu epistola has hecho, a los que te será más provechoso enmendarte por mi contradicción, que no avergonzarte por tu perseverancia, volviendo a decir que es mayor mal el de la ausencia, que no el del olvido. Y contradícesmelo por la misma razón que yo presupuse en la cuestión, diciendo que por ella se ve que meo me jugulavi (?) glaudio. Y argúyesme. Y contradiciéndome, dices que el mal del olvido no carece de esperanza; y que el mal de ausencia es mal desesperado; y que este mal es causa principal; y que el olvido es accesorio efecto; y otras cosas a que me refiriera si no fueran tan contra verdad.

Haber yo negado que el mal del olvido no mantenga esperanza, no parece, por mi epistola. Porque si bien te acuerdas, lo que yo dije, y con razón torno a firmar, fue que aquel mal es más grave y da más tormento; que más lejos estaba de esperanza. Y cosa notoria es que puesto que el olvido tenga algún genero de esperanza, es de ver la cosa amada y no de gozarla, porque el olvidado, no agravándolo, como tú dices, que lo agravas, no puede dejar de ser aborrecido. Pues ¿qué mayor mal hay que ver y desear? Y el ausente no so-

lamente espera ver, pero aun, espera gozando, recibir contento. De suerte que claro parece es la esperanza de él un mal diferente al del otro. Porque la esperanza del olvido es desesperada, y la del ausencia es deleite. Porque aquello justamente se llama deleitoso, por medio de lo cual previene contento. Viniendo más claramente a probar lo que digo, quiero, con tus razones, confundirte, y con tus mismas armas, degollarte, con más razón que tú a mí con las mías.

Dices con ello, Belio, que qué más bien quiere el olvido que gozar de la deseada presencia de su amada. Y por lo contrario, que qué mayor mal que vivir atormentado de la memoria de su pasado contento.

¡Oh, ciego, ciego! ¿Y tú no ves que hace eso en mi derecho, que aprueba mi razón, que contradice tu opinión y aun acaba de confundir tu falso argumento? Yo digo que sabes lo que dices, porque aquí, o hablamos de verdaderos amadores, o no. Si hablamos de los que perfectamente aman, cierto que para haber uno de ser olvidado, fue primero amado. Porque si nunca fue amado, no tuvo necesidad de ser aborrecido. Pues si estaba bien, el amor, en él, confirmado, más lleno de razón había de estar, de deseo, y con más instancia había de penar, y en mayor grado, que el ausente.

Y aclarándome vengo hoy un extremo. Yo amo, fui amado y soy ahora aborrecido. Tú amas y eres amado, y estás ausente de la cosa amada. Lleguemos juntos al fin de nuestro deseo, que es ver las cosas que amamos.

¿Puedesme negar que cuanto mayor es el tormento del olvidado, tanto es más el contento del que será ausente? Este goza de la deseada presencia de su señora y olvida el tormento pasado con el contento que se le ofrece delante de su amada. Porque si no hace esto, síguese que no ama bien.

Pues el olvidado, ¿puedes negarme que no recibe mayor descontento con sólo verse delante de su amada, conociendo estar aborrecido, que cuantos descontentos el ausente padece? Que no dejo de confesar que son muchos, pero tolerables, por lo que padece.

Pues si el uno y el otro están ausentes, ¿no contempla el olvidado, en la gloriosa memoria de su pasado, contento? Porque, como es notorio, fue amado y gozaba del fin de los amores, o por mejor decir, de lo que desean gozar los amadores. Pues tanto mayor es el descontento, cuanto es más la caída porque les conviene.

Por lo dicho se comprueba que el olvidado pena todo el mal de ausencia y el del olvido; y el ausente sólo padece el mal de la triste soledad, de la cual, asimismo, goza, o por mejor decir, gusta el olvidado.

Dices más que el olvidado vive seguro de las miserias a que el ausente está sujeto. Niego, porque por ninguna vía puede dejar de estar sujeto a ellas, si firmemente ama. Porque no puede dejar el olvidado de tener sospecha de la cosa que ama y de imaginar por quién o por qué fue aborrecido, y aun de buscar y hacer invenciones para asomar la gracia que perdió. Y esto le trae tan desafogado que no puede, como tú dices, sustentarse de la perseverancia y firmeza de sus amores.

Y si quisieres, contra esto, alegar otra vez lo que dices: que el olvidado, con esto, de recelo puesto, que padezca otros males, y que el recelo nace de temor, y éste es acarreador de la desconfianza.

Ya sabes, y si no quieres confesar que sabes, está de más, que el triste olvidado, entre los devaneos que padece con este tan crecido mal, no deja, de momento en momento, de pensar si se acabó el mal de ser olvidado; y si por algún intervalo o negligencia, imprevisto, lo vuelve a perder. Por

manera que, con este recelo, muere en triste vida; recelando asimismo los daños de la cosa amada, ante la cual el amante olvidado jamás está seguro. Yo llamo a éste, mal de rabia; y al de la ausencia, amorosa congoja. Y bienaventurado es el tormento por medio del cual se alcanza tan crecido bien como es gozar o esperar gozar de la cosa amada.

Pasado me habfa, entre renglones, lo que al principio de tu epístola dices: que bastaba para mí afirmar los efectos que de mí mismo siento con el mal de ausencia. Conozco que este mal lo padezco con más razón que todos los que hasta hoy han amado, pues previene o es causa la más que hermosa Leona que a todas las nacidas excede.

Pero con todo esto, digo que el olvido es mayor mal, y que juzgo y entiendo y sé por cosa cierta que el mal del olvido no tiene remedio. Y la cosa que de esto conoce (?) es insufrible y lamentable, y tal, que ni yo lo sé decir, ni juicio humano lo basta a entender.

Visto has, Belio, cómo, aunque con toscas razones, te he enseñado y dado a entender cuánto sea mayor mal el del olvido, que no el de la ausencia.

Y confiesa ser así, si no, si contradices, entenderé que del todo estás fuera de razón, y replicarte he como a pastor que aborrece de ella. Vale.

[Segunda epístola de Belio a Leonitico]

Leonitico, si, como finges la razón de tu parte, defiendes la sinrazón de tu porffa, ni será necesario aconsejarte, ni bastará mi rudeza a convencerte. Mas no se permitirá que la razón que sustento pierda por flaco defensor, y que tu falsa opinión prevalezca con tan fuerte contrario. Que ya que mi poco saber me enmudeciese, las piedras clamarían de mi parte. Cuanto más que la misma razón que sustento me esfuerza y tus falsos argumentos me alumbran para con ellos derribar te de la gloria que recibes en contradecir la verdadera opinión, en que dices que la causa porque es mayor la pena que padece el olvidado que el ausente es porque, si se alimenta de alguna esperanza, será solamente de ver la cosa amada y no, en ninguna manera, de gozarla.

Querría que me dices a entender: siendo así, como dices, que el olvidado no espera gozar la cosa amada, ¿qué pena le puede dar? Pues no lo esperando, sabes claro que no lo deseara; y no lo deseando, está tan libre de las penas del deseo como tienes confesado muchas veces.

Quieres también, con falsos colores, hacer diferencia de la esperanza que tiene el olvidado, a la que tiene el ausente, llamando a una desesperada y a la otra deleitosa.

¿Qué deleite puede tener el ausente en su esperanza, estando sujeto a tantos celos, a tantos temores, que vuelven su incierta esperanza en rabiosa desconfianza? ¿Y qué deleite falta al olvidado, que con sola la presencia vive seguro de todos estos inconvenientes?

Dices que amas, fuiste amado y eres aborrecido; y que yo amo, soy amado y estoy ausente. Y que lleguemos juntos al fin de nuestro deseo, que es ver nuestras amadas; y que, llegados, cuanto mayor es tu tormento, tanto mayor será el contento mío.

Es verdad que será mayor mi contento, por haber sido mayor mi tormento. Y también está claro que más contento recibiré yo, venido a la deseada presencia, que no tú, que cada hora la posees; pues ves que no puede haber nueva alegría, sino con nueva causa.

Pues ¿cómo quieres tú gozar de nueva alegría con la causa de ver a tu amada, siendo tan ordinario a ti el verla?

Dices también que el olvidado recibe tormento o descontento de verse en la presencia de su dama, sólo en pensar que es aborrecido. A esto digo que el verdadero enamorado

no ha de pretender más bien que ver la amada presencia de su dama, como tú tienes dicho en el capítulo antes de éste, diciendo que lleguemos al fin de nuestro deseo, que es ver nuestras amadas. . . Pues si éste (como es razón), es el fin que el amante pretende, ¿cómo puede causar pena al que es olvidado, aunque conozca que es aborrecido? Porque es cierto que si la presencia le da pena es porque pretende otra cosa más que lo que debe. Y pretender uno más que merece, es locura. Y no se debe quejar porque no se le dé, si no es que quiere, fuera de toda razón, irse al cielo como quien se va a acostar, sin hacer obras para merecerlo.

Pues veamos: ¿qué pena, qué tormentos, qué amor, qué fe, ni qué servicios de un enamorado pueden merecer tanto, que con su misma causa no vaya pagado y aun quede a deber mucho? Pues si voy pagado de mi pena en solo penar por quien peno, como dice Boscán en esta copla:

La congoja que padezco,
de buena, me da la vida;
que en ser vos por quien fenezco,
mi mal paga la medida
a lo que por él merezco.¹

¿Qué razón hay para que quiera pretender más de lo que merez

co? ¿Y con que razón me quejaré de no lo alcanzar? Cuanto más que siendo, como es y tú tienes confesado, el fin del verdadero enamorado, solamente ver a su querida, basta el ver solo para excusar todas cuantas penas y tormentos dices que el amante padece en la presencia. Pues sabes cuán cierto y verdadero es aquello de Boscán: "Un solo punto de veros/ es victoria conocida".² Pues si solo un punto es victoria conocida, ¿cuánto mayor bien será la continua presencia? Pues si sola la vista amor pretende para el sumo contentamiento del amante, ¿qué razón hay para que digas que al olvidado causa ésta descontento, sino entera gloria?

No dejo de confesar que el olvidado padece, en la presencia, alguna pena; mas ésta es causada del recelo que tiene de carecer de ella. Y este recelo nace del temor de padecer el insufrible mal de ausencia. Así que no padece otro mal sino éste, que es humo de ausencia.

Más tú, que tanto muestras sentir el mal del olvido, eres como el mal vecino, que lloras tu pequeño daño y tienes envidia a mi menor consuelo. Porque querrías que en ti se quedase el extremo de la gloria de la presencia, y en mí el de la pena de la rabiosa ausencia.

Dices también que considera el olvidado la pérdida

de la gracia y la causa de ella, y que ésta es causa de más pena, en la presencia. Ya tengo dicho, y tú tienes confesado, lo contrario, en tu misma epístola, con decir que el solo fin de un enamorado es ver la cosa amada, donde antepusiste este bien a todos los demás daños, con la razón que hay para que con él se olviden todos. Cuanto más, que no tiene por qué penar el olvidado por haber perdido la gracia, teniendo siempre delante al extremo de ella. ¿Por qué ha de llorar la falta del alegría quien la tiene ordinariamente consigo? ¿Por qué ha de suspirar por su pasado contento quien jamás de él está ausente? ¿Y por qué se ha de llamar solo quien tiene consigo la compañera de su alma, el consuelo de sus aflicciones y el solo bien de su vida?

Dices que el olvidado padece también, como el ausente, sospechas y celos. Esto es falso, porque está claro que las sospechas son de la cosa incierta. Y con la presencia se certifica de toda duda. Y el recelo nace de las cosas dudosas. Y siendo así, está libre de ellos el olvidado, con el incomparable bien de la presencia.

Más tú no debes querer otra cosa sino saber el fin de mi rudeza, a poder de sustentar paradojas. Pues yo te digo que cuando mi torpe pluma y bajo entendimiento no llegaren a donde la razón los envía, ni bastarás con tus lisonjas

a convencerme, ni con tus amenazas a espantarme, para que deje de conocer que es tan falsa tu opinión, cuanto la mía es verdadera. Vale.

NOTAS

- ¹ El texto pertenece a la "Glosa de 'Justa fue mi perdición'", de Boscán. Cf. Juan Boscán, Obras poéticas de ... t. I. Edición crítica por Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957. (Cátedra Ciudad de Barcelona. Biblioteca de Autores Barceloneses), p. 45.
- ² La cita pertenece a la composición de Boscán ya señalada. Cf. Juan Boscán, loc cit.

(Segunda epístola de Leonitico a Belio)

Belio, si de la suerte que te pules con elegantes sinrazones, sustentando con falsos argumentos, te esmerases conociendo la verdad que yo sustento, digo que ni tendríamos necesidad de argüir, ni menos los pastores que lo verdadero de nuestra porfia creen, con justo título te llamarían "espíritu de contradicción".

Mas estás tan fuera de conversión, que hablar contigo en esta materia es predicar en desierto. Pero porque no ganes la gloria de haber quedado el campo por defecto mío y porque la verdad que sustento prevalezca, y los que como yo la entienden de mí no se quejen, replicaré a tus sinrazones, procurando con mi verdadera luz apartar la oscura tiniebla de tu ceguera, en alguna manera confiado que, aunque ahora estás endurecido en tu erronía, te ablandarás con la muchedumbre de mis toscos ejemplos y acabarás de conocer que el mal del olvido es más grave y da más fatiga que el de la ausencia.

Dices Belio, que querrías que te diese a entender si el olvidado, no deseando más de gozar de ver la cosa amada, cómo puede, teniéndola presente, ser atormentado, pues con la vista cesa la causa de la pasión y acaba el amador de padecer su dolor.

Si bastase dártelo yo a entender para que me creyesen, no tendría yo poco contento, por sólo ver el fin que deseo, que es tu conversión. Mas castigarte he yo, y tú trompármelas has con todo.

Ya sabes que la gracia es más perfecta que la causa de ella; y el espíritu más excelente que el cuerpo. Pues estando el misero olvidado en presencia de su señora, ¿no sientes que sentirá que tiene delante al extremo de los extremos, según la opinión de cualquier amante? Y con la presente vista representará en su memoria el venturoso tiempo que fue estimado y querido de su señora y que, así como corporalmente la ve, gozaba del bien del espíritu, de que miseramente está privado. Pues ¿no conoces que tendrá pena con la gloriosa memoria, y pena con verse privado del bien de ella, y pena del mal del olvido, y pena del esperar desconfiadamente de volver a ella? Por manera que el olvidado pena por lo pasado, fatigase por lo presente, congójase por lo que está por venir; y en todos estos tiempos vive muriendo en un mismo instante.

De qué manera sea la gracia digna de ser en más tenida que la causa porque previene, está claro pues por medio de infinitos infortunios acaecen casos que dan tanto contento como muchas veces acaece en los regocijos. Y aclarándome

más, digo que o bien un galán, gentil hombre, o una dama hermosa, cualquiera de ellos, en su perfección, con una cosa que dice o hace, da contento a los oyentes o veyentes, éstos reciben gloria de aquel contento y no de la causa por donde previno. Porque pasado aquel rato de gloria, prívanse del pasatiempo de la gracia.

Si quisieres decir que esto está oscuro o va fuera de propósito, claro está que un hombre, habiéndose visto próspero de bienes temporales o de regios favores, cuando por desgracia los viene a perder, que padece el espíritu con la memoria del bien pasado, pues según fragilidad humana, no puede dejar de desear la restauración del bien perdido, y de ello, asimismo, tiene pasión. Pues el olvidado, que se ve privado del bien de la gracia, que es el mayor de los bienes, ¿no sientes que, teniendo delante la causa de su tormento, que le será incomparable pena? Y por esto, asimismo, llamo esperanza rabiosa la del olvidado; y a la del ausente, deleitosa por estar mezclada con la gloria de la gracia que posee.

Acuerdóme que de palabra argüíamos los días pasados sobre este artículo. Y entre otros argumentos, me pusiste uno -y por ser tu tal, que todo lo metes a barato, por entonces lo disimulé-, y fue que, para hacer verdadera tu cuestión, me dijiste te dijese que cuándo sentía el condenado a

muerte más pena: en el instante que se ejecutaba la sentencia, o después de ejecutada. ¿Y no veas, ciego, que yo me refa de te ver devanear haciendo, como con esto haces, al olvidado, muerto, estando más vivo con el tormento que tan crecido mal le acarrea, que no el ausente?

Pregunto yo me digas, contrario espfritu, ciego pastor, predestinado varón, ¿cuándo siente más pena el condenado a fuego o a otro género de muerte: al tiempo que está para la padecer, o después de llevado, viendo el fuego o la horca donde ha de morir? Notorio está que cuando ve la horca o fuego donde ha de padecer. Entonces será su tormento más cruel, porque antes no sería cristiano si no se alimentase de algún género de esperanza, porque de un momento a otro podría revocarse su muerte; y cuando ve el fuego, caso que tenga alguna esperanza de remedio, es rabiosa, con el agonía de la muerte. Y de esta suerte, es mayor mal el del olvido, que no el del ausencia; porque el olvidado tiene delante el fuego que le abrasa y la causa de su muerte.

Dices también que la causa porque el ausente recibe mayor contento con la vista de su señora es porque fue mayor su tormento, porque no puede haber nueva alegría sin nueva causa. No sé cómo no ves que te confundes, pues ya confiesas que puede el ausente tener contento con la nueva causa, con la cual al fin goza, y confiesas que la recibe más, que no el olvidado.

Yo digo ser así, porque como éste está siempre padeciendo, no puede tener jamás causa que le alegre; y compruébase por tu razón lo mismo que yo quiero. Asimismo te procuras defender, diciendo que la razón porque el olvidado tiene más pena, que no el ausente, es porque pretende alcanzar lo que no merece.

Para más confundirte, no quiero que pretenda el deleite que apuntas, pero ¿puede dejar de desear volver a la perdida gracia de su señora? No, porque sería falta de fe.

Dices también que queda un enamorado pagado con solo el penar por quien pena; y apruébasla por una copla de Boscán, que alegaste. Yo no digo menos, que el mal paga la medida a lo que por él merezco. Pero querría que me diceses a entender qué derecho hace ésto para tu defensa, salvo si no entiendes la letra al revés de como yo la entiendo. Y entre estas cosas traes otra autoridad de Boscán que dice: "un solo punto de veros/es victoria conocida", para dar a entender a algunos idiotas que basta ver para no penar. Caso que sea así, el glorioso Boscán dice: un solo punto de veros contenta, porque si mi señora, aborreciéndome, me tiene delante, claro está que no puede tener contento. Pues de este descontento, si fuese como tú

dices, el olvidado recibiría alivio; y recibéndolo, no amaría verdaderamente. Y aquí hablamos de verdaderos amadores. Y tú, preciándote de tal, llámame envidioso, porque te parece que nuestro tener deseo de tu consuelo.

Y dices que el mal del olvido es humo de la ausencia, y no sientes que el friolento, cuanta gloria recibe del calor del fuego, tanto tormento tiene del humo que de él le viene.

Y como te ves apoderado en gracia, lamentas, pareciéndote que otro te la quiere quitar. Eres así como el hambriento león, que, con hambre, goza del sabor de la vianda; y si le parece que otro se la viene a quitar, se eriza especial siendo deseada por otro diferente animal.

Y como tú gozas de tanta gloria con ese que llamas mal de ausencia, apasionaste con el deseo que yo tengo de poseerla con el rabioso mal del olvido.

Paréceme, Belio mío, que bastará esto para que vengas a confesar lo que digo con mis torpes razones y toscos ejemplos. Y pues estás ya satisfecho de mi poco saber, si sólo deseabas ver la torpedad de mi ingenio, baste lo de hasta aquí para que conozcas lo poco que sé, y que si he hablado ha sido confiado de la verdad, en la cual pienso verte libre para que abiertamente conozcas que soy tuyo. Vale.

[Tercera epístola de Belio a Leonitico]

Todavía he de procurar, Leonitico, que la gotera de mis cartas cave la dureza de tu conocimiento; porque, además de procurar la honra de la verdad, busco en ella tu salud. Aunque tú, a poder de oprobios que me dices, quieres privarte del remedio; y no ha de ser parte llamarme "espíritu de contradicción" para que ese espíritu maligno que en tu cuerpo habla deje de salir, pues en hacerlo cumplo con lo que debo a tu amistad. Y tendrás más que me agradecer después que te halles en el verdadero conocimiento. Para lo cual bastaría que vieses la confusión de tus palabras, la flaqueza de tus argumentos y la verdad que contra ti publicasen ellos mismos.

Dices que la gracia es más perfecta que la causa de donde viene. Dime, ciego, ¿cómo pudiste decir tan gran error, si sabes que la gracia que viene a los hombres que están en pecado no se debe comparar a la causa de donde viene, que es el verdadero Dios?

Yo mismo me corro de que el fin de tus porfias fuese dar de ojos en el suelo tan claramente y tan contra la razón.

Dirás que esto no se entienda en este caso, porque

ya te aclaraste, con ejemplo de damas o galanes. ¿Qué gracia puede una mujer hacer o decir, que se iguale o compare con la causa de donde viene, que es aquella dama que la dijo o hizo? ¿Querrás me dar a entender que es más perfecta una centellita que salta de una ascua, que no la misma ascua? No respondiera a tan claras sinrazones, si no temiera que tu ceguedad te ha de hacer que creas que lo que dejo por desprecio, dejo por insuficiencia.

Dices para aclararte, que un hombre que se ha -- visto rico de bienes temporales padece en su espíritu después de haberlos perdido, con la memoria de ellos mismos. Yo confieso que fuera eso verdad, como tú dices, si los bienes temporales que perdió son el último fin que aquel hombre pretendía. Mas, ¿no ves, ciego?

Quiero venir a la aplicación de tu ejemplo que tienes confesado, que el último fin del enamorado es la vista de su señora. Pues si éste es el bien principal, mientras de él no careciere, ¿por qué ha de tener por pérdida principal la de los bienes accesorios? Pobre de ti, Leonitico, ¿no sabes que estos bienes que dices temporales son temporales, y el que queda, de que gozas, es el supremo bien de los amores? Cuanto más que no puedes decir que perdiste lo que no era tuyo. Dime: ¿aquella gracia, hubístela comprada? ¿Eran bienes naturales tuyos o heredados o adquiridos por tí? ¿No sabes que

si dices que eran la paga de tu amor y servicios, que sola la causa los pagaba, y que si en ese bien te viste, que fue por sola la voluntad de quien te los dio? Pues si sola su voluntad es la reina, ¿por qué te ha de pesar que quien te dio esos favores prestados te los quitase cuando quisiese? ¿No sabes que donde nada no nos deben, son buenos cuatro dineros?

Estos días de vida que tenemos ¿no sabemos que no son más de por la voluntad de quien nos los da? Pues, ¿por qué nos hemos de quejar que Dios nos quite la vida cuando él quisiere? ¿Qué razón hay para que te quejes tú de que te sean quitados los favores que no se te debían? ¿Y con qué podías pagar el haberlos gozado, si no con estar obligado al sufrimiento cuando de ellos carecieses? Cuanto más que ganaste jubón si perdiste agujeta.

Traes a propósito para tu defensa las palabras que en disputas pasábamos, en que dije que sentía más pena el que esperaba la ejecución de una sentencia, que el que la había padecido. Y para esto, dices que más padece el que está al pie de la horca, por ser paso más propincuo. No hay para qué te diviertas de la materia que tratamos en nuestras cartas echando mano a las palabras, que es responder donde no te llaman. Que a palabras, con palabras habías de responder;

y a letras, con letras. Sólo quiero decir que aun lo que dijiste te condena.

Dices que padece más aquel que ve a los ojos la horca. Estoyme riendo, que en la aplicación de tu ejemplo te haces a ti el condenado, y a tu señora, horca. Y creo cierto que tal debe ser ella, que a tal como a ti ama. De manera que, a ti, llamaremos condenado; a tu señora, horca; y a tus argumentos, sogas que te ha de ahogar.

Dices que confesé que el ausente podía tener algún contento. ¿No sabes, triste de ti, cuánto va de ser a poder ser? El que está presente, éste tiene contento. Y el ausente podría tenerlo si se viese presente.

Y contradices que el tormento que padece el ausente sea mayor que el que padece el olvidado. Dime, Leonitico, ¿qué otro mayor tormento padecen las ánimas condenadas que carecer de la visión divina? Por donde se prueba que ninguna ánima que vea a Dios puede dejar de estar en gloria, y ninguna carecerá de su vista, que no esté en tormento.

Quieres glosar aquella autoridad de Boscán de: "un solo punto de veros/es victoria conocida". Y que se entiende: verla contenta. No hay para qué saques aquellas palabras del

sentido verdadero, que menos te hacen al caso, aunque eso fuese.

Dices que me pesa de que tú desees gozar lo que yo en ausencia. No me pesa, sino porque no podemos trocar suerte, para que, padeciendo tú mi mal y gozando yo tu gloria, vinieses en conocimiento de la verdad, que tengo entendido que no con menos se comprará tu conocimiento que con la experiencia de este trueque, al cual espero verte venir confesando mi verdad y lamentando el engaño en que has vivido. Vale.

[Ultima epístola de Leonitico a Belio]

Quisiera Belio, haber podido forzar mi voluntad para no responder a tus sinrazones, sólo por ver el poco remedio que tengo en convertirme. Mas son tales tus palabras, y tan fuera de camino tus argumentos, que, aunque quise, no pude dejarlo de hacer, a lo menos porque no publiques que por insuficiencia mía dejo de defender la verdad de lo que sustento. Y no pienses que las palabras que dices han de ser parte para divertirme en diferente materia de la que tratamos, para tener de qué asir, como lo hiciste, en lazo, horca, sogá y condenado, y no de mis razones fundaste. Las cuales no eran dignas de tu vituperio, ni aun mi señora tal remereció. Y bastárete a ti descalabrarme sin tocar a la que sola sirena le pudo igualar y ninguna otra del mundo llegar. Pero como tu natural condición sea contrariar con sofisticas conclusiones por dar algún color a tus sinrazones, no me quiero maravillar, porque si lo hiciese, daría a entender el nombre de "espíritu de contradicción" que tienes no ser te perteneciente. Y cierto que lo es más que otro alguno, pues cualquier otro será heredado; y éste, ganado por tu lanza; o, por mejor decir, por tu falso imaginar. Y lo peor que a esto siento es que eres como la santiguadera, que entras publicando serme amigo y deléitaste con pensar que al salir me dejas descalabrado.

Cuanto a lo primero, respóndesme a la perfección que hice de la gracia en mi epístola, y dices, hablando espiritualmente, que la gracia que viene a los hombres que están en pecado es del mismo Dios. ¿Quién te lo niega? Pero bien sabes que mediante aquella gracia resplandece el hombre, el cual no la pudo ganar, según religión cristiana, si no hizo obras para ello. Y estas obras son la centella que digo yo que es de más perfección, que no el ascua, que es el pecador, que antes que esta centella de bien obrar saliese estaba oscurecido y abrasado.

Y compruébase que las obras dignas de gracia son tenidas en más que la causa de donde vienen. ¿Qué es del hombre, que era pocilga al tiempo que estaba en la ceguedad del pecado?

Por manera que de las buenas obras que el hombre hace mediante el ayuda que Dios le da, le viene la gracia; y ésta es más perfecta que su propio ser, pues mediante ella goza de la bienaventuranza.

Todo cristiano ama a Dios, pero no puede ser bienaventurado si carece de su gracia y opinión verdadera. Y de buen conocimiento es querer antes estar en la gracia de lo que se ama, que no en presencia de la cosa amada. Así, en la materia que tratamos, espiritual -como adelante aclara-

remos-, como en la temporal de damas y galanes. Y no me alegro yo según mi ejemplo, por haberlo oscurecido o por no haberme del todo aclarado, para vertedar de hocicos, que podré decir que he jugado contigo a la gallina ciega por reirme de tus aviesos trancos.

Y con razón se pueden decir aviesos, pues te paras a sustentar en todo tu seso ser mayor pena la de la ausencia que no la del olvido.

Bienaventurado de ti, que no has gustado de tal mal como tu sirena, a cuyos ejemplos me refiero.

Y prosiguiendo adelante, dices que te ríes de mí, y aun me llamas ciego, porque digo que el hombre privado de los temporales bienes padece con el espíritu más pena que no la que tenía con el temor de perderlos.

Y dices que para ser éste buen propósito, habrán de ser estos bienes el último fin que el hombre pretende. En solo esto verás que no te entiendes y que estás fuera de los naturales términos de la razón.

Si este tal llora por esta pena de la privación, que es accesorio mal, con cuánta más debe de lamentar por la

pérdida del bien principal, que es la gracia de su señora. Que estar desposeído de ésta es mayor mal de los males, es pena sin fin y congoja irremediable o al menos dudosa de remedio.

Y no te vale decir que te atiendes a lo que yo digo: que el fin de un enamorado es ver la cosa amada. Que si pintamos al olvidado en presencia de su señora, no es para darle contento, sino para darle más tormento. Y está averiguado que la mayor pena que siente el olvidado es estar delante de la cosa amada, y no se puede decir que goza de ella, sino que pena con ella, pues no hay mayor mal que ver y desear, como muchas veces he dicho.

También te piensas valer con otra ceguedad diciendo que no tiene un enamorado de qué se quejar siendo olvidado, pues la gracia que antes tuvo no fue heredada, y que la tenía prestada por sola la voluntad de quien se la quiso dar. Por manera que si el rey te diese un señorfo, y por tus maleficios te lo quitase, ¿no tendrías pesar de ello y estarías obligado a el solo el sufrimiento? ¿Quejar te de él, no tendrías razón? Pero eres tú de tan fuerte ánimo, que dejas de sentir gran pena y de te quejar por tu siniestra ventura.

Y si quisieses decir que si digo que esto más es insensibilidad que animosidad, un enamorado, aunque sea de su señora olvidado, si es verdadero, no se ha de quejar de ella, porque si contra ella formase queja, ya no la amaría. Mas puede dejar de fatigarse, de se le haber quitado el bien de la gracia. Venga a todo lo que dices: cuando Dios, por tus obras y contradicciones y erronías, te envíe al infierno, dime, por tu vida, ciego Belio, ¿quejarte has?, ¿tendrás pesar o razón de lamentar? Pues otra cosa allí no hay sino amargas lamentaciones. ¿O pasarte has con estar obligado al sufrimiento, con el cual das a entender que se acaba la pena? Pues quejarte de Dios no podrás, porque es justo y no hace cosa mala. Y si quisieses decir que sí en haberte hecho a ti esto, digo que por tu lance lo ganaste, que su voluntad fue y es que seas bueno, si contigo lo pudieras acabar, que ciertamente lo dudo.

Vuelto a mi propósito, considera que si el olvidado es echado por su señora en el infierno, que es lanzarle de su gracia, si tendrá razón de se quejar, pues el enamorado tiene a la cosa que ama por Dios, porque yo Melibeo soy, y a Melibea adoro y Melibea es mi Dios. Colgese de aquí que has hecho con tus argumentos un prado donde te alancee y un seto donde te acose con más justicia fundado que llamando a mi señora "horca".

En la aplicación de mi ejemplo, hice yo a mi señora justa dadora de pena, y sol cuya claridad, por no lo poder debidamente poseer, me atormenta insufriblemente; y a mí hiceme verdadero y justamente penado; y a mis argumentos hice mensajeros o pregoneros de mi fatiga.

No me faltará con qué vengarme de tanta sinrazón, mas como sé a quién amas y de quién eres amado, quíérote hacer cortesía, no por Belio, sino por el nombre... (?) en cuyo corazón estás fundido (?) con estas palabras confundidas. (?)

A lo demás que dices en tu epístola: que va mucho de ser a poder ser, por lo que confiesas que el ausente puede gozar y que el olvidado goza, no te hagas tan simple que quieras dar a entender que no entiendes, que piensas que el ausente goza, y el poder ser es la esperanza de gozar más de lo que se goza, y el triste olvidado siempre pena.

Vuélveste en el fin de tu epístola a lo espiritual, y dices que qué mayor tormento tienen las ánimas que penan en el purgatorio que carecer de la divina visión. A esto digo que este tormento se tiempla con la esperanza de gozarla en gracia, pero que sin comparaciones sí es pena la de este lugar, que no la del infierno, si no fuese templada con lo que digo. Y claro está que el condenado siente más cuando

está delante de la presencia de Dios, que no con cien mil años de tormento. Y si no, mira aquella cita, (?) lugar de Job, que dice: Quis mihi hoc tribuat ut in inferno protegas me, abscondas me, donec pertram seat furor tuus...1

Pues cuando éste con sus obras decía esto, cuánta más razón lo deberá decir un condenado viéndose privado de la gracia que él quiere. Y el que mereciere estar en esta presencia de su señora, o el que la tuviere, porque no me digas que me hago merecedor de ella... (?), y ésta es la verdadera aclaración de tu ejemplo.

En lo demás no hay por qué quieras trocar tu mal por otro, (?) que con aquestas declaraciones atreveste a decir palabras con el regalo que sientes. Y si del cometido te vieses privado, ya sé (?) habrías conocido la verdad, la cual plega a Dios te encamine, pues yo no puedo.

NOTAS

¹El texto correspondiente es: Quis mihi hoc tribuat, ut in inferno protegas me, abscondas me, donec pertram seat furor tuus, constituas mihi tempus in quo recorderis mei. (Biblia Sacra. Vulgata. Lvgdvni, Apud haeredes Iacobi Iuntae, MDLII, p. 231.) "¡Oh, quién me diera que me escondieses en el Seol, que me encubrieses hasta apaciguar tu ira, que me pusieses plazo, y de mí te acordaras!" (La Santa Biblia. s.l., Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, p. 501.)

4. ["Yo Juro a Dios, señora, que he sufrido"]

Yo juro a Dios, señora, que he sufrido
por vos, mil años ha, tan gran dolencia,
que dudo, si lo digo, ser creído.

Yo juro a Dios, me falta la paciencia
para sufrir la vida en tal estado;
y a vos nunca os acusa la conciencia.

Pues juro a Dios que estoy desesperado,
y a que veáis mi muerte es mi venida.
Mirad: un bien querer dó me ha llegado.

Que ya vengo ofreceros esta vida
por último remate de despojos
del alma que de vos fue tan vencida.

Allá tenéis mi corazón, mis ojos;
allá tenéis el alma que os adora;
allá podréis mirar si son antojos.

Mirad ora, por Dios, allá, señora;
Mirad si lo que digo, si es fingido,
que allá conoceréis ser vencedora.

Allá conoceréis que estoy perdido,
y la ocasión que tengo de perderme
por vos, que me pagáis con un olvido.

Por vos, que pretendéis de deshacerme
y no consideráis que estoy deshecho;
por vos, que sola vos podéis hacerme.

Por vos, que contentáis el duro pecho
con ver que estoy contento de mi pena;
y de mi bel morir, muy satisfecho.

5. [Recuesta Pastoril]

Mileno contra Apolindo
Soneto

La fuerza que es más fuerte te domese
el duro corazón rebelde y fiero;
ésta tus ojos abra, compañero,
y a discernir el bien del mal te enseñe.

Aquésta tus potencias así empreñe,
que conocerte haga lo que es vero;
y el bien de que ora estás tan extranjero,
después que le apetezcas, te desdeñe.

La blasfemia pagues, que hablaste
delante de un espíritu del cielo,
bajando hermosura tan subida.

Que por honra de Dios está en el suelo.
Y a ti mismo te culpes, que pensaste
tratar de una verdad tan conocida,

R[espuesta]

Apolindo [contra Mileno]

Tu ciega ceguedad, pastor Mileno,
te hace a mi verdad ser repugnante.
Engaño es pretender, sin ser bastante,
mirar el claro sol de lleno en lleno.

Decir que lo que alabas no es muy bueno, [?]
confieso que en el bien está pujante,
mas mira que sería de ignorante
poner lo celestial en lo terreno.

Aqueso que tú alabas es hechura
de aquella viva imagen en que adoro.
Yo tengo lo real; tu, la figura.

Tú tienes lo soñado; yo, el tesoro.
Confiesa pues, Mileno, ser locura
poner tu bajo cobre con mi oro

Mileno contra Apolindo

Estoy a te querer tan obligado,
Apolindo, amigo y compañero,
que ésta es la sola causa porque quiero
vivir contigo siempre reportado.

Si con tu ceguedad has confesado
la diosa de mi alma, por quien muero,
estar en bien pujante, dí, severo,
¿qué juzgaras no estando apasionado?

No andes por las ramas y confiesa
cómo es verdad que cierto no merece
el nombre de hermosa esa tu dama

Delante de mi ninfa, que oscurece,
consume y desaparece el nombre de ésa
y las demás nacidas con su fama.

Apolindo. R[espuesta]¹

NOTAS

¹
No se escribió la continuación.

6. [Al tiempo que Titón dejar quería]

Al tiempo que Titón dejar quería
la cara compañía de la esposa,
y al tiempo que la dulce y clara diosa
los cabellos dorados esparcía,

Entonce en tu renglón, Lerindo, vía (?)
la beldad de Clarinda generosa
haberte dado pena tan penosa,
que excede del placer que dar solía.¹

Quisiera yo tener tan larga avena,
tan clara como aquellos que bastaban
a consolar tu cuita y tu deseo.

Mas no sé que consuelo dé a tu pena,
si no es aquel fingido que a mi daban
haciéndome creer lo que no creo.

NOTAS

¹A continuación de este verso aparece el texto: "Al tiempo que Titón dejar quería / la cara compañía de su diosa", el cual creemos que no pertenece propiamente al soneto en cuestión.

7. [Señor Hernán González]

Señor Hernán González,
 no es mucho si mi alma está llorosa,
 pues aquella cosa
 que es causa de mis males:
 hoy tórnaseme cruel y desdeñosa.
 Cosa maravillosa
 es ver que un (?) pecho terneçico
 que ya me hizo rico
 haya enriquecido de dureza,
 y a mí me tiene puesto en tal pobreza.
 Que por un favorcico,
 que acaso sin querer me dio esta tarde,
 en rabia pura sin arder se arde.

En lágrimas bañada
 he visto una su sierva que quedaba, [?]
 y que a sí se culpaba
 de no ser bien mirada
 ni tener atención que la amparaba,
 y es triste sin ventura

 en el rato que la miro.

Decía ser deshonesta,
y que Mileno la tendría en poco,
y yo tórnome loco

.....

8. **[Vení a labrar, labradores]**

Vení a labrar, labradores,
en viña del labrador;
que el premio de la labor
es el Señor de señores.

Con un amor extremado
da voces de grande amor
el supremo labrador;
"Venga quien está cansado
por premio de su sudor.
Vengan los que son menores;
venga, venga el que es mayor,
venga por premio de amor
si trabajó por amores."

Ya se efectuó el concierto
que se vino a concertar;
ya no hay más que destazar,
pues Dios, que por nos fue muerto,
vivo se nos da en manjar.
No hay para qué corredores,
pues Dios es el corredor;
y el premio de la labor
es el Señor de señores.

El que ha sido buen gañán
y valer ha pretendido
por su jornal o partido,
coma en este sacro pan
al que en él esta escondido.
El que pretende favores
no pretenda ya favor,
pues premio de la lañor
es el Señor de señores.

--Decidme, ¿qué estáis diciendo?
--Decimos esto que oís.
--Pues mirad lo que decís,
que en verdad que no os entiendo
--Declaradnos, si queréis,
esto que aquí habéis cantado.
Que si no va declarado,
dirán que no lo hacéis,
sino de haber almorzado
o de que no lo entendéis.

R[espuesta]

--Verdad es no lo he entendido
ni yo lo puedo entender
cómo es posible ora ser
que el Dios que allí esta escondido
al hombre se dé a comer
por su jornal o partido

Otro

--El tiempo está delicado;
dejad aquesta cuestión.

R[espuesta]

--Con una sola razón
quiero que quede atajado,
Quiérote aquí preguntar
una razón muy sencilla:
¿cuál fue mayor maravilla:
de nada el hombre formar,
o después edificar
la mujer de su costilla?

Otro

--Aunque yo de través salgo,
por vos quiero responder:
muy más fácil es de hacer
que de un algo sea otro algo,
que nada en algo volver.

R(éspuesta)

--De aquesta razón me valgo:
 el que pudo hacer de nada
 el hombre, y más le criado, [?]
 bien puede estar encerrado
 en esta hostia sagrada
 y dársete en un bocado,
 la hostia en él transformada.

[Otros]

--Ya que queso no ignoramos,
 pues declarado lo habéis,
 ambos juntos os rogamos
 que también nos declaréis
 la viña que celebramos.

R(espuesta)

--¿Queso no lo entendéis?
 En un papel lo estudiamos
 para decir lo que vais.
 Es la iglesia militante,
 que es todo el pueblo cristiano,
 como cuerpo de hombre humano, [?]
 cuya cabeza triunfante
 es nuestro Dios soberano.
 Hombres son miembros llamados,
 y los miembros, labradores,
 Los ricos y los señores

que en los de México estados
 tienen de hacer sus labores.

[Otro]

--Pues el virrey, mi señor,
 ¿decís que labrador es?

R[espuesta]

--Sí, y aun el señor Marqués,
 y el Márques, su antecesor,
 que en este mundo que ves
 hizo como labrador,
 aunque vestido el arnés.
 Con un fajo y un revés
 araba bien esta tierra.

[Otro]

--¿Ahora tratáis de guerra?
 Dejad aquea cuestión.
 --¿No veis que la procesión
 aún no ha andado?
 Quédese esto comenzado
 y comienza una canción,
 y así habremos acabado.

--Manjar divino,
gozo supremo,
socorro del hombre, dador poderoso.1

NOTAS

¹Al final del villancico se encuentra el texto: "Ya se efectuó el concierto /que se vino a concertar;/ ya no hay más que destazar, /que el Dios que por nos fue muerto, /vivo se nos da en manjar./ No es ti...", el cual parece ser borrador de la tercera estrofa.