

EL ARTE DRAMATICO DE LOPE DE VEGA

Estudios críticos

por *Heinz Schulte - Herbrüggen*

Me encanta este escritor, sin cegarme frente a sus innumerables defectos.

GRILLPARZER.

INTRODUCCION

En el siglo XIX la crítica literaria comenzó a estudiar la inmensa obra dramática de Lope de Vega, ordenando primero las comedias según sus argumentos. Los estudios de Adalbert Hämel sobre los dramas juveniles del poeta¹ se orientaron hacia una meticulosa disquisición que dejara de manifiesto los rasgos característicos de su enorme producción, como asimismo el desenvolvimiento de su acción creadora.

Todo cuanto se haga por poner de manifiesto las diferentes fases de su facultad poética, jamás llevará a resultados que nos evidencien en forma patente su evolución, como en los clásicos alemanes y franceses. No se puede afirmar categóricamente que los dramas de la madurez de Lope, en su estructura, técnica y arte de caracterización muestren progresos. Mas bien observamos en ellos un constante cambio: aparecen comedias excelentes y también de mediano valor. Hay razones para ello. Lope se ajustó en su creación dramática al gusto de su público, el cual no experimentó cambio notable, durante el medio siglo en que dominaron sus obras en el teatro. Pero, aún es más importante observar que, en su precipitada producción, no observamos que haya interrupciones. El pueblo exigía siempre nuevas comedias. Co-

mo Lope, durante toda su vida, estuvo bajo la presión de componer rápidamente nuevas piezas teatrales no sustituyó, en sus obras posteriores, ese descuido y enredo de sus obras juveniles, por una reflexión tranquila y una estructura hecha con arreglo a un plan premeditado. Adquirió sin embargo, en el curso del tiempo, cierta habilidad, y los más resaltantes defectos en su composición y descripción de caracteres fueron disminuyendo. Los cambios en el arte de las comedias de Lope son poco perceptibles.

Se efectúan, como ya Hämel constató, alrededor de 1600, es decir en un tiempo en que la vida amorosa del poeta fué la más tormentosa y en la que recibió impresiones decisivas. Se manifiestan porque tiene un sentido más exquisito de lo que es de mayor efecto en el escenario. También en este tiempo sobresalen más las partes líricas. El escritor para el teatro se transforma en poeta y esto es digno de advertirlo, pues sólo en su lírica es Lope el creador de un mundo nuevo a través de su arte.

El autor de este trabajo trata de hacer ver las etapas del desenvolvimiento del poeta Lope de Vega mediante la comparación de dos comedias de épocas distintas de su vida: una de la edad juvenil, otra de la edad madura. En cuanto al argumento, ambas están situadas en el último tiempo de los visigodos en España. Y adviértase todavía que hay entre ellas una relación respecto al contenido, pues el *Ultimo Godo* podría ser la continuación del *Rey Bamba*. De los reyes germanos en la península ibérica sólo dos sobrevivían en el recuerdo del pueblo, por los romances: Bamba, porque fué llamado del arado al trono y Rodrigo, porque a él se le atribuyó la culpa de la destrucción del imperio visigodo cristiano por el desaguisado que cometió con la hija de Julián. Lope se consideraba descendiente de los godos, pues sus antepasados vivían en el valle de Carriedo, en Castilla la Vieja, a donde aquéllos se retiraron después de su derrota.

Las dos comedias son de un valor poético diferente. Del *Ultimo Godo* no se ocupó la crítica literaria, salvo un apunte en el diario del poeta y dramático austríaco Franz Grillparzer.² Según los que se han preocupado de ella, fué escrita poco antes de 1616. Pero una minuciosa comparación con los metros empleados en otras comedias, como asimismo alusiones en el contenido y particularidades de la técnica, dieron por resultado que tiene que

haber sido escrita antes de 1600. Un episodio que Lope dramatiza en el *Ultimo Godo* y *Bamba*, pone de manifiesto el cambio que experimentó su arte entre los años 1599 y 1603, año probable de la composición de *Bamba*. Las relaciones entre la poesía y la vida del poeta nos permiten sacar conclusiones sobre su personalidad.

Las bellezas poéticas de la comedia de *Bamba* las indicaron ya M. Enk y F. Grillparzer mientras J. L. Klein la pone en ridículo por los defectos de la estructura y de la caracterización.³ Fue traducida al alemán por Rapp⁴ y Lorinser⁵ mientras Fr. Halm⁶ intentó una imitación para el teatro de Viena.

En este estudio se trata, además de la solución del problema de las fuentes de la comedia, aclarar el proceso creador poético. Se quiere mostrar cómo Lope transformó en dramas los argumentos proporcionados por la tradición, y lo que añadió de su propia fantasía. Como esta comedia contiene muy especialmente las bellezas y los defectos del arte dramático de Lope de Vega, se quiere, por un análisis metódico poner de manifiesto las particularidades de la comedia castellana del Siglo de Oro, tan diferente de nuestro drama clásico o moderno. Es ésta una mezcla de elementos épicos, dramáticos y líricos, que no se somete al principio de las tres unidades. Su acción es eminentemente dinámica, pues posee la facultad de abarcar la plenitud de una vida entera, y aún el espacio de un siglo.

Finalmente, mediante el examen de los medios lingüísticos que se emplean en las dos comedias, se trata de poner en relieve lo característico del estilo poético de Lope de Vega.

Tomamos el texto de las Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo VII, Madrid 1897, con las introducciones de Menéndez y Pelayo. El texto que éstas dan del *Ultimo Godo* se basa en dos viejas y malas ediciones, hechas ambas sin la colaboración de Lope por editores descuidados, de tal modo que la duda sobre si tenemos la redacción original del poeta, es bien fundada.

I. EL ULTIMO GODO

La pieza teatral *El Ultimo Godo* se imprimió dos veces en las obras de Lope de Vega. Primero en la parte octava de 1617 ba-

jo el título de *El postrer Godo de España* y más tarde en la vigésima octava con el título *El Ultimo Godo*. La comedia no se enumeró en la primera lista del *Peregrino* de 1604, pero sí en la segunda de 1618. Menéndez y Pelayo infiere de ello que fué escrita después de 1604. A. Hämel⁷ en su especificación cronológica no da el año sino que la coloca entre las comedias escritas antes de 1616, porque en aquel año se dió la licencia para la octava parte.

La omisión del *Ultimo Godo* en la primera lista del *Peregrino* no demuestra que la comedia fué escrita después de 1604. El mismo Lope admite que la lista no contiene todos los dramas que él compuso hasta entonces. Tampoco la publicación tardía indica la composición sólo poco antes de 1616. Lope editó, por ejemplo, el *Verdadero Amante* sólo en 1620 por primera vez. Escribió en la dedicatoria a su hijo Lope Félix, que entonces tenía la edad de 12 años, que lo compuso cuando él tenía la misma edad. También la *Lucinda Perseguida*, la cual Lope llamó uno de sus primeros ensayos teatrales, no apareció sino en la décima séptima parte de sus obras. Menéndez y Pelayo y también Hämel se equivocaron en su conjetura.

La disquisición de diferentes criterios del contenido, de la técnica y particularmente de la versificación, así como del esquema de rimas de los sonetos, que voy a tratar a su debido tiempo, me condujeron al resultado de que esta tragicomedia se puede colocar solamente entre las comedias de Lope escritas alrededor de 1596 y a más tardar en 1600 y que, por razón de una alusión en el contenido, fué escrita probablemente en 1599.

1. EL ARGUMENTO⁸

a) *Las fuentes*

En la introducción al séptimo tomo que a las obras de Lope de Vega consagra Menéndez y Pelayo hay un estudio detallado de las tradiciones históricas y poéticas que tratan de la invasión de los moros en España. El agrupa las diferentes crónicas desde los orígenes hasta el tiempo de Lope, en orden cronológico y cita literalmente pasajes de importancia para el mejor entendimiento de la comedia.⁹ Más detallados que las observaciones preliminares de Menéndez y Pelayo y primordiales para el actual esta-

do de las investigaciones respecto a la leyenda de Rodrigo, son los estudios del competente conocedor de la Edad Media española, don Ramón Menéndez Pidal. Este siguió sobre todo los vestigios de la formación de las leyendas y ponderó el valor histórico de las versiones contradictorias. La tradición histórica en cuanto sirva de argumento para la comedia, es brevemente la siguiente:

Las leyendas épicas de la invasión de los moros que circulaban en España no son de origen español, sino árabe, porque los vencedores pronto anotaron las hazañas de su conquista, mientras los vencidos conservaron sus desgracias sólo por la tradición oral. Los relatos de los moros se dividen en dos grupos de tradiciones, una árabe-oriental, otra árabe-española. La oriental narra muchos acontecimientos fantásticos y milagrosos, mientras la de los moros españoles es más prosaica y de mayor valor histórico. Estas relaciones nos interesan sólo en cuanto contienen acontecimientos dramatizados en esta comedia.

En el siglo IX ya refiere el egipcio Aben-Abdelhaquem, detalladamente, la violación de la Cava por Rodrigo, la venganza de don Julián y la historia de la cueva encantada de Toledo. Casi todos los cronistas siguientes se apoyan en Aben-Abdelhaquem. Entre ellos elevaron los orientales los pormenores del relato a lo milagroso y sobrenatural dando riendas sueltas a su fantasía. La tradición árabe halló entrada en el siglo XIII en la obra del Arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada y de ella fué aceptada en la *Crónica General*, en la cual Lope la leyó. De los pormenores que fueron aprovechados para la comedia, trataremos en el capítulo siguiente.

Pero no pasemos por alto otra tradición de la cual se encuentran rastros esporádicos tanto en la crónica como en la comedia. Al lado del relato de la violación de la Cava por Rodrigo, existía otra tradición que atribuía, con gran certeza, este ultraje no a Rodrigo sino a su antecesor Vitiza. Esta versión se remonta también, según el testimonio del *Chronicón Moissacense*, hasta el siglo IX.¹⁰ El más antiguo testimonio directo español que se conoce hoy de ello, es la *Crónica Gotorum Pseudo-Isidoriana*, que fué redactada por un mozárabe de Toledo en la primera mitad del siglo IX a más tardar. Según ella, el conde Julián, cuando se enteró del estupro de su hija por parte de Vitiza, se fué a Ceuta y

entregó España a los árabes. Mientras ellos invadían al país, Vitiza murió. Entonces no se entregó el gobierno a uno de sus dos hijos debido a su juventud sino que se eligió rey a Rodrigo, quien con un gran ejército marchó contra los árabes. Los dos hijos de Vitiza que capitanearon las alas del ejército convinieron, para vengarse de Rodrigo, en secreto con el caudillo árabe, en darse a la fuga durante la batalla causando así la derrota de los cristianos. Según Menéndez Pidal es ésta la tradición original. ¿Cómo fué posible que ésa fuera reprimida y que, según los relatos casi unánimes de los árabes, Rodrigo cometiese el delito? Menéndez Pidal da la siguiente explicación: a los hijos de Vitiza y sus partidarios les concedieron los árabes por su traición importantes privilegios. Podían seguir en posesión de sus bienes, tuvieron un rango elevado y mantenían buenas relaciones con los árabes. A esta situación alude Orpaz en la comedia III, 456-518. Se entiende que, para los descendientes de Vitiza, el relato de la perversión de su padre fué sumamente desagradable. Por eso hicieron sin más tardar, a su enemigo Rodrigo, perpetrador de este crimen y tuvieron suficiente influencia para propalar y hacer creer estos falsos rumores. Los árabes, benévolo para con los descendientes de Vitiza, los incluyeron en sus crónicas, las cuales fueron copiadas más tarde. Sin embargo, los partidarios de Vitiza no lograron reprimir por completo la versión que Menéndez Pidal considera original. Esta siguió existiendo esporádicamente hasta los siglos XIII y XIV, p. ej., en el obispo mozárabe San Pedro Pascual (+ 1300) y Ben Jaldun (+ 1406). El último fué embajador del rey Mahoma V de Granada en la Corte de don Pedro el Cruel de Castilla. Este, por cierto, no tiene la leyenda de Vitiza de autores árabes, dando todos ellos a Rodrigo como violador de la hija de Julián. Se puede añadir que el crimen perpetrado en la Cava cuadra admirablemente en la vida disipada y licenciosa que llevó Vitiza, según la crónica (cap. 550) mientras no armoniza y es difícilmente compatible con el carácter simpático de Rodrigo en la misma crónica. Aclarar esta cuestión oscura, que seguramente tiene un fondo de verdad, es cuestión de la investigación histórica.

Para los cronistas de la parte norte de España que no fué sometida al dominio árabe permanecieron desconocidas las tra-

diciones árabes y mozárabes hasta el siglo XII. El Abeldemse y Alfonso III en la segunda mitad del siglo IX no menciona ni a Julián ni a su hija. De tradiciones árabes orales, trae primero la leyenda de la violación de la hija de Julián por Rodrigo, el Monje de Silos, en el siglo XII. Acceso directo a los autores árabes no encontró sino el ya mencionado historiador español de la Edad Media, don Rodrigo Ximénez de Rada (1170-1247). El los siguió escrupulosamente. En su obra *De Rebus Hispaniae* se halla la historia de Rodrigo con la hija de Julián y del palacio encantado de Toledo así como lo relata la crónica. La mayor parte de los argumentos dramatizados en esta comedia los sacó Lope de la *Crónica General*. En la dramatización de las relaciones amorosas se muestra influenciado por otra obra.

Los relatos épicos también fueron vertidos en romances. En 1443 apareció en estilo de las novelas caballerescas la *Crónica del Rey don Rodrigo con la destrucción de España* de Pedro del Corral.¹¹ Esta novela caballeresca se basa, en cuanto a los argumentos, en una traducción del moro Rasis (principios del siglo X) hecha por el clérigo Gil Pérez, alrededor de 1300, y además fue influenciada por la *Crónica Troyana*. Este libro se hizo rápidamente popular y dió el argumento para muchos romances. Fue sustituido a fines del siglo XVI por la *Historia verdadera del rey don Rodrigo y de la pérdida de España*. El autor Miguel de Luna, un morisco de Granada, la editó en 1592 como supuesta traducción de Abulcacim Taric Abentarique, de quien dijo que había presenciado la conquista de Tarif.¹² En la obra de Miguel de Luna aparece por primera vez en la literatura castellana el nombre de Florinda, que proviene de una poesía italiana. De él adoptó Lope el matrimonio de Rodrigo con la princesa africana Zara, así como el nombre de Florinda y el contenido de su carta a Julián.

Los romances los analizó, por antigüedad y origen, Menéndez Pidal, según el cual la poesía original sobre Rodrigo se relegó completamente al olvido. No antes de la segunda mitad del siglo XV se comenzaron a componer romances sobre Rodrigo. Los más antiguos no se basan, como los del Cid o de los Infantes de Lara, en canciones épicas de los siglos XIII y XIV, sino que provienen de la novela de Pedro del Corral; se compusieron, pues,

sólo después de 1443. El *Romancero General* de Durán contiene 25 romances sobre los acontecimientos desde la elección de Rodrigo hasta su muerte. Dos romances dejaron rasgos en esta comedia. Las coincidencias literales y conformes al sentido las citaremos más tarde.

Respecto a la cuestión de las fuentes comprobamos, en resumen: en *El Ultimo Godo* dramatizó Lope, en general, los acontecimientos históricos del tiempo de Rodrigo y Pelayo conforme a la *Crónica General*, los episodios amorosos según Miguel de Luna. Para la lamentación del vencido Rodrigo y su pregunta por el ermitaño le estuvieron presentes dos romances.

b) De cómo dependía el poeta de sus fuentes

En el estudio de la comedia de *Bamba* podremos constatar que de las múltiples indicaciones que el romance y la crónica le dieron, Lope dramatizó prolijamente aquellos que tuvieron particular efecto en la escena, aun cuando no pasa por alto ninguna noticia de la crónica para completar el cuadro histórico. Poseía pues en el tiempo en que escribió el *Bamba* un gran acierto en el efecto teatral y una considerable sagacidad para lo que gustaba al público. De eso se distancia marcadamente *El Ultimo Godo* que, según mi demostración, fué escrito en 1599. Con razón supone A. Hämel¹³ el comienzo de una nueva fase en el arte dramático de Lope alrededor de 1600, aduciendo para ello los importantes acontecimientos en la vida del poeta entre 1595 y 1600. Las dos comedias que sometemos a un examen detallado confirman esta opinión. *El Ultimo Godo* pertenece aún al período anterior. Lo caracterizan los distintivos típicos de las así dichas comedias juveniles de Lope. En los pocos años que transcurrieron hasta que el poeta compuso la comedia de *Bamba* se efectuó un notable progreso en el arte del poeta. Lo podemos comprobar en un mismo episodio que Lope dramatiza en las dos comedias, la cueva encantada de Toledo.

Una leyenda oriental dice que había cerca de Toledo una misteriosa cueva que estaba cerrada. Cada uno de los antecesores de Rodrigo añadió un candado. Cuando Rodrigo llegó al poder rompió los candados creyendo que iba a encontrar grandes tesos-

ros en ella. En lugar de ellos, sólo halló un cofre que contenía un cuadro que representaba, a juzgar por sus vestidos y aspecto, a jinetes árabes. Una leyenda escrita bajo el cuadro decía que durante el gobierno del que abriera la cueva los pueblos representados en el grabado irrumpirían en España y la conquistarían. En *El Ultimo Godo*, I, 232-331, se expone esta leyenda de un modo prosaico y descolorido, no correspondiente a un asunto tan misterioso. Ni una palabra dedica Lope a la descripción del interior o del exterior de la cueva. El público se entera solamente que Rodrigo, no obstante el aviso de Teodoreto, rompió el candado y entró a la cueva y lo que vió en el cuadro. Después pasa a reflexiones no dramáticas. Rodrigo, cansado de la larga paz, quiere aumentar su reino por medio de guerras. Teodoreto le replica que la guerra destruye vidas y ciudades, mientras que la paz aumenta la riqueza y el bienestar y cita españoles que se destacan en las letras.

Con la comedia de *Bamba* propiamente tal esta leyenda no tiene nada que ver. Pero muy hábilmente Lope la intercaló. Ervigio manda al moro pintar un cuadro que conserve la profecía que le había hecho sobre la destrucción de España y encerrarlo en una oscura cueva cerca de Toledo.¹⁴ De las indicaciones de cómo se depositó allí el cuadro, se aprovechó Lope:

*Ven, pues, y lo pintarás;
Y después de estar pintado,
Dentro de un cofre encerrado,
Doblando el lienzo pondrás.
Y luego podrás, sin miedo,
Metello allá en una cueva,
Que por obscura reprueba
Entrar en ella Toledo;
Donde se pondrán dos puertas
Con seis o siete candados,
Muy bien fuertes y acabados,
Do no habrá sospechas ciertas.*

BAMBA III, 872 ss.

La leyenda debajo del cuadro dice:

*El rey que acuesto verá,
a la España perderá
Como se lo digo aquí.*

III, 953.

La enfrentación de la distinta dramatización de la cueva encantada en las dos comedias, pone de manifiesto el desarrollo artístico del poeta durante el tiempo que transcurrió entre la composición del *Ultimo Godo* y *Rey Bamba*. Se manifiesta en una sagacidad más fina para los efectos en la escena. Eso considero uno de los criterios para la composición anterior del *Ultimo Godo*.

Ahora vamos a mostrar detalladamente cuán apegado quedó Lope, en la dramatización de la historia de Rodrigo, a la crónica. El gráfico muestra qué reyes gobernaron en España entre Recisundo y su nieto Rodrigo:

<i>Recisundo</i>		
>	<i>Wamba</i>	
>	<i>Ervigio</i>	
Teodofredo	hija	<i>Egica</i>
>		<i>Vitiza</i>
<i>Rodrigo</i>		

Siguió al rey Recisundo, por la minoría de edad de su hijo Teodofredo, Bamba en el gobierno, el cual fué llamado del arado a la corona. Después de su envenenamiento, gobernó Ervigio durante siete años. Este tuvo sólo una hija, a la que casó con el godo Egica, quién gobernó 13 años y legó al morir el reino a su hijo Vitiza. Teodofredo, hijo del rey Recisundo, había llegado a ser adulto mientras tanto y ganado poder e influencia. Temiendo Egica que se apoderara del gobierno lo desterró a Córdoba. Del matrimonio de Teodofredo con una dama de estirpe real, nació Rodrigo. Vitiza intensificó al principio de su gobierno la persecución de Teodofredo y lo hizo perder la vista. Quiso hacer lo mismo con Pelayo, a cuyo padre ya había dado muerte.

Este huyó a Cantabria. En el séptimo año de su gobierno Vitiza comenzó la persecución cruel contra Rodrigo. Pero éste gozaba del favor de Roma y con la ayuda de los enemigos de Vitiza y el apoyo moral de Roma se levantó contra Vitiza, lo derrotó y le privó de la vista como éste había hecho a su padre. Después lo desterró. Así Rodrigo llegó a ser rey por la elección de los godos y la ayuda de Roma.

Este estado de cosas lo versifica Lope fielmente en el discurso en que hace exponer a Rodrigo sus justificadas pretensiones a la corona. Rodrigo promete demostrarse agradecido para con Roma y los godos le rinden homenaje.

Para la segunda escena le sirve a Lope, como fuente, Miguel de Luna.¹⁵ Según él, Rodrigo era casado con Zara, hija de un rey africano, mientras que según la crónica (cap. 563) y otros relatos tenía por esposa a una goda de nombre Egilona. Lope la inaugura con una canción de carácter popular y a manera de un baile en rueda. Zara, hija del rey de Alger, está sentada con su primo Abembucar en la playa del mar. Los dos sienten afecto el uno para el otro. El le hizo construir un yate de recreo con todas las maravillas de la suntuosidad oriental. Celimo, seguido por esclavos que llevan antorchas encendidas, anuncia que el yate está listo para zarpar. Suben a bordo y se hacen a la mar. En la escena que sigue a la próxima se ha cumplido ya su destino desafortunado. Encallaron cerca de Denia. El capitán godó Armildo los tomó prisioneros y entregó el valioso botín a Rodrigo como regalo de tornaboda al comienzo de su reinado. Al ver a la hermosa Zara, el rey quiere compartir su cautiverio casándose con ella, si cambia su fe mahometana. Zara acepta gustosa el ofrecimiento. Desde hace tiempo anhela las aguas del bautismo. Se avisa en seguida al arzobispo Urbán para bautizarla y acto seguido bendecir su unión. Hondamente consternado se siente, durante esos sucesos, Abembucar, a quien la violación de la fe jurada por parte de Zara hiere en lo más vivo. Pretende entrar por fuerza a la iglesia y asesinar a Rodrigo, de lo cual lo hace desistir Celimo, so pretexto de que el cielo lo castigará si agrede al cristiano.

Debido a la captura de Zara se ve precisado su padre a preparar la guerra contra España, lo que expone la séptima escena.

El rey Benadulfe sabe por el soldado Armildo que Zara es la cautiva de Rodrigo. Abraydo, quien ama a Zara, le promete emprender una campaña de venganza. En ese instante llegan Abembucar y Celimo puestos en libertad por Rodrigo. La noticia de que Zara se ha hecho cristiana y esposa de Rodrigo colma la medida de la desesperación de Benadulfe. Jura, como venganza, implantar la Media Luna en España.

En la sexta escena continúa el relato de la crónica. El conde Julián lleva a su hija Florinda a la corte. Julián, que vive en la frontera es, según la crónica, el gobernador de la costa sur de España y de una parte del Africa opuesta y vigila la frontera contra el reino africano del Islám. No se puede dudar de la existencia histórica de Julián, ya que es unánimemente mencionado desde las más remotas fuentes como el que llevó a los árabes al suelo español, mientras discrepan los relatos, como ya destacamos, en cuanto si fué Vitiza o Rodrigo quien violó a la hija de Julián. Respecto a la nacionalidad de Julián tenemos opiniones contradictorias.¹⁶ Según la crónica fué Julián de esclarecido linaje godo. Esto coincide con Lope, I, 870, donde Rodrigo le dice:

*Deudos somos, y entre todos
Sólo una sangre ha de haber,
Y un amor de varios modos.*

En otro pasaje de la comedia, II, 75, Julián se declara escita:

*Yo soy, generoso Muza,
De aquella estirpe preclara
Que crió en sus hielos Scitia.*

Como Florinda, II, 219, dice a Rodrigo:

*Cruel scita, que aquel día
Que entre rigurosos hielos
Le dieron vida los cielos,
Nació la muerte a la mía!*

es de suponer que Lope tomó Escicia por el país de origen de los godos. En otro poema, *La Jerusalén Conquistada*, de 1608, dice Lope expresamente que el padre de Florinda fué romano, no español.¹⁷

En aquel tiempo era costumbre de los grandes del reino educar a sus hijos en el palacio real. Entre las doncellas de Rodrigo se hallaba una hija de Julián, excepcionalmente hermosa. Mientras, por orden del rey, Julián estaba en África, aquél violó a la hija.

Este simple relato dió a Lope la pauta para el argumento de la sexta y octava escena. El conde Julián llega con su hija a Toledo cuando se están celebrando las bodas de Rodrigo con la cautiva princesa mora. Julián expresa su alegría con Armildo, respecto a la boda del rey. Ahora podría entregar a la reina su hija para su servicio personal. Con el rey sabría bien a salvo a su hija, pues viviendo entre moros él mismo no podría tan cuidadosamente preservarla.

En la escena que sigue a la próxima, entrega Julián su hija al rey y le encarga a ella servir a la reina. Rodrigo dá a Julián un regalo para que lo entregue al rey de Alger. Apenas le había vuelto las espaldas, lleno de malos presentimientos, despierta ya en Rodrigo una impetuosa pasión por Florinda.

De variados modos se cantan en los romances, basándose en las novelas caballerescas, los amores de Rodrigo con la Cava. Lope no se dejó influenciar por ellos.

Al principio del segundo acto, ya está Julián con el príncipe árabe Muza, llevando las cartas en las cuales su hija le comunica su deshonra. El texto de la carta, en su oscura ambigüedad, resalta completamente del margen del límpido lenguaje de Lope. Es una mera versificación del sentido material de las palabras de la carta en Miguel de Luna.¹⁸ Una confrontación demuestra claramente con cuánta exactitud conservó Lope lo alegórico.

“Entre muchas nuevas que hay dignas de memoria en este palacio, sólo ésta contaré por más notable ni jamás acontecida a Rey: y es que teniendo yo esta sortija que va dentro de esta caxa, con esta engastada esmeralda, sobre una mesa suelta y descuydada (joya de mi y de los míos tan estimada como es razón), cayó sobre ella el estoque real, y desgraciadamente la hizo dos pedazos,

partiendo por medio la verde piedra, sin ser yo parte de remedialla. Hame causado tanta confusión este desastre, quel jamás podría mi lengua significar en el discurso de mi vida. Padre mio muy querido, remedia mi mal si ser pudiere, porque en España yo no siento quien sepa remediallo. Mi madre queda no muy buena, y yo lo mismo, y Dios sea en su guarda: de Toledo, a tres de diziembre de la era de César de setecientos y cincuenta años”.

En Lope, II, 43-58, dice la carta:

*La sortija de los lazos
Que me distes, padre mio,
Cuya piedra verde envío,
Como veis, hecha pedazos.
Se me ha logrado muy mal;
Pues siendo tan casta y bella,
Por mis pecados, sobre ella
Cayó el estoque Real.
Es mi pena tan extraña,
Que, so no venis aca,
No entiendo yo quién podrá
Remediar me en toda España.
Padre, con esta sortija
Sin honra quedas y quedo.
Dios te guarde. De Toledo:
tu desventurada hija.*

Julián reanuda la metáfora con la sortija rota jurando que en España no dejará piedra sobre piedra.

Es comprensible que la mentalidad de un pueblo considerara un acontecimiento de tan funestas consecuencias para la nación y para la religión, como la invasión de los moros y el dominio del Islám, durante siglos, un castigo del cielo merecido por una culpa moral. Por eso declara el cronista expresamente que resultó del desafuero de Rodrigo la destrucción de España y de la Galia goda. Después de un capítulo sobre las bellezas y riquezas de España, que Lope utilizó en II, 604-630 sigue detenidamente tras las otras razones de la ruina de España que ve principalmente en la

decadencia moral y religiosa bajo los últimos reyes godos. Cuando el cronista habla de la traición de Julián, abandona el relato tranquilo, estremecido por una dolorida aflicción, y profiere imprecación tras imprecación contra Julián a quien impulsó una saña ciega y una sed de venganza en la destrucción de España. Como en la crónica, así también en Lope, se condena mucho más severamente la traición de Julián para con la patria y la fe que el delito de Rodrigo. El grave castigo que requiere el crimen de Julián, según el sentimiento de justicia, se lo deparó Lope en el segundo acto, por la muerte de su hija y, en el tercero, por la espantosa muerte de su esposa y su propio horrendo fin.

El decurso histórico desde que Julián urdió la traición hasta la derrota de Rodrigo en el Guadalete es dramatizado en el segundo acto. El relato de la crónica (cap. 554-557) que usa Lope para tal fin, vamos a esbozarlo brevemente.

Cuando Julián hubo entregado su hija al rey, volvió a su condado. Después la hija le participó su deshonra. A pesar de que eso le afligió mucho, disimuló y se mostró aparentemente alegre. En pleno invierno atravesó el mar en dirección a Ceuta, dejó allá a su mujer y sus bienes muebles y negoció con los moros. Después volvió otra vez a Toledo, rogó a Rodrigo que le entregara a su hija so pretexto de que la madre estaba enferma y quería entretenerse con ella. Llevó entonces la hija a la madre.

En aquel tiempo había en Africa un príncipe de nombre Muza quien gobernaba el país por encargo del rey Amiramomelin (en Lope, Miramamolín). Con él se puso de acuerdo Julián, prometiéndole que le ayudaría para apoderarse de toda España. Este dió cuenta a su rey, quien, sin embargo, prohibióle marcharse solo a España temiendo una trampa. Ordenó a Muza hacer pasar al otro lado primero algunos hombres para probar si el conde decía la verdad. Con una tropa pequeña de cien jinetes y trescientos infantes Julián quedó por de pronto en Algeciras hasta que sus parientes y amigos se reunieron con él y asoló la región de la costa. Un año después recibió mil soldados, los que trasladó en barcos mercantiles sucesivamente a través del mar. En España se unieron en Gibraltar robando y asesinando en las provincias del sur. Enterándose de ello Rodrigo, envió a su sobrino Yennego con un ejército contra ellos. Pero los moros lo vencieron y mataron por-

que las tropas no estaban habituadas al manejo de las armas a consecuencia de la larga paz. Después de estas acciones Muza puso su confianza en Julián y lo envió en compañía de Tarif con un ejército aun mayor a España. Cuando lo supo Rodrigo, reunió a todos los godos que estaban de su parte y marchó sobre los árabes. En el río Guadalete, cercano a Jerez, se encontraron los dos ejércitos. Comenzó una gran batalla que duró siete días, dando muerte a muchísimos moros. Pero Julián y los moros de su parte lucharon tan tenazmente, que muertos ya muchos de ellos, los cristianos no pudieron resistir más al enemigo y se dieron a la fuga. Lo que sucedió a Rodrigo en esta batalla nadie lo sabe, añade el cronista. Encontraron la corona, los vestidos y los zapatos de oro con piedras preciosas como también a su corcel, pero a él no lo encontraron.

Este relato circunstanciado de la *Crónica* que ocupa cuatro largos capítulos tuvo que ser simplificado y limitado a lo más efectivo conforme a las exigencias del escenario. Lope suprimió la campaña de Yennego por completo. Las tres sucesivas y diferentes invasiones las fundió en una sola y la dramatizó en detalles cortados y repartidos en tres escenas del acto, semejante a la batalla de Bamba contra Pablo.

La primera escena presenta la negociación de Julián con el príncipe moro Muza. En ella se encuentra la citada carta de Florinda y la descripción de su juventud con los sucesos de mal augurio y la predicción del astrólogo que ella se precipitaría desde una alta torre de Málaga. II, 95-130. Mientras Menéndez y Pelayo¹⁹ no cree que Lope haya inventado libremente el relato de la juventud de Florinda, lo considero un artificio típico del poeta que en este lugar ya predice lo que va a dramatizar en algunas de las escenas siguientes de acuerdo con su fuente Miguel de Luna, como lo hace también muchas veces en otras comedias. Añadió sólo algunos acontecimientos sin importancia, por ejemplo que ella de niña ya veía moros y espectros o se hería con cuchillo o con arma. Además añadió Lope en la comedia de Bamba fingidos portentos de augurio.

Julián explica la carta misteriosa a Muza rogándole que comunique a su Rey Miramamolín que él, por venganza, hará a los árabes dueños de España. Lope pasa por alto los acontecimientos

que siguen en el campo de los moros y presenta en seguida en la cuarta escena un detalle de la invasión.

Julián ha transportado a los árabes a través del mar, pero los capitanes no quieren desembarcar la tropa temiendo una emboscada. Exigen en rehén a la mujer de Julián. La *Crónica* no tiene un dato sobre eso. Sin embargo, refieren otras fuentes, por ejemplo el Valerio Máximo que la mujer de Julián estaba con los moros y que éstos la apedrearon después. Al final de la escena distribuye Muza los soldados según sus armas y su origen étnico entre los diferentes jefes. Lope exageró mucho, desde luego, el número de los efectivos del ejército. En la séptima escena los árabes, después de la entrega de la mujer de Julián, están ante Gibraltar. El traidor los exhorta a hacer su entrada a España y les describe las riquezas del país. Los detalles de la invasión mora se hallan entrelazados con escenas que presentan los sucesos que sucedían en la corte de Rodrigo. En la tercera, sale a escena Pelayo, el cual empezará la restauración de España después de su ruina. Sabedor de que Julián se sublevará contra él, Rodrigo manda a Pelayo que venga de las Asturias para encargarle que aliste un ejército. Pelayo es descrito fielmente conforme a la crónica. Habíase retirado a las montañas cantábricas para escapar a las violencias de Vitiza (cap. 549). También el aviso de que no existían armas en España, porque Vitiza las había hecho transformar en herramientas de labranza, procede de la misma fuente (cap. 551). Pues, so pretexto de la paz y de la tranquilidad, pero en realidad temiendo que sus vasallos lo echaran del trono por sus fechorías, Vitiza había desfortalecido las ciudades y había hecho forjar puntas de arado con las armas de acero. La crónica considera esta medida como una de las razones exteriores de la derrota de los godos.

En la quinta, es solamente el núcleo histórico de la fuente: Julián se lleva su hija de la corte de Rodrigo, diciendo que la madre está enferma. A la presentación de Julián precede una escena melodramática. En angustiosos sueños Rodrigo se ve amenazado por los moros. Para serenarlo manda a la reina traer cantores que cantan una canción del amor de Nerón por Pópea. Eso entristece aún más a Rodrigo, quien hubiese querido no escucharla. Después recibe a Julián. Rodrigo no quiere dejar salir a

Florinda soltera, pero por fin lo permite en consideración a la enfermedad de la madre. Florinda se presenta con un vestido de luto llorando la pérdida de su honra. Después de la despedida Rodrigo se tranquiliza creyendo que Julián se quedará en Toledo y que por consiguiente estará seguro de él. La pesada y molesta atmósfera espiritual que gravita sobre esta escena es una nota personal que le dió el poeta. La siguiente escena, breve, de sólo dos quintillas, presenta a Pelayo con dos capitanes, preguntándose cuál país quisiera conquistar con ellos. La octava escena dá en un bosquejo rápido lo necesario para comprender la acción posterior. Rodrigo se enteró de que Julián, contraviniendo lo que había prometido, se había escapado de Toledo. Sintiéndose seguro, por la presencia del conde en la capital, había mandado a Pelayo despedir sus tropas, lo que ofendió a éste, quien se retiró a las montañas para elaborar allí armas. El rey ve en su mente a los moros ya delante de Toledo. Publica que pagará a cualquier hombre que se alisté en su ejército diez veces la soldada anticipadamente y que lo armará de ballesta y espada. Los fantasmas, los presentimientos y las preocupaciones son una ficción del poeta.

La novena escena presenta la muerte de Florinda. Se basa en Miguel de Luna²⁰ quien para ella recurrió a una tradición local de Málaga del siguiente tenor: consciente de ser culpable de la desgracia de España, Florinda resolvióse a morir en medio de la desesperación. Subió a una torre alta y cerró con cerrojo por dentro las puertas. Después hizo llamar a sus padres por una criada y les comunicó que una mujer mala y deshonrada, que es la causa de la gran destrucción, no merece vivir más. A pesar de las objeciones y amonestaciones de sus padres se precipita desde lo alto de la torre.

Lope dió mayor colorido a la lamentación de Florinda. Difiere de Luna en cuanto no hace estar presentes delante de la torre a los padres sino a Julián con Tarif. Por boca de este príncipe se destaca nuevamente la hermosura de Florinda, haciendo confesar a Tarif que sacrificaría su reino por gozar de esta mujer. El fin de Julián y de su mujer lo expone Lope en el tercer acto de un modo diferente y mucho más impresionante que Miguel de Luna.

La décima escena presenta a Rodrigo momentos antes de la batalla. No faltan en Lope los malos augurios para la inminente derrota. Debido a ello muere repentinamente montado en su caballo el portaestandarte Sisiberto. Se anuncia a Rodrigo el despliegue de las fuerzas enemigas y todos le aconsejan atacar al instante. Huelga decir que Lope no pudo representar la batalla misma. Toma como escenario la pendiente de una montaña cercana a Jerez a donde huyen dos capitanes, dando un ejemplo de la valentía de los godos. Una campesina que había dado a luz un niño poco antes y que no podía huirse, describe desde allí la deshecha y derrotada tropa del ejército de Rodrigo:

*Triste yo; la gente es esta
De Rodrigo desdichado,
Que en lo alto de esa cuesta,
Confusa y desbaratada
Su perdición manifiesta.*

II, 828 ss.

Allá sale también Rodrigo cubierto de sangre y sin armas, después de la batalla. La lamentación de Rodrigo manifiesta reminiscencias, en el sentido y por las palabras de un romance anónimo:²¹

ROMANCE

*De las batallas cansado
Se sale el rey don Rodrigo.*

*La cabeza sin almete
Y el arnés todo rompido
etc.*

*Desdichado caballero!
Desdichado rey Rodrigo!
Ayer eras rey de España,
Y hoy no tienes un castillo!*

COMEDIA

*De las batallas cansado
Se sale el rey don Rodrigo,* II, 857.

*La cabeza sin almete
Y el arnés todo rompido
etc.*

II, 864.
*Oh guerra,
Oh muerte, mis ojos cierra!
Ayer era Rey de España,
Hoy, por mi desdicha extraña,
No tengo un palmo de tierra.*

II, 848 ss.

La pregunta por el destino de Rodrigo después de la batalla la deja Lope sin contestación. Rodrigo pide a un campesino un pedazo de pan, trueca los vestidos con él y le pregunta por un ermitaño. Con eso, alude el poeta a la penitencia de Rodrigo, la cual es versificada en un romance anónimo de la *Rosa Española*, de Juan de Timoneda.²² Con la primera parte de este romance coincide Lope exactamente en el sentido desde el verso 868 hasta el final. El pasaje respectivo dice:

*El pastor respondió . . .
. . . Que en todo aquel desierto
Sólo una ermita había,
Adonde está un ermitaño,
Que hacia muy santa vida.
El rey fué alegre de esto
Por allí acabar su vida.
Pidió al hombre que le diese
De comer, si algo tenía;
El pastor sacó un zurrón,
Que siempre en él pan traía;
Diole del, y de un tasajo
Que acaso allí echado había.
El pan era muy moreno,
Al Rey muy mal le sabía;
Las lágrimas se le salen,
Detener no las podía
Acordándose en su tiempo
Los manjares que comía.
Después que hubo descansado
Por la ermita le pedía,
El pastor le enseñó luego
Por donde no erraría. etc.*

Lope sustituyó a un pastor por un ermitaño.

La tercera jornada contiene muchos detalles inventados por el poeta. Pero en cuanto presenta sucesos históricos la *Crónica General* es otra vez la única fuente. Los comienzos de la reconquista son históricamente más o menos oscuros. Con ella se

enlaza la leyenda del traslado de las reliquias a Oviedo o San Salvador. Huyendo de los moros, relata la Crónica (cap. 571), el arzobispo Urbán y Pelayo habrían llevado el relicario desde una ciudad a otra, hasta llegar a las montañas de Asturias. En la comedia, III 160-182, Urbán, Pelayo y los montañeses levantan un altar y veneran las reliquias.

Por boca del príncipe moro Tarif supo el auditor en la tercera escena cuán grandes pérdidas infligía Pelayo con sus pocos compañeros a los moros en las montañas asturianas. Por eso mandan a Don Orpaz ir a ver a Pelayo para que lo persuada con promesas a entregarse. Orpaz es arzobispo de Sevilla, hijo de Egica y hermano del Rey Vitiza. Es pariente de Julián por su hermana, la cual es esposa de éste. Con los hijos de Vitiza traicionó en la batalla del Guadalete a los godos y alióse con Julián y los árabes. A eso alude Lope en II, 825 ss:

*Don Orpaz nos ha vendido;
Bien mostró la sangre suya,
Que la de Julián ha sido.*

A juicio de Tarif, Orpaz fué particularmente el indicado para esta misión siendo arzobispo y primado de los cristianos, y por eso quizá de gran influencia sobre Pelayo. Al mismo tiempo envió Tarif a un capitán con tropas para prender a Pelayo si no se entregaba voluntariamente después de las palabras de Orpaz (cap. 566). En cuanto podemos sacar más detalles de la comedia, sobre la situación de la cueva, coinciden éstos también con la fuente. Debe haber estado en la proximidad de un río, pues huyendo de los moros, Pelayo alcanza la cueva nadando a través de un río. La conversación entre Orpaz y Pelayo se cita literalmente en la Crónica. De este diálogo hizo Lope una de las partes más impresionantes y bellas de la pieza. Acrecentó vigorosamente el contraste entre el salvador del cristianismo y el reconquistador de España por un lado, y el traidor de la patria y de la fe, que piensa sólo en su propio provecho, por el otro. Aquí demuestra Lope su numen poético transformando los pormenores del contenido conforme a los sentimientos nacionales de su tiempo e imprimiendo un espíritu de intolerancia reli-

giosa, propio del Siglo de Oro, a aquella época en la cual los árabes, en contraste con la Europa cristiana, se distinguieron por su nobleza y su tolerancia en cuestiones religiosas.

Después de la entrevista infructuosa entre Orpaz y Pelayo los moros quieren tomar la cueva por asalto. Pero según la *Crónica* (cap. 568) luchó Dios por los cristianos cercados volviendo las piedras y flechas que arrojaban los moros contra ellos mismos, matándolos. Este milagro, también cantado en los romances,²³ lo introdujo Lope también en la comedia. Después de esos sucesos Pelayo no toma prisionero a Orpaz, sino que mata al traidor, lo que es de mucho más efecto. En la séptima escena recibe Tarif, en León, la noticia de la victoria de Pelayo por el milagro, pues un suceso que provoca tanto entusiasmo entre su auditorio lo menciona Lope dos veces. Pelayo está aproximándose con sus montañeses a León. Se toca a combate y en la escena siguiente los cristianos han salido ya triunfantes. Termina la comedia con la coronación de Pelayo. Así logra el poeta un final de mayor efecto, apartándose de la crónica, pues, según ella, Pelayo ya había sido ungido rey cuatro años antes de la Reconquista de León.

c) *Lo que inventó el poeta independientemente de las fuentes*

A la comedia de *Bamba*, tratada a continuación, dió Lope un rasgo esencial lírico que sobresale en las escenas idílicas, bucólicas y en las intercalaciones de carácter religioso. Son la nota personal que constituye el valor poético de la pieza. Muy en perjuicio de la comedia del *Ultimo Godo* falta en ella, por completo, con excepción de una pequeña canción popular, el elemento lírico. Lo que Lope añadió independientemente de las sugerencias de las fuentes es muy poco. Sólo las relaciones amorosas, las cuales fueron insinuadas por Miguel de Luna, las exployó más e intercaló varios augurios sobre acontecimientos futuros que nunca faltan en él. La ya muy cargada acción de esta comedia como resultante de la dramatización de todos los episodios importantes de la *Crónica* y de Miguel de Luna, las aumentó Lope con otras acciones muy variadas en lugar de introducir escenas que diesen colorido a las acciones por la expre-

sión de sentimientos que las compensasen como en el *Bamba*. En *El Ultimo Godo*, Lope todavía no ha superado la manera de un escritor para el teatro, pues en su época temprana de dramaturgo tiene únicamente interés en traer al escenario las más variadas acciones. Contrastando con eso, contiene el *Bamba* magníficos pasajes que demuestran su talento de poeta. También estas diferencias denotan el cambio ya destacado de la facultad poética de Lope durante el tiempo transcurrido entre la composición de las dos comedias.

Inmediatamente después de la boda con la fascinadora mora, Rodrigo se apasiona de la hija de Julián. A esta ficción y a la manera de desarrollarla fué inducido el poeta, según mi opinión, por una propia aventura. Porque, él mismo, poco después de su casamiento, sucumbió a los encantos de otra mujer.

Durante cuatro años tuvo Lope relación con Elena Osorio, hija casada del director del teatro, Jerónimo Velásquez. Por detracción de Velásquez y su familia fué exilado ocho años de la capital y dos del reino. Cuando emprendió la marcha al exilio a Valencia, se enamoró de la bella Isabel de Urbina, hija de un funcionario del rey. El 10 de mayo de 1588 Lope contrajo matrimonio contra la voluntad de los padres de ella. Como no podía mostrarse públicamente en Madrid, se hizo representar en la ceremonia por Luis de Rosicler. Sin embargo quebrantó el destierro permaneciendo escondido en Madrid en este tiempo.²⁴ Pocos días, probablemente sólo horas, después del casamiento, se fué a Lisboa donde la Invencible Armada estaba lista para zarpar contra Inglaterra. Como Lope confiesa más tarde, en una carta al duque de Sessa, entró allí en seguida en relaciones con una mujer. "Llegando yo de mozuelo a Lisboa, cuando la jornada de Inglaterra, se apasionó una cortesana de mis partes, y yo la visité lo menos honestamente, que pude".²⁵

Lope se vanagloria del favor de las mujeres. El no habrá estado prendido menos de la cortesana que ella de él. Eso tiene que haber acontecido ya antes del 29 de mayo, es decir, inmediatamente después de su boda, porque Lope zarpó en este día a bordo del barco *San Juan* contra Inglaterra.

Esta ficción podría basarse también en otra aventura que Lope tuvo en el tiempo cuando compuso esta comedia. En 1598

se había casado con Juana de Guardo, hija de un rico carnicero. En este tiempo comenzó también su relación amorosa con la actriz Micaela de Luján. Dónde y cuándo exactamente conoció a ella no lo sabemos. De todos modos la analogía entre la propia aventura de Lope y el comportamiento de Rodrigo en la comedia, es sorprendente.

Como ya decimos, es característico para Lope que siempre aluda por presagios a lo que va a pasar. *El Ultimo Godo* ofrece numerosos ejemplos de ello. La inscripción en el cuadro de la cueva encantada de Toledo había predicho a Rodrigo la invasión de los moros. Eso solo no es suficiente para Lope. En la misma escena primera hace caer de la mano de Rodrigo el cetro y de su cabeza la corona, lo que consideran los personajes que le rodean un mal agüero. De este modo desde el principio la mala estrella se ensaña con Rodrigo, aunque él pretenda dar otro sentido al accidente, I, 116 ss.

*La corona, que ha corrido
De mi cabeza hasta el suelo,
Quiere decir que extendido
Será, por gusto del cielo,
Mi imperio, y siempre temido;
El cetro, como medida,
Fué a tomar la posesión
De esta tierra a mi debida.*

Aparte confiesa que está mintiendo:

*Cielos, aunque a questo digo,
Vosotros sabéis que miento!*

I. 129.

A esta serie pertenece también el presentimiento de Julián cuando se despide de Rodrigo después de la entrega de su hija:

*Quitándome está la vida:
No sé cómo me despida,
Que el alma me está diciendo
Que hay grande mal en partiendo.*

I, 895 ss.

La segunda jornada está llena de argumentos históricos. Lope intercaló sólo una triple alusión al desastre de Rodrigo. En los lamentos por su deshonra (11, 219-266), en comparaciones que van sucediéndose, Florinda echa en cara al rey la gravedad de su crimen y le declara que el conde está enterado y viene a vengarse. Rodrigo toma sus palabras como amenazas infundadas de una mujer que duda de su amor, porque él, después de haberla gozado, se tornó frío con ella. Los fantasmas que ve Rodrigo en la quinta escena, sintiéndose agredido por los moros, aluden ya más precisamente a lo venidero. Y por fin, en la penúltima escena, la repentina muerte del portaestandarte es el último anuncio sobre la inevitable derrota de Rodrigo.

Al principio del tercer acto, Lope reanuda la relación de los amores de Zara con Abembucar. Quiere demostrar que de un pagano puede hacerse, en poquísimo tiempo, por efecto de la gracia, un mártir cristiano. Abembucar toma a Córdoba y Zara, que permanecía allí, cae prisionera suya. Ella declara que recibir la vida de su mano lo consideraría como la mayor dureza, por no haber cedido a su voluntad antes, e insiste en que él tome venganza y le dé muerte. Pero Abembucar quiere a Zara aún más, desde que se llama María y es cristiana y le pide que se case con él. Ella replica que consentiría gustosa si su fe cristiana no le prohibiera el matrimonio con un moro. Ahora se lleva a cabo el milagro dentro de Abembucar, quien también quiere hacerse cristiano, no para poderse casar con Zara sino porque la gracia le ha inducido a ello. Teniendo en cuenta la presencia de otros príncipes moros, Zara lo bautiza en secreto, poniéndole por nombre Juan, por el cual el moro sentía gran predilección, y le toma el credo. Tarif se entera de la apostasía de Abembucar de la fe mahometana y los condena a muerte a los dos. Mueren alegres por su fe. Esta escena se basa en Miguel de Luna,²⁶ según el cual un moro de nombre Gilhair se casó con la viuda de Rodrigo, después de haber sido convertido a la fe cristiana por ella. Al moro lo llamó Lope, más agradable al oído, Abembucar y compuso además en otros detalles la escena con bastante libertad.

También en la presentación de la muerte de Julián procede Lope independientemente. En Miguel de Luna²⁷ que le sirvió de modelo para la muerte de Florinda, después de haberse

precipitado la hija desde la torre de Málaga, la condesa cayó muerta al suelo. El conde Julián, que vió en esto un castigo de Dios, perdió la razón y se mató a puñaladas. Según la *Crónica* estuvo Julián con los hijos de Vitiza en Córdoba cuando llegó la noticia de la victoria de Pelayo sobre los moros. Suponiendo el rey de Córdoba que ellos mantenían relaciones con el vencedor, quebrantó los contratos que había hecho con ellos y los hizo decapitar. Así satisfizo el cronista el sentido de justicia. En la comedia, Julián se entera que su mujer ha muerto de un acceso de rabia. En eso ve el castigo por la traición; habiendo obrado como Judas, se marcha para terminar también como Judas. Tarif le hace seguir por moros para matarlo.

La ficción principal del poeta en este acto es una historia amorosa. Quiere ilustrar por ella la valentía de Pelayo. Posiblemente recibió la sugerencia de la *Crónica*, realizándola, sin embargo, independientemente, de tal modo que hay que considerarla como invención suya. La *Crónica* (cap. 565) refiere que el gobernador árabe Munuza se enamoró de la hermosa hermana de Pelayo, haciéndola su mujer en contra de la voluntad de éste. Enterándose de ello, Pelayo se la arrebató. De esto ideó Lope un episodio amoroso extendido en varias escenas. Llamó al gobernador árabe, Abraydo, y a la hermana de Pelayo, cuyo nombre las fuentes no dan, Solmira. En ella creó Lope un equivalente femenino para Pelayo. Ella rechaza graciosamente el galanteo y los requiebros del moro. Abraydo, habiendo salido para una campaña, la pone bajo la vigilancia de dos soldados. Mientras tanto Pelayo, vestido de moro, se introduce a hurtadillas en el campamento, entregando una espada a Solmira, y reconociendo ella a su hermano, entre los dos ahuyentan a los guardas. Vuelto Abraydo los persigue con fuerza muy superior. Para salvarla, Pelayo oculta a su hermana en la montaña, se arroja a un río y alcanza, nadando, el campamento de los cristianos. Después de la derrota de los moros, delante de la cueva, aparece de nuevo Solmira dando pruebas de su valentía. Al final Pelayo la casa con su amigo Ilderico.

Lo que Lope introdujo, fingiendo, independiente de las fuentes, a esta pieza, pertenece a una esfera esencialmente dife-

rente y no es su propiedad espiritual, como las bellas escenas independientes de la comedia de *Bamba*.

2. FORMA Y ESPIRITU

El lugar de la acción cambia, según el transcurso de los acontecimientos históricos dramatizados en esta comedia, entre Toledo, Africa, Gibraltar, Málaga, Jerez, Asturias y León. En cuanto al tiempo los sucesos ocupan 10 años. Las dos primeras jornadas representan el gobierno de Rodrigo, que duró 3 años. El tercer acto abarca los restantes 7 años hasta la reconquista de León.

En cuanto a la exigencia de la unidad de la acción, *El Ultimo Godo* no se distancia sólo de cualquier pieza teatral clasicista, sino también de la mayoría de las comedias de Lope. Pues, mientras conserva en las otras generalmente la unidad de la acción por el protagonista, no aplica este principio al *Ultimo Godo*. Los dos primeros actos forman un todo redondeado por la figura de Rodrigo y la presentación de su gobierno. En la primera jornada Rodrigo es en todos los aspectos el centro impulsor. En el segundo es desalojado de su posición central por Julián, quien lo decide todo en el transcurso posterior. La unidad interior de la acción se ha dislocado un poco, a pesar de que permanece exteriormente mantenida por la figura de Rodrigo.

El tercer acto trae a escena una nueva acción, la cual no tiene una relación necesaria con la anterior. El drama anunciado por el título termina con la derrota de Rodrigo. Después de la tragedia en dos actos sigue una comedia en un acto que debería ser titulada *Don Pelayo o Los comienzos de la reconquista*. Por la copulación de estas dos partes integrantes cabe bien, también en el sentido de la palabra, la denominación de tragi-comedia que Lope dió a este drama. En cuanto al contenido y a los personajes actuantes hay algunos hilos que podrían ser aprovechados para conducir al tercer acto, pero que no producen un conjunto. Pelayo sale ya en el acto segundo, mas sin tomar parte decisiva. La orden de alistar soldados que recibe de Rodrigo, pronto se anula por éste mismo, por lo que Pelayo

vuelve enfadado a Asturias. Es sólo un personaje superfluo por el cual el poeta quiere ilustrar la preocupación de Rodrigo temiéndole la venganza de Julián; no es un eslabón dramático. Tal función podría ser atribuída mejor a Julián, deseando el público ver cuál va a ser el fin del traidor. Pero la figura de Julián en el tercer acto ha perdido por completo su color. Recibe sólo la noticia del horroroso fin de su mujer y desesperado se va para morir. Zara y Abembucar, la pareja amorosa de la segunda escena, en cuanto a su carácter, ya no son los mismos que en el primer acto. Ellos proporcionan sólo a Lope sus nombres para dramatizar una muy milagrosa, de ninguna manera psicológicamente motivada, conversión al cristianismo.

Ahora, reconociendo la particularidad independiente del tercer acto de la tragedia del *Ultimo Godo*, examinemos más detenidamente las dos primeras jornadas. El argumento en que se basan tiene la característica de la tragedia clásica, pero falta la construcción típica de ella. La construcción de la comedia de Lope es épica, dramatizando él los acontecimientos históricos en la sucesión temporal, no transformándolos según las reglas del arte dramático. Tampoco acertó y simplificó la acción de la *Crónica*, demasiado rica en detalles, más bien la aumentó por medio de una extensa acción secundaria, basada en Miguel de Luna.²⁸ La boda de Rodrigo con la mora le dió motivo para el pasaje más bello del primer acto, es decir, de los celos verdaderamente sentidos por Abembucar. Podía Lope presentarlos tan sinceramente y con tanto realismo porque él mismo había sufrido muchas veces semejantes tormentos. Por la inclusión de la venganza ideada en la corte del rey Benadulfe, Lope se aleja demasiado del hilo de la acción propiamente tal, habiéndose muerto luego el rey moro, como sabemos, II 488. y la invasión de los moros tuvo otra causa que la prisión de Zara o su boda con Rodrigo.

El comienzo del drama es imponente y pujante:

El tiene lo que merece.

De quién se trata y en qué consiste el castigo lo aplaza el poeta hábilmente acrecentando la expectación en el transcurso

de unos 50 versos. La alocución de Rodrigo, I 21-60, informa brevemente de los antecedentes en cuanto son necesarios para comprender la situación. La primera escena se va apagando en una obscura disposición de ánimo y hace presentir una desgracia próxima. En contraste con ella, comienza la segunda, bajo el cielo azul del Mediterráneo con una canción alegre de la noche de San Juan.

*Vamos a la playa,
Noche de San Juan,
Que se alegra la tierra
Y retumba el mar.
En la playa hagamos
Fiestas de mil modos,
Coronados todos
De verbena y ramos.
A su arena vamos,
Noche de San Juan,
Que se alegra la tierra
Y retumba el mar.*

I, 131-142

Las primeras cinco escenas son bien redondeadas y proporcionalmente llevadas adelante. Con la salida del contrario de Rodrigo, Julián, comienza un notable apresuramiento y con ello una realización sólo en bosquejo de la acción posterior. Este rápido progreso se interrumpe por el relato deslumbrador que da el capitán Armildo de la boda de Rodrigo. En esto introduce Lope un anacronismo curioso y digno de reparo. Hace rendir homenaje a Rodrigo por embajadores de Zelandia y Brandemburgo, de los cuales, este último estado se formó sólo algunos siglos después y dormía, en tiempos del rey godo, aún en la obscuridad histórica, siendo aquella región colonizada por los Wendos.

En cuanto a eso, tómese en cuenta que en 1599, en Valencia, se celebró con pompa y esplendor la boda doble de Felipe II y de su hermana. En el adorno poético de la fiesta cupo a Lope un papel destacado.²⁹ Me parece probable que ella in-

dujo a Lope al relato de la boda en el *Ultimo Godo*. En la boda de Felipe pudieron estar presentes legados de Brandemburgo y Zelandia, dos, para el poeta, sin duda, muy lejanas tierras de Europa. Si esta suposición es fundada, podría verse en eso un indicio del año 1599 como año de la composición de la comedia. En contra de la conjetura de una fecha más tardía, habla el empleo de los metros, por lo cual, como en otro capítulo expondré, este año debe considerarse, para la cronología, como *terminus ad quem*.

Al final del primer acto Lope deja resbalar demasiado rápidamente la acción en el delito de Rodrigo. Inmediatamente después de su boda, Rodrigo se apasiona fatalmente de Florinda. Se produce la pasión por la primera impresión visual y exige, en seguida, imperiosamente la satisfacción sensual, Es más bien infernal que lírica, pues Rodrigo se pregunta:

*Puede haber en el infierno
Pena de mayor disgusto?*

Lope representa este amor en un monólogo y en un diálogo. En el monólogo describe cómo en Rodrigo, después de la despedida de Julián, poco a poco, se hace consciente el despertar de los sentimientos amorosos. El monólogo no contiene un conflicto y falta, sobre todo, la ponderación racional como en el monólogo clásico.

*Ya se fué, ya se partió;
Apenas me atrevo a ver
La que por ver me mató,
Que temo que ha de volver.
Que en esto, cielos, soy yo?
Era yo aquel que adoraba
En Zara desde aquel día
Que tiernamente llamaba
La mi querida Maria?
Tanto amor, tan presto acaba?*
etc. I, 910-919

En el diálogo se declara Rodrigo a la querida. El describe su estado de ánimo:

*Acabando de casar,
Te vi, comencéme a arder,
Resistíme de mirar;
Cuanto menos quise ver,
Tanto más vine a pensar.
Pensé, pené, resistí
Rendirme, y a ver volví;
Volviendo a ver, ardí más,
Que, aunque como hielo estás,
Eres fuego para mí;
Miré al fin tanto, que estoy
Abrasado de un deseo:
Florinda, casado soy;
Pero soy Rey, y deseo
etc. I, 975 ss.*

En esta descripción del amor veo un criterio esencial de que puede deducirse que esta comedia fué escrita alrededor de 1600. Se describe el amor como pura sensualidad, siendo así una fuerza destructora, caótica, que arranca al hombre de su compromiso social del matrimonio. Así puede haber sentido y relatado Lope el amor sólo en un tiempo en que él mismo fué empujado por su eros sexual de una mujer a otra. Eso, en ningún tiempo es más manifiesto que antes y alrededor de 1600. En 1596 Lope fué acusado de concubinato con Antonia Trillo.³⁰ En 1598 contrajo su segundo matrimonio con Juana Guardo. Al mismo tiempo estuvo en relaciones con la actriz casada Micaela de Luján, la cual le había dado ya hasta 1604 cinco hijos.³¹ Sin duda no fueron las conocidas relaciones extramaritales de Lope sus únicas faltas en este sentido, pues la España de entonces pasó por alto estas debilidades humanas. En obras posteriores de Lope la pasión erótica se refina y depura. Permanece, por cierto, en general el deseo sexual preponderante, pero también muchas veces hay al lado una aspiración espiritual hacia la unión con el ideal de la belleza. Más tarde se encuentran, en

Lope, hasta rasgos platónicos y una noble renuncia. En *Amor sin saber a quién*, p. ej., que fué compuesto entre 1616 y 1623³² renuncia don Luis a su querida Leonarda porque ésta se encariñó con don Juan, y une desprendidamente a los dos amantes. Desde luego, Lope no llegó nunca a la convicción de que el gozar envilece. Para él, era el gozo sensual inseparable del amor y hasta en una edad avanzada sucumbió al canto de las sirenas.

Esta escena, desde todo punto de vista, muy importante, del primer acto, significa, en la composición estructural de la tragedia, al mismo tiempo, el momento activante de la acción y la peripecia, faltando el momento culminante en el sentido estricto.

Al comienzo del segundo acto comunica la carta de Florinda el desafuero de Rodrigo. Así preserva el nexo causal y se da la razón para lo contra-acción que empieza ahora. En los 887 versos Lope presentó a su público el proceso histórico completamente fiel a la tradición y sólo fundió las tres diferentes incursiones en una. En vista de la abundancia de detalles, no es de extrañar que Lope no los haya llevado bien adelante y armoniosamente retocado. Como lugar de la acción cambia de una escena a otra el campamento de los moros y la corte de Toledo. A pesar de los mencionados defectos produjo Lope por el rápido cambio una viva expectación. También se encuentran las escenas en una necesaria relación mutua, resultando una acción lógicamente de la otra. A Julián le empuja su ciega saña y cada medida de Rodrigo es la reacción producida por su preocupación íntima y la manifiesta amenaza. En ninguna escena falta la alusión a la ruina de Rodrigo. Estos presagios, en eficaz variación, se expresan, cada vez, de un modo diferente: primero por el relato de la juventud de Florinda y la profecía del astrólogo, luego por las amenazas que pronuncia contra Rodrigo, por sueños de mal agüero y por último por la muerte del portaestandarte. A lo anterior se intercala, ya antes de la derrota en el Guadalete, la escena en la torre de Málaga con el horroroso fin de Florinda, la cual es el origen de toda la destrucción. Todo esto es compuesto de un modo extraordinariamente hábil, acrecentando los presagios la atención dramática y aumentando la sugestión, mientras en la comedia de *Bamba*, p. ej.,

de la cual vamos a tratar más adelante, varios milagros anticipan torpemente el conocimiento del final y menoscaban así el interés por el transcurso posterior. Para dar noticia del desarrollo de la batalla Lope utiliza un medio semejante a la teichoscopia. Hace observar, no desde una muralla sino que desde una pendiente, a una campesina la descomposición del ejército godo. La pregunta del rey derrotado por un ermitaño, hace prever al público, que conoce las leyendas nacionales por los romances, tras cuán terrible penitencia en el yermo Rodrigo terminará su vida.

Las deficiencias en la elaboración de los pormenores fueron censuradas por Franz Grillparzer, quien llama esta tragicomedia "un canevas para una obra que todavía no ha sido escrita". Mas Grillparzer alaba que se rodee el nexo causal de los acontecimientos para la acción y que se satisfaga el poético sentimiento de justicia. Después sigue: "pero todo lo que necesita una exposición y mediación psicológicas es tan mezquina y toscamente unido que el conjunto no es más que una *enumeratio partium* o mejor una recopilación sin desarrollo anterior".³³

Es sorprendente en Lope la fuerte tendencia moral de los dos primeros actos. Sólo así podía hacer comprensible a sus auditores la derrota y justificarla como consecuencia de la culpa moral sin herir por eso al sentimiento nacional. La finalidad de Lope en su poesía no fué agitar las almas de su público y conseguir un efecto moralizador. Quería solamente entretenerlo y deleitarlo. Por eso añade en esta comedia la tercera jornada y hace seguir a la derrota la victoria, para que no se vayan deprimidos a su casa.

El tercer acto tiene una estructura ordenada, con acción ascendente, descendente y un punto culminante. Esta estructura según las leyes del arte dramático fué trazada ampliamente ya en la fuente. La exposición, a la cual pertenecen las tres primeras escenas, tiene un carácter religioso y el tema de que la fe cristiana vence por medio de la gracia, a pesar de la derrota por las armas de aquellos que la profesan. Contiene un himno de los misterios cristianos y la conversión del moro Abembucar, la cual, por cierto, coincide con su deseo terrenal de llevar al tálamo a

Zara, pero la cual él expresamente la atribuye al efecto de la gracia:

*Que no es aquesto fingido,
Ni porque habré conquistado
Con esto ser tu marido;
Mas porque Dios me ha tocado,
Y siento que Dios ha sido;*

III, 105 ss.

El desarrollo de la segunda escena nos traslada a la montaña donde Pelayo con sus compañeros venera las reliquias salvadas. En la tercera, Zara y Abembucar sellaron ya su fe por el martirio. Se descubre, como dice una indicación de Lope para el escenario, a los dos mártires decapitados. Detrás de ellos está un ángel llevando dos coronas en las manos. Con la escena siguiente comienza una acción secundaria de carácter amoroso, que atraviesa el acto hasta el final: el cortejo de un moro a la hermana de Pelayo. Sirve de medio al poeta para completar la semblanza del personaje principal, pues sabemos, por los moros, las grandes hazañas de Pelayo y sus éxitos. El punto culminante del acto es el diálogo entre Orpaz y Pelayo delante de la cueva de Covadonga, la escena más importante de toda la comedia. Con ímpetu dramático chocan dos rasgos esenciales de la mentalidad española, el idealismo en Pelayo y el realismo en Orpaz. Después del milagro de las flechas y la muerte del obispo renegado empieza la acción descendente. El largo romance, III, 661-728, describe otra vez por boca del enemigo las hazañas sobrehumanas del pequeño destacamento de cristianos que infligen sensibles derrotas a los moros. La escena final comienza con el clamor de la victoria de los españoles y termina con el solemne canto de la coronación de Pelayo, del

*Gran restaurador
De Asturia y Galicia,
Castilla y León;
El que mata moros*

*Con sólo su voz,
Más que ellos cristianos
Con tanto escuadrón.
etc.*

En cada una de las escenas de este acto pudo Lope estar seguro de la simpatía más sincera de su público. De la fácilmente irritable emotividad del español de aquel tiempo podemos formarnos un concepto cabal por las relaciones de viajes escritas por extranjeros que recorrieron en esa época España. Cómo participaba el pueblo en los sucesos que veía y escuchaba en el escenario, lo demuestra gráficamente una frase sacada de la narración de viaje de la condesa de Aulnoy que asistió a mediados del siglo XVII a la representación de una comedia de San Antonio. Escribe que cuando San Antonio rezaba el *Confiteor*, lo que acontecía con bastante frecuencia, todos se arrodillaban y se daban tan fuertes golpes de pecho que parecía deseaban romperse el cuerpo.³⁴ Podemos inferir de esto con cuánta emoción y recogimiento, los mosqueteros fueron testigos del martirio de Zara y Abembucar, de cómo levantaron sus puños amenazando al traidor don Orpaz y cómo mezclaron su voz con el grito de victoria de los españoles al final.

También, en otra relación, este acto es muy instructivo, pues contiene de un modo sucinto una completa caracterización del español del Siglo de Oro, dando la poesía de Lope, que brota de la íntima sustancia del pueblo, un cuadro mucho más verdadero de la mentalidad de su nación y de su tiempo que la historia, la cual en parte es el resultado de factores ajenos.

En Pelayo, Orpaz, Zara y Abembucar se representan plásticamente los principios conductores de todo un siglo. Del entusiasmo nacional que existe en todo español, no carece, desde luego, ninguna comedia de Lope. Pelayo, como ya indicamos, es la personificación del idealismo, de aquella actitud espiritual que siempre hizo defender al español valores materialmente incomprensibles. La expresión más viva y sobretemporal la encontró este concepto idealista en Don Quijote, el caballero de la triste figura, el "desfacedor de agravios y sinrazones". Con esto se enfrenta en Don Orpaz el realismo, aquel espíritu práctico

que sabe adaptarse a todas las situaciones y hasta sacar provecho personal de la desgracia de España, el dominio de los moros. La más elocuente expresión de ello, en la literatura, es la *Celestina* y la novela picaresca. Por fin alude Lope en *Zara* y *Abembúcar* a otro rasgo esencial de la mentalidad del tiempo que llenó la amplia corriente literaria de la mística. Pero Lope no es suficientemente hondo para elevar la fe extática, en su poesía, a alturas místicas. Si a nosotros, hoy en día, esta escena, por la mezcla de lo terrenal con lo celestial se nos aparece más bien como una parodia de la verdadera religiosidad, hay que tener en cuenta que para Lope y su tiempo era una seria realidad.

3. LA DESCRIPCION DE LOS CARACTERES

Como vamos a tratar más detenidamente del arte de la descripción de caracteres de Lope en el capítulo referente a la comedia de *Bamba*, que nos parece más típica en cuanto a las bellezas y deficiencias en este respecto, sea aquí para *El Ultimo Godo*, sólo brevemente destacado lo siguiente. Los dos personajes principales, Rodrigo y Julián, en general son representados uniforme y consecuentemente. Ello se basa en que sus caracteres, en cuanto Lope los necesitaba para la comedia, habían sido trazados íntegramente en las fuentes y Lope las siguió fielmente. A Rodrigo le puso al lado un amonestador en Teodoro. A Pelayo lo representa menos por lo que éste dice y hace en el escenario que por los relatos de sus enemigos. En este sentido son todos los moros que salen en el tercer acto figuras que tienen la finalidad de describir las hazañas de Pelayo. Mucho más instructivas que estas figuras trazadas conforme a la *Crónica* son para el arte de Lope aquellas que inventó o esbozó más libremente. En este aspecto *Zara* y *Abembúcar* son lo más disparatado. Proporcionan al poeta, por decirlo así, sólo los nombres para dos acciones diametralmente opuestas en el primero y tercer acto. Desde su punto de vista Lope pudo hacerlas concordar llevando cada vez el mismo *deus ex machina*, la gracia, al escenario. En cambio, en la descripción de un rasgo humano de *Abembúcar*, los celos, permaneció muy realista.

En cuanto a la técnica, es en *El Ultimo Godo*, además, notable que Lope en el comienzo de cada acto ponga separadamente un índice con los personajes que van a actuar en él, mientras que otras veces cita, en general, en una lista puesta delante del primer acto, a todas las figuras que salen en la comedia. Como sus antecesores, por ejemplo, Juan de la Cueva, tenía también la costumbre de enumerar delante de cada acto las personas que iban a salir, esta particularidad indica que *El Ultimo Godo* pertenece al primer período de creaciones poéticas de Lope. En ello procedió Lope con notorio descuido, pues la lista delante de la primera jornada empieza con una Favila y un Lucindo que no salen en ese acto, mientras que en él se encuentran Fabio y Leosindo, nombres semejantes, no citados en la lista.

II. LA COMEDIA DE BAMBA

La comedia de *Bamba* es mencionada con el título de *El Rey Bamba* en el *Peregrino* de 1604. En el mismo año fué impresa en la primera parte de las obras de Lope de Vega. En cuanto a la técnica y al empleo de los metros se encuadra bien entre las piezas teatrales escritas, según una tradición segura, alrededor de este tiempo, de modo que se puede fijar su composición poco antes del año 1604.

I. EL ARGUMENTO³⁵

a) *Las fuentes*

Para las comedias que tienen como tema sucesos de la historia nacional, Lope se inspiró, generalmente, en la *Crónica General*. También para el *Bamba* la utilizó. Además de ella hubo otro libro que, para la composición de la historia de Bamba, satisfizo mejor los propósitos del poeta, siendo en él el elemento milagroso, contenido en la *Crónica*, sólo en forma embrionaria, explayado con mucha fantasía. Este libro es el *Valerio de las Historias de la Sagrada Escritura y de los hechos de España*, del arcipreste don Diego Rodríguez de Almela, capellán y cronista de la corte de la reina doña Isabel.³⁶ El *Valerio* es una

obra que contiene, además de los sucesos milagrosos religiosos, los de la historia de España. El capítulo 4 del libro III se refiere a Bamba³⁷ diciendo que, después de la muerte del rey Recisundo, los príncipes godos no podían ponerse de acuerdo sobre quién debía ser su sucesor. Por eso enviaron una embajada al Papa con un escrito en que estaban anotados los nombres de aquellos que les parecían más aptos para el gobierno con el fin de que él decidiera. El Papa supo, por una visión, que un hombre apellidado Bamba, a quien encontrarían arando con un buey blanco y otro colorado debía ser rey de España por voluntad de Dios. Después de haber buscado largo tiempo los enviados lograron encontrar a este hombre. Pero primero tuvo que realizarse un milagro para que Bamba se convenciera de la voluntad del cielo y se dejara conducir a Toledo para ser coronado.

Hasta aquí coincide, en cuanto al argumento, la comedia de Lope con el *Valerio*. De él saca también el de Recisundo como nombre del antecesor de Bamba, mientras éste se llama, en la *Crónica General*, Recisuindo. Nada relata el *Valerio* sobre los acontecimientos sucedidos durante el reinado de Bamba, sólo menciona en términos generales que Bamba llevó a cabo grandes hazañas, pasando en seguida a narrar su fin por la traición de don Hernigo, a quién la *Crónica* y Lope llaman Ervigio. En los relatos respectivos a lo anterior concuerdan la *Crónica* y el *Valerio Máximo*, porque los autores de ambos tuvieron probablemente las mismas fuentes a la vista. Más tarde hablaremos de ellas.

Además de la *Crónica General* y del *Valerio* estuvo a disposición de Lope para el *Bamba* otra fuente de información en la cual, como sabemos, se inspiró para muchas de sus comedias.³⁸ Es la poesía de los romances que floreció particularmente en el siglo XVI. Todos los acontecimientos notables de la historia de España y de la leyenda religiosa habían sido resumidos de la extensión épica de la *Crónica* a breves canciones impregnadas de elementos dramáticos. Los romances se convirtieron en poesías y cantos populares porque se podían cantar con gran facilidad. Los más hermosos romances se hallaban coleccionados, ya en tiempos de Lope, en varios florilegios.³⁹ Desgraciadamente no poseemos ya los romances en su forma original sino en la

que le dieron sus editores que, por su parte, eran también poetas. Del contenido y espíritu de los romances, que todo español de la época cantaba con entusiasmo, se había apoderado Lope íntimamente, pues él mismo escribió un sinnúmero de romances y los distribuyó en sus innumerables obras.

Mientras que Lope se apoya en la segunda parte del *Bamba* principalmente en la *Crónica*, en la primera ha tenido presente en forma más inmediata un romance de la *Rosa Gentil*, de Juan de Timoneda, de 1573. Este muestra una concordancia tan llamativa con el *Valerio Máximo* que sólo puede tratarse de una versificación del *Valerio* por el poeta Juan de Timoneda. Lope conoció muy bien este romance, como lo demuestran una serie de citas textuales en la comedia. Le suministró éste el esqueleto del argumento hasta la coronación de Bamba en forma tan completa como el *Valerio*, teniendo además la ventaja de estar ya dramatizado en gran parte por diálogos intercalados.

b) *En cuánto dependía el poeta de sus fuentes*

Examinemos cada uno de los episodios relacionados con la fuente, aisladamente y por orden cronológico, y mientras vemos en cuánto el poeta dependía de su fuente de información, echemos una mirada a la pregunta más complicada: en qué medida el argumento había sido ya dramatizado en ella.

La pieza estaba destinada, en todo caso, para la representación en Toledo. Lo indican *La Leyenda de San Ildefonso* y la descripción detallada de la ciudad (II, 403-470). Comienza Lope, por decirlo así, con una hábilmente disfrazada *captatio benevolentiae*, dando en la primera escena, en forma de romance, un cuadro grandioso del milagro nocturno en la catedral de Toledo, en la cual la Virgen premia al obispo Ildefonso por sus fieles servicios obsequiándole una casulla.⁴⁰ San Ildefonso es el patrono de Toledo, cuya fiesta la ciudad todavía hoy conmemora solemnemente el día 22 de enero.⁴¹ Lope podía estar seguro de conquistar así el favor y el aplauso de su público, aunque la escena no tuviese ninguna relación con el tema anunciado en el título. La descripción del milagro es una versificación de la leyenda (*Crónica*, cap. 510) la cual Lope enriqueció indican-

do como hora del prodigio la medianoche y añadiendo algunos cuadros de la naturaleza y de los Evangelios. El primer acontecimiento relacionado con el rey Bamba es la embajada a Roma y la visión del Papa. La *Crónica* está aquí en contradicción con el *Valerio* y el romance, pues allí se dice sencillamente que después de la muerte de Recisundo los godos eligieron como rey a Bamba, un caballero de nobilísima estirpe gótica, que ya en vida de Recisundo era considerado por todos como su sucesor. La *Crónica* contiene el germen para la leyenda al decir que hubo que obligar a Bamba a que aceptara la corona (*Cron.*, cap. 513).

No habría sido nada extraordinario el que los godos hubieran ungido rey a un caballero noble. Lope se atiene por eso al romance, según el cual Bamba era un campesino desconocido y le sigue en el relato de cómo éste llegó al poder.

Citemos sólo algunos versos del romance, indicando cuáles escenas de la comedia les corresponden. Cuando existe una concordancia textual o casi textual colocamos el texto del romance al lado del de la comedia:

ROMANCE⁴²

*En el tiempo de los godos
Que en Castilla rey no había,
Cada cual quiere ser rey,
Aunque le cueste la vida.*

COMEDIA DE BAMBA

*En el tiempo de los godos,
Que en Castilla rey no había,
Cada cual quiere ser rey,
Aunque le cueste la vida.*

II, 157-160.

Estos versos ofrecieron a Lope el modelo para dramatizar la disputa de la sucesión entre los príncipes godos, I, 320-512.

*Sabiéndolo el Padre Santo,
Que en santidad florecía,
Pusiérase en oración,
Rogando en su rogativa
Que le revelase Dios
Quién sería rey de Castilla.*

*Agato, que es Padre Santo
En las costumbres y vida,
Luego en oración se puso
Hacienda muchas vigiliás.
etc.*

II, 181-184.

Este párrafo está dramatizado por la escena, en el palacio del Papa, I, 715-759.

En Lope un ángel anuncia al Papa, I, 735-739.

*Revelándose lo había,
Que el rey que ellos esperaban
Su nombre Vamba sería,
Y lo habían de hallar arando
Cerca de la Andalucía,
Con un buey blanco y cereno
Y un prieto en su compañía.*

*Agato, Dios no quiere que ninguno
De éstos sea Rey, que Rey tiene
elegido,
El cual arando se hallará en España
Con dos bueyes, un rojo y otro
blanco,
El cual tendrá por sobrenombre
Bamba.*

*Hoy, por revelación, Dios me ha
mandado
Que a España vais, y que busquéis
un hombre
Que con dos bueyes hallaréis arando;
El uno ha de ser rojo, el otro
blanco,
El cual tendrá por sobrenombre
Bamba.*

I, 749-753.

Con esa escena termina la primera jornada en Roma.

Lope ha seguido dramatizando el texto del romance en la segunda.

ROMANCE

*Los godos, siendo informados,
Cada cual se departía:
Allá le van a buscar,
A do hallarse presumía.
Un día, estando los godos
Cansados en demasía
De ir a buscar a Vamba,
Volviendo sin alegría,
Vieron venir una dueña
Por una cañada arriba,
Con una canasta al hombro,
Y estas palabras decía:*

COMEDIA DE BAMBA

*A esto corresponde en la comedia II,
1-24, describiéndose las fatigas que los
príncipes godos tuvieron que soportar
en busca de Bamba.*

*Variado en la comedia, donde los
godos divisan primero a Bamba, con
los bueyes.*

—Venid ya, Vamba, a comer;
 Desuncid, qu'es mediodía.—
 Los godos, cuando lo oyeron,
 Luego a Vamba se venían;
 Las rodillas por el suelo,
 D'esta manera decían:
 —Dénos las manos tu Alteza,
 Con amor y cortesía.—
 Vamba, atónito, espantado,
 Temblando, así respondía:
 —No me matédes, señores,
 No me quitédes la vida.
 —¡De quitártela, rey Vamba!
 No es por tal nuestra venida,
 Sino a hacerte sabidor
 Qu'el Padre Santo que hoy día
 Rige la Iglesia romana,
 Por revelación divina
 Supo, y nos dijo que Vamba
 Nuestro rey nombre tenía,
 Y por tanto tu lo eres;
 No dudes, ten alegría,—
 Vamba, dudoso de oírlo,
 Una vara que traía,
 Va después de hincada en tierra,
 Estas palabras decía:
 —Cuando esta vara florezca;
 Yo seré rey de Castilla.—

Bamba, venid a comer,
 Que se enfria la comida.
 II, 99-100.

Corresponde a II, 100-104.

Dénos Vuestra Majestad
 Las manos.
 II, 105-106.

Este texto del romance ha sido dramatizado por Lope muy libremente y ampliado de un modo muy acertado, haciendo participar a Sancha con preguntas ingenuas en la conversación sostenida entre él y los godos.

Así puedo yo ser Rey,
 Como dar flor mi agujada.
 II, 227-228.

Es esto una analogía con la vara florida de Aarón en la Biblia, 4 Moisés, 17.

Aun no lo hubo bien dicho,
 La vara ya florecía.
 Llevan marido y mujer
 Do el consejo residía;

II, 223-230.

Graciosamente explyado por Lope,
 II, 311-331.

Tanto el romance como el *Valerio* no dicen nada sobre los acontecimientos durante el gobierno de Bamba. Termina así:

*Este rey hizo en España
 Hechos de gran nombradía;
 Por él está la coyunda
 Puesta en reales de Castilla.*

Con lo anterior creemos haber probado, sin lugar a dudas, que Lope siguió el tema hasta la coronación, ateniéndose estrictamente al romance. Lo comprueban las numerosas citas que concuerdan textualmente y las escasas alteraciones que están, sin embargo, conformes en el fondo. El poeta empleó muchas citas textuales porque a los oyentes les agradaba escuchar en el teatro romances conocidos.

Menos fácil que para los antecedentes es contestar la pregunta: cuáles fuentes usó Lope para la destrucción del gobierno de Bamba. Como fuente principal debe considerarse la *Crónica General*.

En la presentación de Paulo, Lope sigue primero un camino independiente, no dando los romances ninguna luz sobre cuándo éste llegó a España. Según la *Crónica*, Paulo pertenecía ya a aquellos caballeros que juraron fidelidad a Bamba durante la coronación (cap. 513). Deslealtad y traición eran consideradas como rasgos característicos de los griegos, pues la *Crónica* dice (cap. 514) que él no había olvidado las malas artes del pueblo griego, del cual era oriundo. Lope hace aparecer a Paulo en el suelo español sólo durante la invasión de los moros, cuyo instigador sería él. Históricamente fué esta guerra de los moros un acontecimiento de los últimos años del gobierno de Bamba, por lo tanto cronológicamente posterior a la conspiración de Paulo. Lope se desvía aquí, a sabiendas, de la tradición para poder pintar la subsiguiente traición como el acto más abominable, pues, a pesar de ser un enemigo vencido, Bamba lo había traído a su corte, depositando en él toda su confianza y colmándolo de honores. Las escenas II, 333-402 y 690-804 no corresponden, por lo tanto, a la verdad histórica, sino que sirven para el efecto dramático.

“La rebelión de Paulo”, que sigue a continuación, está descrita muy detalladamente en la *Crónica*. Es un hecho histórico el que cierto conde Hylderigo o Ilderico se alzó contra Bamba, encargando éste a Paulo el aplastamiento de la rebelión. En lugar de hacer eso, Paulo traicionó a Bamba y quiso hacerse proclamar rey. Mediante promesas y sobornos atrajo varios godos a su bando, los cuales lo proclamaron rey. Bamba luchó larga y encarnizadamente, encerró a Paulo en Nimes, citada en la co-

media III, 623, e hizo ejecutarlo. (*Crónica*, cap. 514-525). No vale la pena mencionar que Lope no se atuvo a los nombres de los conjurados. Lope procedió arbitraria pero muy hábilmente en el relato de la rebelión que la *Crónica* describe con muchos detalles. De ellos sacó Lope tres episodios especialmente aptos para la dramatización.

Primero hace surgir la rebelión, en contraste con la tradición, entre los habitantes de la ciudad que prefirieron ser gobernados por un caballero griego antes que por un vulgar campesino. Después de vacilaciones iniciales aceptó Paulo la corona real, habiéndole prometido su ayuda Rodulfo y Teófilo, III, 142-293. Mediante este cambio en los motivos de la rebelión el poeta quiere poner de manifiesto la descomposición interna del imperio gótico que está descontento con el rey justo y destinado por Dios y ofrece el poder a un hombre que, como programa de su gobierno, proclama el desenfreno y los placeres.

Paulo:

*Vosotros, amigos caros,
En quien mi valor espera,
No pienso de otra manera
En otra cosa ocuparos:
En regocijos y fiestas
En banquetes y placeres,
En deleites de mujeres,
Honestas y deshonestas.*

III, 274-281

Como segundo episodio de los numerosos hechos guerreros de la *Crónica* dramatiza Lope el efecto desconsolador que la noticia de la derrota de Paulo produce en los rebeldes entregados a los placeres, III, 553-630. Lleva finalmente al escenario el diálogo entre Bamba y Paulo, en el cual el rey le pregunta sobre las razones de su traición y le hace serias recriminaciones.

Según el punto de vista de la técnica dramática, Lope limitó aquí el abundante material, a tres escenas sueltas, de gran efecto. Tuvo que acortar la acción intermediaria porque la larga

introducción había ocupado ya una gran parte del tiempo disponible para la representación y porque necesitaba todavía bastante espacio para la descripción de las reformas estatales internas y para narrar la muerte del rey Bamba.

Sobre la rebelión de Paulo existe también un romance de Lorenzo de Sepúlveda.⁴³ Apareció en 1551 en una colección publicada por él con el objeto de servir de sustituto poético de la *Crónica General* para los menos acomodados.⁴⁴ Sepúlveda se ajustó por eso más a la tradición. También en el romance se encuentra un diálogo entre Bamba y el derrotado Paulo, del cual, sin embargo, la comedia no tiene reminiscencia. No se menciona en el romance, que contiene lo más importante, según la *Crónica*, la división de los obispados, a pesar de que no menos de nueve capítulos de la *Crónica* tratan de ella. La "Hitación de Bamba" es, según la opinión de Menéndez y Pelayo,⁴⁵ una falsificación del obispo don Pelayo de Oviedo del siglo XII. Cuál sea la verdad de este asunto, en el conjunto de nuestro trabajo no tiene importancia. Sólo nos preguntamos qué indujo a Lope a la enumeración de las diferentes diócesis y parroquias de los arzobispos de Toledo, Sevilla, Santiago, Burgos, Aragón y del reino de Portugal, citando 56 ciudades en 52 versos. Quiso presentar, seguramente, a su público un impresionante cuadro de la grandeza y potencia de España con la cual en esa época (1580-1640) Portugal estaba unida por la unión personal. Así se explica la versificación de la división de los obispados, aunque es inexcusable en una pieza dramática. J. L. Klein⁴⁶ no exagera al calificarla con una expresión drástica como "receptáculo de basura, lleno de nombres de ciudades" (Kehrichtfass voll Städtenamen).

Hasta aquí Lope pudo seguir los relatos históricos. Para el fin de la comedia tuvo que apartarse del modelo por razones artísticas. Según la *Crónica General* (cap. 538) y el *Valerio Máximo* el conde Ervigio mezcló hierbas venenosas en el vino de Bamba, el cual perdió la razón al ingerir esta bebida. Incapaz de gobernar, ordenó que se le llevara a un convento de benedictinos. Allí vivió Bamba durante siete años como monje. Su sucesor fué Ervigio. En la comedia hace morir a Bamba a causa de la bebida envenenada, después de haber entregado la corona de España, por orden de un ángel, a Ervigio. La muerte de

Bamba constituía la única solución dramática posible en el desarrollo de la acción.

Para la presentación del conde Ervigio aprovechó Lope los datos de la *Crónica* (cap. 538). Dice allí que en tiempos del rey Cindasuindo, un hombre rico, de nombre Ardavaste, habría sido expulsado de Grecia por el emperador romano del Este. Que el rey Cindasuindo lo habría recibido con honores en España y desposado con una de sus sobrinas. De esta unión nació Ervigio, que fué educado en el palacio real y elevado después a conde. Era éste muy ambicioso y pretendía la corona. Después de la muerte de Recisundo quizo realizar sus pretensiones. Lope utilizó esta nota muy hábilmente en el monólogo de Ervigio (I, 185-209), que es el momento excitante de la acción dramática. La profecía del moro Mugarabo es un truco extraordinariamente oportuno del poeta, con el cual, sin duda, impresionaba fuertemente al espectador. Comenzando con Abraham y el origen del Islám esboza Lope el destino de la península Ibérica, pasando por Rodrigo y Pelayo hasta el Habsburgo Felipe II, quien había muerto (1598) sólo pocos años antes de la presentación. Aquí pinta en 45 versos un magnífico cuadro de persuasiva intención épica en el cual presenta el cómo España se arruinó por los crímenes y pecados y el cómo se repuso por la fe cristiana y el valor.

c) *Lo propio*

La exposición anterior muestra cómo Lope se atuvo estrictamente a su fuente de información en la composición del desarrollo histórico, hasta qué punto ésta ya estaba dramatizada y cuáles alteraciones le exigió el curso de la acción dramática. Casi todo el material lo acogió Lope en la comedia, adhiriéndose casi respetuosamente a la *Crónica*. Pero un cuadro completo del carácter del rey Bamba en toda su esencia no salió de las fuentes. En ellas no estaban considerados los rasgos meramente humanos de la figura central. Esto lo tuvo que suplir el poeta con su rica fantasía. Justamente aquellas partes que Lope compuso arrancándolas de su propia inspiración, ofrecen la mejor clave para su originalidad y su genio. A ellas pudo infundir

sus inclinaciones poéticas y su vida afectiva. Aquí pudo llevar a las tablas lo que le interesaba interiormente, mientras que en las escenas históricas se vió fuertemente encadenado por las fuentes. Es muy significativo el que para la capacidad artística de Lope los mejores pasajes poéticos de la pieza, los puntos culminantes en cuanto a la expresión lingüística y sentimental se encuentren en las escenas concebidas independientemente. Dentro de todo el drama llenan estas partes exactamente la tercera parte, pues de los 2.753 versos algo más de 900 están compuestos sin seguir Lope la *Crónica* o el romance, sino su propia fantasía.

El poeta comunicó, por decir así, al drama su propio alienato y éste, que impregna toda la pieza, es el rasgo lírico esencial. En la primera parte la lírica es predominantemente idílico-bucólica, en la segunda religiosa. Para las escenas campestres no encontró, por supuesto, ni siquiera indicios en las fuentes. El godo del siglo VII y el cronista de la alta Edad Media aún no conocían la dualidad de la vida afectiva del hombre del Renacimiento. Lope escribe y siente como poeta renacentista, inspirado por la poesía pastoril y bucólica cuando atribuye a Bamba un rasgo meditabundo y sentimental. El elogio de la soledad campestre en

*Cuan bienaventurado
Es el que vive en su sabroso oficio,
Remoto y apartado
Del traje y del bullicio,
Do las maldades hacen su ejercicio!
Entre ellas no se ofusca,
Sino la soledad dichosa busca.*

etc. II, 39 ss.

es un tema preferido del Renacimiento, una moda, que imita a sabiendas a la antigüedad. En las obras de Lope aparece este motivo a menudo y en diferentes variaciones. Otros poetas del mismo tiempo ofrecen ejemplos análogos.⁴⁷ El propio verso inicial como traducción del *beatus ille* es frecuente. Lope amaba las escenas campestres. Las compuso por una simpatía interior, por eso le resultaron excelentes. Sabía adaptarse a la sencilla mentalidad de los campesinos. Conocía sus intereses dirigidos a lo material, por ejemplo hacia la comida y la bebida. Obsér-

vese con qué delicioso realismo describe por boca de Bamba la comida campesina:

*Mayor gozo me conierta
Quando he acabado de arar
El oler desde la puerta
Lo que guisáis de cenar,
Si es cabra salpresa o muerta,
Con grande abundancia de ajos,
Y algunos toscos tasajos
De lacios y muertos bueyes,
Que la comida de reyes,
Llena de tantos trabajos.*

I, 230 ss.

En el tercer acto, en que pesan sobre Bamba las preocupaciones de gobernante, aún aprovecha Lope varias veces la ocasión, en una intercalada conversación con Sancha, para hacerle manifestar su nostalgia por la pequeña aldea donde mejor se había encontrado. Hacia el final del segundo acto desaparece la lírica bucólica y es reemplazada por la religiosa. El soneto:

*Sacó Dios del pesado cautiverio
Su pueblo por el mar de los Gitanos;
etc. II, 253 ss.*

es una acumulación convencional de motivos del Antiguo Testamento. Las dos oraciones de Bamba al fin del tercer acto, en cambio, son testimonios de la más sincera religiosidad personal. Cuán perfectamente se confunde lo divino y lo humano en el

*Gracias te doy, mi Dios, pues ya contemplo
A Toledo, etc.*

III, 892 ss.

en que después de la victoria los pensamientos de Bamba pasan de Dios a Sancha. El Miserere de Bamba en el ocaso de su vida:

*Señor, grande es mi pecado
etc. III, 996 ss.*

manifiesta la profunda comprensión intuitiva del poeta en los diversos estados del alma. En las partes líricas se muestra Lope como verdadero poeta mientras que en el resto de esta comedia no pasa de ser un escritor dramático.

Una figura principal en las escenas idílico-líricas es Sancha. La *Crónica* no dice nada de ella y el romance sólo menciona su nombre. Ella es un producto de la fantasía del poeta y como caracterización la figura más uniforme y más acertada del drama. En sus manifestaciones amorosas hacia Bamba se encuentran versos líricos profundamente sentidos. Habiéndole Lope atribuído también las debilidades femeninas de la vanidad y del afán de adornarse, se encarga ella en parte de la función que en otros dramas desempeña "la Graciosa".

Otras invenciones respecto a Bamba contribuyen a completar el cuadro de su carácter. Su función de Alcalde, que no es histórica, lo muestra como en la antesala de la dignidad real. Otros ejemplos del recto y noble espíritu de Bamba los encontramos en las escenas en que recibe en su corte al hijo menor de edad del rey Recisundo, cuando administra justicia y recibe en audiencia a Cardencho, un viejo campesino de su tierra.

La descripción de la ciudad de Toledo sirve a la misma intención que la introducción de la leyenda de San Ildefonso al principio de la obra. En los primeros años, después de 1600, en que fué compuesta la comedia, tenía el poeta dos familias: la de su legítima esposa, Juana de Guardo, y la de la actriz Micaela de Luján. Durante este tiempo vivía por temporadas en Toledo. A Bamba, que viene de Ircana, Lope le hace describir la ciudad delante de él, tal como él mismo la vió en el siglo XVII. En esto hay un grave anacronismo que, parece, no molesta mayormente a Lope. Pues la mayoría de las puertas de la ciudad y de los edificios aún no existían en tiempos de los reyes godos. Veamos brevemente la descripción.⁴⁸ Bamba contempla, al norte, la fértil llanura de La Vega y algo más al Este, en el lado izquierdo del Tajo, el Palacio de la Galiana, hija del rey legendario Calafre y supuesta amante de Carlomagno, que sólo se construyó bajo el dominio de los moros. Desde allí se dirige la mirada de Bamba hacia el portón occidental, "Puerta del Cambrón", que hizo construir Alfonso VI, y admira el cercano Puente de San Martín. En el norte de la ciudad se menciona, desde

luego, la Puerta de Visagra, en tiempos de Lope una puerta doble con una estatua de San Antonio. Después de haberle explicado el cinturón exterior de la ciudad los príncipes godos le describen a Bamba la parte interior. En el punto más alto de la ciudad está situado el Alcázar, cuyas partes más antiguas fueron construídas por Alfonso el Sabio, sobre un castillo romano. Tampoco se han olvidado como centros del tráfico la plaza triangular del Zocodover más al norte y la Plaza Mayor junto a la catedral. Y cuando por fin los godos llegan a explicar a Bamba las iglesias, se apresura a besar el sitio donde la Virgen puso el pie cuando se apareció a Ildefonso. También se alude a las reliquias que se encontrarían en pequeñas capillas diseminadas en la catedral, por ejemplo, la Capilla de San Eugenio, de San Ildefonso y de Santa Leocadia, que fueron erigidas mucho más tarde. Donde hoy está la catedral se encontraba en tiempos de los godos una iglesia que había sido consagrada a la Virgen María bajo el reinado de Recaredo. Por lo tanto, no sólo en sus sentimientos Lope convirtió a Bamba en su contemporáneo sino que lo coloca también en el colorido local toledano del siglo XVII.

2. EL PROCESO CREADOR POETICO

a) *La composición*

Correspondió al poeta componer en un todo armonioso, según las leyes del arte dramático, el material legendario proporcionado por la tradición y la que él extrajo de su propia fantasía conforme a una superior visión poética. Como Lope no supo limitarse en vista del cúmulo de material, la estructura es muy irregular y perturbada por numerosas intercalaciones no dramáticas. Deseando ofrecer a los oyentes cuanto más entretenimiento posible, descuidó la pintura de los caracteres.

Lo dicho anteriormente nos explica porqué el poeta comienza con los antecedentes ya en tiempos del rey Recisundo, para poder introducir así la leyenda de San Ildefonso en este marco. A la vez se da el fondo histórico con la mención de los pelagianos. Todo el primer acto es una exposición de vasto alcance. Un gran papel desempeñan allí las escenas no dramáticas que muestran a Bamba en su ambiente campesino. El paso a

la acción dramática lo hace Lope en una forma muy hábil al final de la primera escena, mediante el monólogo de Ervigio, según el cual éste sólo espera una ocasión favorable para apoderarse del trono. Los antecedentes propiamente tales, relacionados con Bamba, es decir, los que hacen posible su elevación al trono, comienzan en la tercera escena, donde se representa en un diálogo muy animado la disputa de los príncipes godos por la sucesión. Entretanto la segunda escena ya da a conocer al espectador la figura principal, el campesino Bamba.

El piadoso rey godo Recisundo convocó a los nobles de su país a la lucha contra la secta de los pelagianos. Esta herejía la combate enérgicamente con la palabra y la pluma San Ildefonso. En agradecimiento, María premia con una casulla al defensor del dogma de su Inmaculada Concepción en una aparición a medianoche en la catedral. Recisundo muere inesperadamente y deja sólo un hijo menor de edad. A causa de la sucesión estalla una disputa entre los príncipes godos porque cada uno de ellos aspira a la corona. En esta funesta discordia, el más anciano convence a los pretendientes de que deben escribir su nombre en un papel, que presentará al Papa rogándole que nombre rey a uno de ellos. Los príncipes lo acompañan a Roma. Allí, rezando, el Papa llega a saber por un ángel que ninguno de los anotados debería ser rey de los godos sino un campesino de nombre Bamba. Ellos le encontrarían arando con un buey blanco y otro colorado. La delegación promete obediencia al Papa y vuelve a buscar a Bamba. Este vive contento con su sencilla mujer, Sancha, en una apartada aldea. No quería cambiar su felicidad campestre por la corona real. Entonces Bamba es elegido Alcalde de la villa vecina. Diversos milagros le hacen sospechar que algo grande le espera.

El segundo acto trae la historia desde el encuentro de Bamba hasta su victoria sobre los moros. La ampulosidad épica se restringe aquí algo por una más rápida sucesión de los acontecimientos. Pero no se puede hablar de una gradación de la acción dramática, de un enredo del conflicto. Las escenas se siguen unas a otras sin mayor enlace y su extensión está a menudo en contradicción con su insignificancia dentro de la acción de conjunto. Sólo las últimas escenas, en que aparecen los moros, muestran más vuelo dramático.

Una delegación de godos ha recorrido durante un año entero, sin éxito, todas las regiones de España en busca de Bamba. Entonces encuentran cerca de un pequeño villorrio a un campesino que está arando con un buey blanco y otro rojo. Al oír que una mujer lo llama Bamba se dan cuenta de que han encontrado al rey y le ofrecen sus homenajes. Uno de los godos explica al sorprendido campesino la visión del Papa. Como la aguijada de Bamba comienza de repente a florecer, se convence de su vocación divina, acepta el cargo de soberano y se dirige con ellos a Toledo. El rey moro Alicán ha preparado entretanto, a inspiración del griego Paulo, una invasión de España. Inmediatamente después de la coronación de Bamba penetran los moros en la península. Bamba sale al encuentro de los moros y los derrota, tomando prisionero a Alicán y Paulo. Al rey moro lo perdona y lo pone en libertad, mientras que a Paulo lo lleva a su corte como amigo, lo que provoca el enojo de los godos Rodolfo y Teófilo.

Sigue el tercer acto, el más importante y más lleno de acontecimientos y que lleva al escenario el gobierno y la muerte de Bamba. El rey aparece en los diversos campos de su bienhechora actividad. Los argumentos históricos permitieron en este acto, más que en los dos anteriores, producir una tensión dramática. Medidas completamente carentes de dramatismo, como la reorganización del sistema monetario y la división de los obispados, retardan en la cuarta escena el curso de la acción, que había comenzado en forma pujante con la traición de Paulo. A partir de la quinta escena la acción se vuelve más constreñida y tiende ya hacia el fin. Algo molestan, por otra parte, los largos discursos entre Bamba y Paulo recargados de pompa retórica. En cambio la profecía del moro calza magníficamente con la acción. La belleza, justamente, de las últimas escenas indemniza al espectador por las muchas deficiencias de las anteriores.

Después del victorioso término de la guerra contra los moros, se alzan los godos contra el rey. Bamba nombra a Paulo general y ordena sofocar la rebelión. Este favoritismo aumenta la envidia de Rodolfo y Teófilo, que sólo esperan una ocasión para vengarse del rey. Para ello no encuentran motivos morales, ya que Bamba cumple ejemplarmente con los deberes de su alto cargo. Fomenta el bienestar y la prosperidad del país, regula

las medidas, las pesas y la moneda, hace una nueva división de los obispados y da a cada uno lo suyo sin consideración a la persona o la situación. Pero los orgullosos ciudadanos están descontentos con él por su humilde origen y ofrecen la corona al griego Paulo, al cual Rodolfo y Teófilo le ofrecen su apoyo. Mientras Paulo como rey intruso se entrega a los placeres, Bamba se entera de la traición, sale a combatir a los rebeldes y los encierra en Nems. A los ciudadanos les promete perdón si le entregan a Paulo vivo. Ellos sacan a los conspirados de una oscura cueva a donde se habían refugiado y los llevan a Bamba con una soga alrededor del cuello. Bamba hace ajusticiar a Paulo, Rodolfo y Teófilo, pero llora esta medida movido de compasión. Entretanto predijo un moro preso al conde Ervigio, a quien Bamba había nombrado gobernador de Toledo mientras durara la guerra, que él sería sucesor de Bamba. Sólo necesitaba mezclar al rey hierbas venenosas en la bebida. A Ervigio le seguirán todavía tres soberanos y el dominio de los godos en España terminaría con Rodrigo, quien violaría a la hija del conde Julián. Por venganza Julián conduciría a los moros a España y éstos dominarían el país durante siglos. Pero en las montañas surgiría Pelayo, quien batiría a los moros en sangrientas batallas. A él le seguirían otros reyes hasta que, bajo Felipe II, de la Casa de Austria, terminaría la lucha con la expulsión de los moros de Granada. Al fin llega Bamba cansado de la batalla, cae en un sillón y el sueño lo vence. Aparece un ángel anunciándole su muerte inminente y le indica que debe nombrar a Ervigio como sucesor. Bamba despierta y pide un jarro de agua. En él Ervigio le suministra el veneno. Los príncipes godos se reúnen alrededor del rey moribundo. Bamba cumple el encargo, entregando a Ervigio la corona y recomendándole a su esposa, muere.

b) *La técnica*

Al analizar la técnica empleada en la comedia de Bamba nos parece más acertado examinar primero cómo Lope procede frente a las tres unidades clásicas. En seguida examinaremos las particularidades y defectos de su método dramático. Una comparación con la técnica y caracterización del *Ultimo Godo* nos

mostrará que Lope ha experimentado en el tiempo transcurrido entre la composición de las dos comedias una notable evolución poética. La comparación dejará de manifiesto la inferioridad del *Ultimo Godo*, escrito algunos años antes frente a la comedia de *Bamba*.

*Cuando he de escribir una comedia
Encierro los preceptos con seis llaves*

dice Lope al hablar de sí mismo en el *Arte Nuevo*.

Lope no observa el precepto de la unidad de lugar. En el primer acto cambia cinco veces el lugar de la acción. Desde la residencia de Recisundo, en Toledo, lleva a los oyentes al pueblo natal de Bamba, luego nuevamente a los godos en Toledo, después a Ircana, donde Bamba gobierna de Alcalde y finalmente donde el Papa en Roma. En el segundo acto cambia de ubicación a sus personajes, desde la tierra natal de Bamba a la corte de Toledo, más adelante al campamento de los moros en Africa y por último al campo de batalla, donde son vencidos. En el tercer acto, sólo una vez abandona Toledo porque la campaña guerrera lleva a Bamba a Nems. En la elección del lugar siguió Lope, pues, simplemente a las fuentes o a su fantasía.

Dado que Lope pone en escena toda una vida y sus antecedentes, no puede cumplir, naturalmente, el precepto de que la acción suceda dentro de veinticuatro horas. Los acontecimientos de la comedia abarcan un período de más o menos veinte años. Al primer acto corresponden casi diez años, pues, según la *Crónica*, tuvo lugar el milagro de San Ildefonso en 665 y Bamba fué coronado en 676. Los godos, entretanto, habían buscado un año entero a Bamba, según rezan los primeros versos del segundo acto. Según la *Crónica* (cap. 538) gobernó nueve años.

El material tomado de las fuentes y transformado en comedia no ofrecía ninguna acción dramática en el sentido clásico. La fábula de la comedia se basa en una sencilla historia episódica, pero maravillosa. Le pareció al poeta digna de ser puesta en escena, primero por lo extraordinario de los acontecimientos, y segundo, por el contenido de historia nacional y las virtudes de piedad, justicia y amor patrio inherentes sobre todo a los personajes principales. Para un poeta clásico esta fábula no

habría podido suministrar sino con grandes cambios y retoques en la tradición, el argumento para un drama.

Lo primero que se exige de la acción es que sea de un todo acabado. Esta coherencia intrínseca se observa en la comedia de *Bamba* sólo al final. Pues es lógico que el espectáculo termine con la muerte del héroe principal, que le da su nombre. Al principio no se observa la coherencia, retrocediendo la primera escena demasiado a la época anterior. Es un cuerpo extraño en la composición total, impresión que se acentúa aún más por el hecho de que Recisundo, que aparece solemnemente, ya ha muerto en la tercera escena. No tiene este episodio, como ya observamos, ninguna relación con la acción anunciada sino que fué agregado únicamente para la representación de la comedia en Toledo y para glorificar al santo patrono de la ciudad. La primera escena presenta la disputa entre los godos, la que inicia los antecedentes históricos propiamente tales. Si Lope hubiese puesto esta escena al comienzo de la comedia, la acción dramática se habría iniciado de inmediato. El punto de vista de la armonía no era decisivo para Lope. De lo contrario habría distribuído el material en otra forma sobre los tres actos y además se habría impuesto ciertas restricciones. De la enorme cantidad de acontecimientos relatados por las fuentes tenía que sacar la armazón de la acción mediante la hábil elección de sucesos dramáticos de efecto especial; La extensión de la pieza en cuanto a los argumentos debería haber ocupado sólo el espacio necesario para describir el paso de Bamba, desde su vida de campesino, despreocupado y feliz, a rey valiente y justo, pero soportando el peso de su cargo, hasta su muerte, por la traición. Correspondía también al poeta poner orden en la sucesión de los acontecimientos y hacer suceder la transición de la felicidad a la catástrofe según las leyes de la probabilidad. La coherencia de la acción desde el comienzo hasta el final es una exigencia más bien externa de la acción. Contra la unidad interna no faltó Lope, a partir de la segunda escena, pues desde entonces constituye Bamba la figura central hasta el final.

Otra cuestión es, desde luego, la de si todas las escenas están en relación necesaria con la acción. En ese sentido Lope no ha observado la unidad, llevando al escenario muchos pormenores que habrían cabido bien en una novela o una biografía,

pero no en un drama, como por ejemplo, las medidas de reforma y política interna, la ordenanza sobre las pesas y medidas y la nueva repartición de los obispados. Comprendemos que Lope no quería pasar por alto todas estas actividades, pretendiendo dar un cuadro, lo más completo posible, de Bamba y porque este rey sigue viviendo en la historia precisamente como legislador y reformador que quería detener el ya iniciado derrumbe del imperio gótico. Pero si hubiese recortado esas escenas y las hubiese calado en otro lugar, el desarrollo de la acción habría sido menos accidentado. La ampulosidad de las escenas idílicas menoscaba también la marcha dramática, por más dignas de admiración que sean.

Lope no hace resaltar un rasgo especialmente característico de sus personajes, subordinando a él las otras cualidades, sino que más bien varios rasgos de carácter tienen la misma importancia para él. Falta el punto de vista superior, según el cual se escogen los acontecimientos y se relacionan entre ellos. Esta falta debe atribuirse también a que la fábula no encierra un conflicto íntimo que hiciese posible un nudo y un desenlace. El punto culminante está al final de la comedia.

En esta obra le falta a Lope la habilidad dramática, por más que en otras obras su capacidad como poeta teatral encontró el aplauso de sus contemporáneos. Las diversas escenas están muy desligadas entre sí. La estructura de la acción carece del progreso enérgico que se exige para el drama. Justamente a aquellas escenas que tienen este ímpetu les siguen siempre otras que retardan sensiblemente el curso de la acción por el predominio de partes que no son dramáticas.

Mediante los episodios debe ser destacado el carácter de las personas desde diferentes aspectos. Deben ser breves y acertados y encuadrar la acción dramática. En Lope, en cambio, priman los detalles de los episodios sobre la acción principal. Antes de la coronación tienen por objeto, en diversas variaciones, la satisfacción del campesino en su terruño y su antipatía hacia la vida de la corte. En el tercer acto muestran al rey en las diferentes reformas.

Lo inapropiado de algunas escenas aparece particularmente evidente cuando la acción tiende a un rápido avance dramático. Así, al monólogo de Ervigio sigue un idilio campestre pin-

tado con excesiva minuciosidad; a la disputa de los príncipes godos, la escena con los milagros en el bosque y la reunión de los campesinos en el despacho del Alcalde. En la quinta escena del segundo acto Alicán da ya la orden para el asalto de un fuerte español, cuando la escena siguiente, la sexta, trae una larga conversación ingenua de la pareja real sobre los trajes y golillas que Bamba obsequia a la nobleza y a las damas de la corte, y luego se hace presentar al hijo de Recisundo, con quien compite en cumplidos. Las siguientes escenas de lucha, sobre todo la octava, se desarrollan con demasiada rapidez. Bamba dá en la batalla con Alicán, quien se rinde de inmediato y también Paulo se somete en seguida. El les perdona en el acto y los tres se retiran en paz y amistad del escenario. El tercer acto tiene los mismos defectos. Empieza con mucha viveza la primera escena con la sublevación de los godos. La segunda, en la cual en largos coloquios explica a su mujer el peso de su cargo y le concede una mirada en sus diferentes tareas, estorba de nuevo sensiblemente el curso dramático. La tercera escena empieza otra vez animadamente con la traición de Paulo. Pero después de esta escena de mucho efecto sigue la desacertada de la sala de audiencia. La reorganización de los obispados, por fin, lleva al colmo estos defectos. Desde la vida desenfadada de Paulo en la corte hasta el final la tensión dramática crece poderosamente y termina con mucho efecto.

El estorbo de la acción dramática por las escenas citadas es aun sobrepasado por las faltas contra la probabilidad poética para no hablar de la necesidad. El cambio repentino de los sentimientos de los personajes y su, muchas veces, no motivada manera de actuar se discutirán en el capítulo sobre los caracteres. Digamos ahora aquí solamente una palabra sobre la visible intervención del cielo, el milagro.

Para el español de los siglos XVI y XVII, el mundo sobrenatural era una realidad tan verdadera como el natural. Lo que no podían explicarse de un modo natural, es decir, como efecto de una causa, lo consideraron como milagro. La poesía religiosa de aquel tiempo tuvo como tema principal los milagros y apariciones. En ella Lope pudo dar rienda suelta a su rebotante fantasía. Sin embargo, en sus dramas históricos, en general, hizo uso de ello sólo cuando algo no podía explicarse de un modo na-

tural. La comedia de *Bamba*, muy en perjuicio del drama, en este sentido, se aleja de este principio generalmente observado. El romance ofrecía, en conformidad con el *Valerio*, dos milagros: la visión del Papa y el repentino florecimiento del aguijón. Los dos eran necesarios para explicar un suceso tan poco común como la elevación a rey de un campesino desconocido. Si Lope se hubiera limitado a la aceptación de estos dos milagros, nada tendríamos que objetar. Pero su fantasía enriqueció esta milagrosa historia con otra intervención sobrenatural. Ellos, por una parte, anticipan la tensión dramática y por otra, pecan contra la justicia poética. Cuando el compasivo y bondadoso Bamba busca leña en el bosque para una viuda, caen en tierra cuatro coronas de flores delante de él y un brazo se extiende con una corona de oro mientras una voz le exhorta a tomarla. Esta alusión al porvenir de Bamba se confirma por las palabras de un niño de pecho que él apadrina: Bamba es rey. Cuando después en el segundo acto la embajada gótica le comunica su nombramiento por el ángel, queda muy perplejo. El aguijón tiene que cubrirse de flores para convencerlo de su vocación. El último milagro sería soportable si no le precedieran ya otros dos. Debería haber renunciado Lope o al milagro del primer acto o al del segundo. Mejor, si se hubiese conformado con los dos milagros del romance. Para la explicación del cambio increíble al final, tiene que intercalar de nuevo una intervención del cielo. Un ángel ordena a Bamba que designe como sucesor a Ervigio. ¿Cómo es posible una solución tan absurda? ¿Dónde queda la justicia exigida también en el drama? Dios recompensa al asesino en lugar de castigarle por el horroroso crimen. El público de Lope no estaba acostumbrado a criticar las decisiones del cielo, pero, sin duda, interiormente no estaría satisfecho con este desenlace. Lope mismo lo adivinó y encuentra en el carácter, en la religiosidad del héroe la explicación de un final que contradice la expectación de todos. Porque Bamba realiza la palabra de la escritura "amad a vuestros enemigos, haced bien a los que os aborrecen", entrega la corona a su asesino,

*Que siempre una mala obra
Con otra buena se paga.*

III, 1148

c) *La descripción de los caracteres*

El arte de la descripción de los caracteres de Lope de Vega se distingue de los misterios de la Edad Media y del drama italiano del Renacimiento, en que ya no se trata de tipos que representan cierta profesión o una capa social, sino que sus personajes, en cierto sentido, tienen ya una vida propia, un carácter. Entendemos por carácter el innato modo de ser de un hombre, como se manifiesta en sus cualidades espirituales y morales, su "daimon" indestructible. Ese desarrollo fué señalado por el rasgo fundamental democrático propio al pueblo español, al cual se alió la convicción del valor de la personalidad humana acrecentado en el Renacimiento. Eso dió amplio espacio a que se manifestasen cualidades individuales.

La influencia de la teología, que dominaba a todos los espíritus en aquel tiempo, me parece innegable en la descripción de los caracteres por Lope, porque cada persona es más o menos el representante no de cierta capa social, sino de cierto principio espiritual, digamos de una virtud o de un vicio. Bamba, personaje principal de la pieza, es la justicia en persona. Es justo para con Dios, prestándole el servicio debido, y para con los hombres, cumpliendo de un modo ejemplar con su deber dentro de su compromiso social como campesino y Alcalde primero, y como cabeza de la sociedad más tarde, siendo rey.

Está lo decisivo en el arte de la caracterización de Lope de Vega en que no desarrolla el carácter, sino lo despliega. Precisamente en eso se basan las numerosas faltas contra la conformidad, la verdad, y la consecuencia íntima de las acciones, así como la falta frecuente de un motivo que justifique los cambios de sentimiento. Lope representa en los personajes su propio tiempo y los principios que dominan en él; imprime a los caracteres el modo de ser de los hombres de su época. Como todos los caracteres son creados de su espíritu, muestran un parentesco íntimo. También a aquellos personajes que la tradición en gran parte había delineado, infunde el poeta su nota personal.

El carácter de Bamba está exactamente trazado por su origen y su posición. Su vida radica en dos convicciones fundamentales: una genuina religiosidad católica y un orgulloso patriotismo gótico-español. La acertada descripción de estos dos rasgos

de su ser fué apreciada con simpatía por el público. Lope describió la religiosidad de Bamba, una vez de un modo alegre y hasta cómico y otra vez en forma conmovedora. Por su fe en los milagros y su respeto para todo lo referente a Dios, la Iglesia y los Santos, Bamba entretuvo también a los espectadores del siglo XVII. El cargo de Alcalde, inventado por Lope, le dió oportunidad para ilustrar la piedad de Bamba en diferentes episodios. Apenas elegido Alcalde viene un peregrino y le pide una limosna. Los otros campesinos quieren rechazarlo con dureza, pero él les reprende su despiadada conducta.

*No sabéis, amigos, vos,
Que en eso que hacéis pecáis,
Y si al pobre maltratáis,
Maltratáis al mismo Dios?*

I, 639 ss.

Bamba da al mendigo su capa entera, superando así en caridad hasta a San Martín. Pero el astuto campesino no actúa tan desinteresadamente como parece.

CARDENCHO.

La capa le dais?

BAMBA.

*Callad,
Que por una tendré dos.*

I, 649

Hace, pues, la buena obra en busca de la recompensa. El primer gesto en su nuevo cargo es llamar a un vendedor de cuadros, y cuando éste, entre otros cuadros, le muestra uno de la pasión de Cristo, a Bamba se le caen en seguida las lágrimas con un sentimentalismo que no conviene a un godo y que lo convierte en una figura cómica. Su corazón compasivo le hace llorar más tarde, III, 927, la muerte de los traidores condenados por él. Como Alcalde pone en su despacho un grabado con la entrega de la

casulla a San Ildefonso por la Virgen. Bamba se transforma totalmente en una figura jocosa cuando trata de quitarse los zapatos y entrar de rodillas a la iglesia en Toledo para su unción. Enterándose que hay muchas reliquias y la casulla de San Ildefonso en la Iglesia, pregunta a sus acompañantes:

*Decí, no la podré ver,
Y con las manos tocalla,
Para adoralla y besalla?*

II, 463 ss.

Junto a esas escenas alegres que reflejan tan verdadera y genuinamente el espíritu del simple campesino, Lope compone también versos de una conmovedora profundidad de sentimiento. Se encuentran en aquellos pasajes en que Bamba expresa la conciencia de la responsabilidad de su cargo y de su vocación ante Dios. Cuando recibe la noticia inquietante de la irrupción de los moros o de la traición de Paulo despierta de nuevo en él el anhelo por la vida despreocupada en su cabaña. Cansado, vuelve Bamba a Toledo, después de la dura lucha contra los rebeldes. Le preocupa el pensamiento de que, en el cumplimiento de sus tareas terrenales, ha descuidado el servicio de Dios y la salud de su alma. Este estado de ánimo encuentra su expresión emocionante en la plegaria de arrepentimiento:

*Señor, grande es mi pecado;
A vuestra clemencia apelo;
Que acordándome del suelo
Largo tiempo os he olvidado.
Ya por el reino me pierdo
Y me vuelvo en hombre infiel,
Pues para acordarme de él,
Por jamás de vos me acuerdo.
Pero bien, Señor, sabéis
Cuán de veras os sirviera
Si este cargo no tuviera;
Ruego que me perdonéis,*

*Si no gobierno, Señor,
Conforme a razón y ley.
Yo no nací para Rey,
Sino para labrador.
etc.*

III, 996 ss.

La relación de Bamba con su esposa se describe muy superficialmente, a pesar de que no carece de genuinos trasportes sentimentales. Las escenas I, 210-319, II, 247-330, II, 511-598, III, 93-141, en que salen como pareja de campesinos y pareja real, divierten por las ingenuas conversaciones de ambos. Dice Bamba en I, 285-290, que por su amor a Sancha habría renunciado a servir al rey a pesar de que sólo con escuchar el toque del clarín siente el anhelo de marchar. Lope lo adornó con un patriotismo lleno de afán de heroísmo, tocando así un rasgo que encontró la más viva resonancia en todos sus contemporáneos. Como hoy día en España el mendigo no es inferior al noble en su orgullo patriótico, del mismo modo se ufana también Bamba de su sangre goda, a pesar de que no es más que un modesto labrador.

*Que, aunque así me veis villano,
No imaginéis que el linaje
Puede desdorar el traje,
Si el linaje es cortesano;
Que, aunque me veis de este modo,
Debajo de la corteza
Hube valor y nobleza
De alguna sangre de goda.*

II, 109-116.

A la pregunta de Sancha: "Decid ¿qué son godos?", él contesta: "Son gente de sangre y blasón". Como rey, Bamba es, en la defensa del país, valiente y arriesgado. Lope lo dotó de un temperamento iracundo, II, 673, III, 535, pero de una ira santa, porque no conoce el odio. Para completar el cuadro del ca-

rácter sirven principalmente la segunda y cuarta escena del tercer acto. En una de ellas ordena Bamba las medidas, las pesas, la moneda y las diócesis; la otra lo muestra en su aspecto humano. Mientras otros gobernantes son indulgentes para con las faltas de sus criados, Bamba condena a un criado de su servicio a casarse con una muchacha de quien había abusado bajo la promesa de matrimonio, y ordena que en el futuro ninguno de sus criados sea exceptuado del castigo. Siendo Alcalde da a un mendigo su capa y siendo rey ayuda a los pobres que sufren una necesidad; se encarga de las deudas de un acusado que se encuentra en prisión desde hace nueve años, porque no puede pagar a su acreedor, lo pone en libertad y le da cien ducados. Su elevación a rey no le torna orgulloso. Lleno de cariño recibe en audiencia a su antiguo amigo, el campesino Cardencho, y se entera de todo lo ocurrido durante su ausencia en su pueblo natal. En viveza y dulzura esta escena se destaca dignamente entre las partes idílicas del primero y segundo acto, en las cuales Lope despliega toda su maestría. Con un regalo de cien ducados para él y mil para la pequeña iglesia del pueblo, Cardencho se despide alegremente, prometiendo que va a rezar cien rosarios anualmente por Bamba. También como rey no se avergüenza de su humilde origen. A un acusado que lo había llamado tosco campesino y que había sido condenado a doscientos azotes, le paga cien ducados en recompensa y destituye al juez de su cargo.

En general Lope pinta de un modo apropiado y conforme a la naturaleza los diferentes rasgos característicos de Bamba. Sin embargo, se le ocurrieron algunas incongruencias. Se refieren principalmente a la descripción de procesos psicológicos. Lope yerra no motivando los repentinos cambios de opinión o ayudándose por medio de un *Deus ex machina*, un milagro. Esto se funda en su temperamento y disposición natural, que no pregunta el porqué sino sólo el cómo. La manera de expresar un sentimiento o un afecto le interesa más que el motivo de ello.

Desde que sale por primera vez, Bamba no se cansa de manifestar su repudio a la vida en la corte. Nos preguntamos: ¿de dónde saca este troglodita el exacto conocimiento de las pre-

ocupaciones y contrariedades de la vida de un rey? Así, artificialmente, el poeta quiere provocar un contraste interior para con los acontecimientos venideros. A la misma intención obedecen las coronas de flores y lo que dice el niño, que anticipan de un modo torpe el interés natural, pese a que gustaron al público. Por otra parte, no se motiva el cambio de opinión. Cuando le anuncian a Bamba que los moros han irrumpido en el país, jura aniquilarlos, pero apenas ve en la batalla a Alicán y Paulo que se le someten, rebosa su corazón de sentimientos amistosos y de simpatías para con ellos. Mirando a Paulo se embelesa de una manera inexplicable, exclamando:

*Paulo, espantado
Me tienes, y embelesado.
Dudando estoy si eres hombre;
No sé por cual amistad,
O por cual conocimiento,
Dentro de mi pecho siento
Tenerte gran voluntad;
etc.*

III, 763 ss.

Compara a Paulo con una sirena o Circe que le hechiza. Esas comparaciones de la mitología antigua son muy inapropiadas en boca de Bamba en vista de su origen campesino, como las de más tarde, cuando llama a Paulo el Sinón griego, III, 672. Las entusiastas manifestaciones de amor y amistad para con Paulo son incompatibles con un carácter tan recto como es el de Bamba. En alto grado contrario a la verdad se presenta Bamba al final del drama. El poeta justifica este comportamiento inexplicable por la aparición del ángel, ya que por orden del cielo entrega a su asesino la corona y hasta recomienda a este canalla a su esposa.

Sancha es la creación de la musa del poeta. La representa como tipo no como carácter, pues destaca sólo algunos rasgos femeninos de ella, como el amor a su marido y sus flaquezas ingenuas de vanidad y la manía de ataviarse. Este ser puro, no contaminado por la civilización y cultura, es al mismo tiempo la

figura cómica del drama. Cuando se entera del resultado de la elección de Alcalde, piensa en seguida en una nueva cofia para el día de San Juan, ya que ella será entonces alcaldesa. En la despedida de Bamba manifiesta en tiernos acentos, con verdadero sentimiento:

*Que quedo a obscuras confieso,
Sin luz, sin vida y sin seso,
Faltándome vos, mi sol.*

I, 310 ss.

Del modo más bello Lope la presenta en el segundo acto. Los nobles godos habían comunicado a Bamba su nombramiento como rey y un milagro ha confirmado la verdad de su anuncio. Sancha acude corriendo y suplica a los godos que no le quiten a su marido. Quiere traerle una lanza de carro para que se defienda. Habiéndole disipado sus temores, sus pensamientos se dirigen luego a los lujosos trajes de los caballeros y enterándose de que Bamba es rey y ella reina no cabe en sí de placer imaginándose los nuevos vestidos que va a tener. Poco después el poeta presenta a la pareja campesina con trajes reales. Lope manifiesta su buen conocimiento del anhelo secreto de la mujer, cuando, durante la recompensa de los cortesanos, Sancha le pide a Bamba que dé a la dama Elvira un marido. Las ingenuas preguntas y observaciones de Sancha provocaron sin duda la risa del público. Desgraciadamente no sale Sancha en el tercer acto. Sirve al poeta una vez de pretexto al explicarle Bamba sus tareas. Delante del catafalco Sancha solloza:

De llanto el pecho se rasga.

III, 1151

Ella muere poco después de Bamba, como anuncia el ángel.

El opuesto de Bamba por su carácter es el griego Paulo al desempeñar el cargo usurpado. Las cualidades del personaje principal se acrecientan por la figura de contraste. A Bamba le

comprueban sus virtudes y su gobierno justo y su carácter moralmente bueno, mientras a Paulo la traición y la vida desenfrenada en su corte lo presentan como malo. Paulo actúa así, al final, por estar poseído del demonio. Aquí se ve claramente la influencia del pensamiento teológico. Lope no representa a Paulo como personificación del mal de un modo uniforme. Pues, las cualidades que resaltan en sus relaciones con Alicán son incompatibles con su modo de actuar más tarde frente a Bamba. A pesar de que es súbdito del rey moro, lo liga a éste una relación de "do ut des", prometiéndole Alicán que si por sus servicios lograra apoderarse de España, alzaría a Grecia y subyugaría a Roma. La fortuna no sonrío a Alicán. En cuanto ve a Bamba se le somete. Lope no motivó este comportamiento. Alicán se lanza al asalto con terribles amenazas, pero enfrentándose con Bamba queda deslumbrado y exclama:

*Villano dijeron que eras:
Yo te llamo el mismo Marte;
Pues de ello gusta Mahoma
Rendirme quiero, que es justo;
Tu esclavo soy.*

II, 732 ss.

Como motivo de este cambio instantáneo de pensamiento, le basta a Lope decir: "de ello gusta Mahoma". Lo justifica, pues, otra vez, con la intervención de una fuerza sobrenatural. Cuando Paulo, que acude en socorro de su amo, ve que éste se ha sometido ya, rivaliza con él en la manifestación de nobles sentimientos, ofreciéndose a expiar el castigo de Alicán, puesto que él lo ha inducido a atacar a España. Pero Alicán no atribuye la culpa a Paulo, sino al hecho de no haber seguido su prudente consejo de respetar las iglesias. El fiel apego y lealtad de Paulo puede considerarse como razón para la admiración de Bamba. El cuadro del carácter de Paulo cambia diametralmente dentro de una escena. Es nombrado general para sofocar la rebelión. Entonces un ciudadano, en nombre de la ciudad, lo exhorta a traicionar a Bamba, prometiéndole además su ayuda

Rodulfo y Teófilo. Paulo, colmado de favores por Bamba, contesta:

*Sabed, señores, también
Que, con odio desigual,
Estoy con Bamba muy mal,
Supuesto que él me halla bien.*

III, 230 ss.

Nos preguntamos: ¿por qué abriga Paulo estos sentimientos para con Bamba, a quien debe la vida? El poeta no da la respuesta. Sin embargo, cree no poder pasar por alto la visión del Papa, dando una nueva interpretación al fallo de éste, diciendo que él es el campesino que con los dos bueyes, Teófilo y Rodulfo, labra a España para aumentar la riqueza del país. El pseudo-rey en su primer discurso no trata de preocuparse del país, sino que promete a sus partidarios bulliciosas fiestas y placeres de toda clase, III, 274-285. Inmediatamente después de la larga escena cuarta del tercer acto que representa la justa actuación de Bamba concentrada en el bienestar del país, concede el poeta, como cuadro de contraste de mucho efecto, una breve mirada a la licenciosa vida en la corte de Paulo.

PAULO.

*Vengan damas, que esto quiero;
Gástese mi Estado entero
En deleites y placeres.*

RODULFO.

*Pues faltándonos mujeres,
Yo ningún contento espero, etc.*

III, 563 ss.

La noticia de la victoria de Bamba sobre las tropas de Paulo les cae como una bomba a los rebeldes entregados a Baco y a Venus. A los dos príncipes godos, Rodulfo y Teófilo, los presenta

Lope como particularmente infames. Primero, cada uno de ellos pretendió la corona. Después, prestan juramento de fidelidad a Bamba, al cual pronto abandonan por el favoritismo de Paulo, y quieren vengarse. Son los primeros que se unen con el griego prometiéndole que sacrificarán sus vidas por él si fuera necesario. Llevados delante de Bamba imploran clemencia, mientras que Paulo también en desgracia conserva cierta dignidad. Rechaza con desdén las recriminaciones de Bamba y exige su castigo:

*... quiero más mi castigo
Que no los bienes del suelo.
Y digo que mi persona
Pretende morir de grado,
Cual tu boca lo pregona;
Que entiendo alcanzar corona
Del reino desesperado.
Mátame, que traes gran grita,
Y borra el valor de España;
Que ya mi alma maldita
Quiere seguir la compañía
Que en los infiernos habita.*

III, 726 ss.

Lope presenta, pues, a Paulo dominado en tan alto grado por el demonio que anhela la compañía del infierno y termina como Judas, desesperado.

Entre los dos extremos, Bamba y Paulo, se encuentra, con respecto a su actitud moral, el conde Ervigio. No es una figura de folio en el drama, que sirve sólo para proyectar luz sobre la figura principal, sino que lleva una existencia independiente. Ervigio es la figura de la comedia que menos satisface. En él se nota, cuán poco sabe Lope describir en forma consecuente un carácter. Como poeta debía concentrarse y dejar ventilar ante sus ojos enteramente el papel atribuido a cada personaje. Entonces habría notado cómo la misma persona cambiaba varias veces de opinión en el transcurso de la comedia, sin motivo justificado. El monólogo al final de la primera escena, pone de manifiesto

su carácter y expresa sus intenciones. Mientras todos alaban a Dios por la aparición que tuvo San Ildefonso, Ervigio guarda rencor para con el cielo, que le hizo un hombre envidioso y no envidiado. Es de noble abolengo y casado con la prima del rey. Espera ser heredero de Recisundo. Pero éste tiene hijos. Ervigio, sin embargo, está decidido a apoderarse de la corona tan pronto como se le presente la ocasión. Después de la muerte de Recisundo, en la disputa de los godos hace valer sus derechos, pero no puede imponerse. Por eso se alista en la embajada al Papa, esperando ser el elegido. El fallo del Papa lo desilusiona, pero no se atreve a rebelarse, diciendo con resignación:

*¿Qué tenemos de hacer? Búsquese luego,
Pues son cosas guiadas por el cielo.*

I, 754

Se somete sin resistencia a la voluntad del cielo y hasta él mismo se pone a la cabeza de la delegación goda, que vaga en medio del frío y del calor durante un año por España en busca de Bamba. Contemplando al humilde campesino confiesa sumiso:

*Y si, conforme la ley,
Es Bamba su nombre propio,
Aunque así villano impropio
Es santo y es justo Rey.*

II, 93 ss.

Eso no le impide envenenar más tarde al rey enviado por Dios. Este cambio en su comportamiento para con Bamba lo motiva Lope de dos maneras. Primero, Ervigio toma muy a mal el que Bamba haya nombrado general a Paulo y no a él. El viejo anhelo de la corona se despierta nuevamente en él. Pero no puede imponerse estando los otros godos en contra. No se junta con los conspiradores porque ellos no favorecen sus pretensiones personales. Luego recibe el impulso hacia el crimen desde fuera, por

un moro cautivo. Doña Blanca le anuncia lo que ha vaticinado el moro. Lope hace, en cierto modo, suponer que esta mujer tiene parte en el asunto. Pero de sus pocas palabras no se aclara su relación para con Ervigio. Se espera que Lope no haga salir a esta persona o que aclare más su papel. Qué poco naturalmente reacciona Ervigio ante este anuncio.

*Pero es caso torpe y vano
Que por soberana ley
Sepa que yo he de ser Rey.
Un hombre mortal y vano.*

III, 757 ss.

El fingido reparo en este pasaje es incompatible con III, 345, donde Ervigio afirma poco antes que por derecho le corresponde la corona y que la va a recibir del cielo.

*Tiempo vendrá que el cielo justo quiera
Darme de España la corona justa,
Pues de derecho es mía, como sabe
El mundo todo, y todos lo sabemos.*

¿Tenía tan escasa memoria que esta contradicción no le llamó la atención? Habría sido mucho más natural y comprensible el que después de la derrota de los rebeldes la decisión de destituir al rey hubiera salido de las razones manifestadas en el monólogo y en la primera escena del primer acto. Pero Lope no eligió el natural motivo psicológico porque para el público es de más efecto el milagroso vaticinio. Después de la duda en la legitimidad de lo que había dicho doña Blanca, incompatible con el carácter de Ervigio, describe su decisión en el soneto.

La fénix, ¿de ceniza no renace?

Las numerosas comparaciones sacadas de la naturaleza culminan en el verso final:

Pues bien se puede hacer un rey de un godo.

El está dispuesto a cometer el crimen ya antes de que salga el moro. La profecía de Mujarabo con el vistazo a los sucesos de los siglos venideros da al asesinato de Bamba el carácter de algo permitido por Dios e históricamenté necesario. Así, disculpa el poeta a Ervigio de la responsabilidad de su fechoría y no resulta ningún remordimiento que lo haga vacilar antes de llevarla a cabo. Hasta recibe el homicidio la aprobación divina, entregando Bamba por orden del ángel la corona a su asesino. La caracterización, psicológicamente considerada, es falsa en alto grado y peca contra la razón y el sentido de justicia.

Lope coloca en los comienzos de la comedia una lista de 26 personas que van a salir en los tres actos, citando también a un campesino de nombre Borregoso, que no sale en la pieza, y olvidando a Teodoreto, el hijo de Recisundo. Esto es muy significativo respecto a lo descuidado que fué en la composición. Probablemente no había planeado el breve episodio con Teodoreto y sólo lo intercaló cuando escribió el tercer acto. Tampoco se acuerda Lope con exactitud del nombre del hijo de Recisundo, que fué el padre del rey don Rodrigo, y a quien había llamado, en la comedia *El Ultimo Godo*, escrita algunos años antes, Teodofredo, conforme a la *Crónica*. De los personajes de la comedia sólo los aquí tratados han sido delineados en cierto modo como caracteres, los otros son meras figuras de folio que sirven para destacar las cualidades de Bamba o describir el ambiente. De los últimos merece particular mención el campesino de Ircana.

3. APRECIACION

No es tarea del poeta dramático describir la realidad histórica en su verdadero desarrollo, sino elevarla a una verdad para todos valedera. Lope no persiguió esta finalidad suprema en su arte. No quiere, como el poeta clásico, por un suceso ejemplar conmover hondamente a su público y así contribuir a su perfeccionamiento moral. Lope sólo intenta entretener y alegrar a sus espectadores.

Tal como en la estructura, también en la idea faltan los elementos del drama clásico. A pesar de la muerte del personaje

principal, no contiene la comedia nada de trágico, no siendo motivada su ruina por su propia pasión o por la limitación o parcialidad de su carácter, sino por circunstancias exteriores, ajenas a su voluntad y a su modo de ser. El cambio de situación, la transición entre la felicidad y la catástrofe se lleva aquí a cabo en un hombre excepcionalmente virtuoso, ajeno en absoluto a toda culpa. Esto no provoca los efectos trágicos del miedo y de la compasión, sino que deja un sentimiento insatisfecho. El español del siglo XVII no se extrañó del fin absurdo e injusto porque Lope lo presentó como obra de Dios.

Al tema le falta, pues, indiscutiblemente, el alto concepto moral. De otra opinión es M. Enk⁴⁹ escribiendo sobre esta comedia: "Se basa por completo en un fundamento histórico, en el hecho de que fueron las voluptuosidades y crueldades de los cuatro últimos reyes godos las que acarrearón la desgracia de la invasión árabe sobre España, envolviéndola en una lucha de siete siglos contra los invasores. Este fué el punto de partida que Lope eligió para su composición dramática".

Este punto de vista no resalta en la comedia. El moro, en su profecía, no habla de los delitos de los cuatro últimos reyes godos sino sólo de la violación de Florinda por el último godo, Rodrigo, hecho que tuvo como consecuencia la invasión de los moros. El punto de vista que Enk aplica a la comedia de *Bamba*, podría atribuirse a la tragicomedia del *Ultimo Godo*, con limitación a Rodrigo.

La comedia contiene en alto grado una verdad poética. Pero ésta no está en la idea, sino en los caracteres. Dejando aparte los defectos señalados anteriormente, describe Lope a los hombres virtuosos y viciosos sumisos a su verdadera naturaleza. En la caracterización está el valor ético de la comedia. El poeta muestra a su público, en *Bamba*, un dechado de piedad, justicia, amor al prójimo y a la patria. Los hombres de aquel tiempo eran espiritualmente tan volubles que con entusiasmo participaron de los mismos sentimientos presentados en el escenario. A pesar de que *Bamba* es víctima de envenenamiento por un traidor, cualquier espectador estaba convencido de que en el otro mundo sería recompensado por sus obras y sus sentimientos, como Lope lo indica por medio del ángel. El contemporáneo de Lope no establecía

un límite entre lo terrenal y lo celestial, lo natural y lo sobrenatural. Paulo, por la traición y licenciosa satisfacción de su voluptuosidad, presenta una drástica prevención para el público. A Ervigio le induce su desenfrenada ambición al asesinato del rey enviado por Dios. En esos sucesos había para los espectadores una profunda verdad de la vida, una lección que llevaban consigo cuando se iban a su casa.

Las faltas en la estructura y dramatización las hemos señalado detalladamente. Si Enk observa: "No podemos menos que admirar el cuidado y la consecuencia de la realización, así como la profundidad de la intención poética", es evidente que exagera en su entusiasmo. También él notó con cuán poco acierto están unidas las escenas. "Cuán relajados están los hilos de la composición, no se puede negar, pero en una relación, y en una muy esencial, en la de destacar claramente la intención poética, están fuertemente unidos".

Entiende, pues, Enk por la intención poética el que las partes disformes de la comedia están unidas desde un punto de vista superior. No cabe destacar tal intención en una comedia de Lope de Vega, como lo expusimos en nuestra crítica del punto de vista poético. En eso hizo también hincapié Grillparzer en una nota de su diario⁵⁰ de enero o febrero de 1839, en la cual dice de los estudios de Enk: "Por una parte son estas intenciones tan poco importantes y por otra es la fábula, en la cual y por la cual tienen su efecto, muchas veces tan confusa que, cuando se las considera separadas de la composición poética, el prejuicio contra Lope tiene más bien que aumentar en vez de disminuirse, y es eso lo que humanamente le pasó al digno Enk".

Con el elogio del cuidado de la consecuencia de la composición y de la clara intención poética por Enk, se puede enfrentar, al lado de nuestro estudio, una crítica que dedicó a la comedia de Bamba J. L. Klein.⁵¹ En este tratado de 23 páginas, escrito en un estilo grosero, Klein analiza prolijamente los defectos de la comedia en la composición y caracterización. Se indigna de la "exposición que es imposible encontrar", y de las "escenas del mirador de observación con los milagros, "Wamba in herbis" en la cabaña, etc. La "beatificación del asesino del rey" lo indujo a una

reflexión sobre "la razón del mundo que se manifiesta en la conciencia de la razón". Como perspicaz y racional crítico, encontró Klein fácilmente los defectos de esta composición dramática,⁵² pero evidentemente no sabe apreciar las excelsas bellezas poéticas que contiene el *Bamba*. Por eso no tomamos más en cuenta su mordaz juicio.

Alrededor de la armazón dramática se destacan el sentimiento y la poesía. La comedia está llena de perlas líricas. Mientras Lope peca en lo dramático por descuido y distracción, en las partes líricas pone gran cuidado y esmero. Quizás nadie ha sabido apreciar mejor las bellezas líricas de las comedias de Lope de Vega que el gran poeta y genial dramaturgo Franz Grillparzer, que dedicó más de 40 años al estudio de este poeta español. Grillparzer conoció el *Bamba* y anotó su juicio en su diario entre 1848 y 1851, repasando los acertados pasajes del drama, uno tras otro. Asimismo la descripción de aquellos sucesos que nos parecen errados desde el punto de vista dramático, los elogia Grillparzer. Así observa, p. ej., sobre los milagros que menoscaban la tensión dramática:⁵³ "Las escenas en las cuales Bamba recibe el anuncio de la dignidad real y donde, antes de que aparezca la mano con la corona de oro, le caen de las ramas del mismo árbol coronas de flores, todo eso es de una belleza y candor que sólo fueron posibles en tiempos de la pura comprensión sentimental". En Grillparzer no se encuentra ni una sola palabra de reproche sobre los defectos de esta comedia, evidentemente sólo porque le parecen compensados por las numerosas partes excelentes. En la crítica de otros dramas se refiere con ahinco a las faltas. Un elogio especial dedica Grillparzer a las escenas finales sobre las profecías del moro. Esta belleza grandiosa le recuerda a él, como también a Enk, a los grandes trágicos griegos. La recensión de Grillparzer termina con este juicio: "Este *Rey Bamba* es una magnífica comedia".⁵⁴

De lo que acabamos de exponer resulta que las perlas de la comedia están en las expresiones de sentimientos personales, en las partes líricas y en la descripción del ambiente; las faltas, en cambio, se hallan en la estructura dramática y en la caracteriza-

ción. Apreciando el valor poético de la comedia de Bamba hacemos justicia al poeta Lope de Vega si reconocemos y aún admiramos su gran capacidad como lírico religioso y pintor realista de la naturaleza humana, sin que pasemos por alto, sin embargo, sus muy evidentes defectos, los cuales atribuimos a su manera de trabajar en forma descuidada y sin ningún plan y no a su genio.

III. EL LENGUAJE Y LA METRICA EN LAS DOS COMEDIAS

El lugar en donde el arte del lenguaje del poeta dramático se despliega es el escenario. Para apreciar en debida forma la tarea de la palabra hablada en la comedia de Lope indiquemos primero y hagamos resaltar la sencillez del escenario español en aquellos tiempos.⁵⁵

El teatro popular en las ciudades se mantenía por lo que pagaban los concurrentes a él. Como sitio de la representación servía un patio común, limitado por casas que formaban entre sí un rectángulo. En el patio permanecían de pie los espectadores hombres, los mosqueteros, mientras que las mujeres ocupaban una galería cerrada, llamada jaula de las mujeres. Las ventanas de las casas servían de logias y para los asistentes nobles había butacas. Un tablado algo elevado en un lado del patio constituía el escenario. Este era más ancho que profundo y estaba cerrado en el fondo y en los lados por un telón pintado de un color y que representaba un cuarto o un bosque. Los actores subían delante de los espectadores al tablado y se retiraban en los cambios de escenas para ceder el lugar a otro grupo. Este escenario permitía un cambio muy rápido de una escena a otra.

Así, tan simple, era el escenario, aún en la época en que se presentaron por primera vez las dos comedias. Poco después de 1600 hubo en España un cambio en el arte dramático. Ya no bastó la palabra hablada, sino que se añadieron los decorados, siguiendo el ejemplo de Italia. Después de 1620 se dió más y más importancia a la decoración escénica y se aplicaron en los teatros de la corte y en los suntuosos autos sacramentales com-

plicadas tramoyas, máquinas transformadoras y espléndidos disfraces, copiados de los italianos. Así fué cómo recurrieron, fuera de lo dramático, a todas las artes posibles. La música se hizo independiente en el escenario. Las impresiones ilusorias y los efectos mágicos superaron por fin a la palabra del poeta. Con el perfeccionamiento del aparato escénico y la suntuosidad aparente del barroquismo corrió parejas la decadencia del drama, el cual, por fin, desembocó en la ópera.

Lope no buscó ni deseó el enriquecimiento técnico y decorativo. En el prólogo del tomo 16 (1621) y 19 (1623) manifiesta su disconformidad con ello.⁵⁶ Confió en dar alas a la fantasía del público por medio de la fuerza de su lenguaje y ponerla en condiciones de imaginarse, en lugar del simple tablado, el cielo azul del Mediterráneo, el campo de batalla cerca del Guadalete o la cueva de Covadonga. La palabra del poeta fué portadora de lo musical y de lo figurado.

Esto fué posible, por cierto, sólo gracias a la extraordinaria elasticidad espiritual y a la inmensa fuerza imaginativa que poseyeron los hombres del Renacimiento. También su educación uniforme les había dado firmes convicciones fundamentales en las cosas del honor y de la religión y ellos tenían, por consiguiente, un gusto natural y sano. La vibración del público con lo que se presentaba en el escenario condujo al apogeo de la comedia española.

El lenguaje del poeta, en último término, es la expresión más fuerte de su sustancia espiritual y afectiva. Cada nación tiene en su propio idioma un estilo particular y también cada época imprime al lenguaje su estilo y su característica. El estilo nacional se subdivide por su parte en un estilo sociológico o de clase. También el individuo, en consonancia con su carácter propio y distintivo, tiene un estilo personal, condicionado por el temperamento, la formación espiritual y el ambiente. Para el poeta dramático que lleva al escenario representantes de todas las capas sociales, es de gran importancia dominar el estilo sociológico. El verdadero poeta es capaz de ello en virtud de su comprensión intuitiva, la cual se basa en la simpatía y la resonancia afectiva, pues necesita del amor para comprender a todos los seres, hasta a los más humildes. En alto grado poseía Lope

esta facultad. Pruebas especialmente preciosas de ella nos proporciona el lenguaje de la campesina Sancha (*Bamba*, I, 210-319). Sabía Lope ponerse en el limitado horizonte y en la simpleza espiritual de esta mujer. Sus preguntas o exclamaciones de asombro, sorpresa o admiración, II, 247-330, provocaron la hilaridad por la manera espontánea e ingenua en que son manifestados. También el lenguaje de Bamba generalmente es apropiado a su origen. La comparación de Sancha con una espetera resulta cómica y un piropo muy campesino.

*Parecéis, sin serlo, vos
Más que una espetera hermosa.*

I, 278.

El lenguaje de Rodrigo, Julián y los nobles godos se diferencia del de los anteriores personajes en conformidad con su ascendencia y dignidad. Pero si Lope, como a veces ocurre en las comedias, hace hablar a las personas un lenguaje poco apropiado y les hace usar comparaciones inadecuadas a su formación, debemos atribuirlo a su descuidada y superficial manera de trabajar. Es ridícula la comparación siguiente en la que Bamba pregunta a Paulo:

*¿Eres sirena que cantas,
O hechizo que enamoras,
O cocodrilo que lloras,
O eres Circe que me encantas?*

II, 770 ss.

Al rey moro no le parece apropiada la brutal amenaza:

*Aguárdame, Rey villano,
Sacaréte con la mano
Por la boca tu vil alma!*

II, 715 ss.

Lope escribió las comedias para el gran público. Por eso empleó un lenguaje claro, preciso y comprensible para todos. Sus epítetos no son extraordinarios, pero sí muchas veces retóricos y repetidos. También tiene cierta predilección por ciertos verbos. Nótese, p. ej., el uso de la palabra "bañar" en sentido propio y figurado. Julián dice, III, 401, de España:

En su sangre, por mí, sus montes baña.

y en sentido propio:

Bañada en llanto la cara

II, 260

En el sentido figurado:

Calla tú el gozo que baña tu pecho.

U. G., II, 182.

o de la muerte de la esposa de Julián dice:

*Rabiando dió el alma, en fuego
y cólera bañada.*

A este grupo pertenecen también los verbos "embelesar" y "embebecer", frecuentemente usados.

Por ejemplo:

Suspenseo y embelesado me estoy.

Bamba, II, 217.

espantado me tienes y embelesado

II, 764

*embebecido con el gran deseo,
etc.*

III, 909.

Uno de los distintivos principales del lenguaje poético lo constituyen las comparaciones, las metáforas. Las imágenes de Lope provienen de tres esferas: de la naturaleza, de la religión y de la mitología. Las más frecuentes son las de la naturaleza. Estas, como también las de la religión, no son sacadas de muy lejos sino naturales y comprensibles. Pero las comparaciones mitológicas dan a veces la impresión de que el poeta quiere ostentar sus conocimientos de las leyendas clásicas. Una acumulación de comparaciones está contenida en el comienzo del romance de Ildelfonso. Para indicar la media noche se sirve el poeta de cuatro imágenes de la naturaleza, una de la Historia Sagrada y una de la vida eclesiástica, que cada vez son iniciadas por "cuando" o "en fin".

*Cuando para su trabajo
El labrador soñoliento
Despierta, y del pedernal
Saca centellas de fuego;
Cuando los tristes pastores
Están al sueño sujetos,
Mientras el ganado encargan
A los vigilantes perros;
Cuando el caminante pobre,
Mirando la luz de lejos,
Adonde está se encamina,
Teniéndola por del pueblo;
En fin, para concluir,
En el mismo punto y tiempo
Que a su sacro Redentor
Negó el olvidado Pedro;
Cuando los gallos dan voces
Representando este ejemplo,
Y la luz de las tinieblas
Están partidas por medio;
Cuando suenan las campanas
De la iglesia de Toledo,*

*Y hacen a los maitinantes
Dulce música en concierto;
Digo, en fin, a media noche,
etc.*

I, 73 ss.

Particularmente los romances son el lugar de las perífrasis exaltadas. En lugar del día de San Juan dice Lope:

*Allí, celebrando el día
De aquel que vió en caras humanas,
Desde el vientre de su madre,
Al Rey de la Esfera sacra;
Aquel que de siete años
Hizo cielo las montañas
De Judea y Palestina,
Con sus penitentes plantas;
Aquel Santo, que Bautista
Moros y cristianos llaman,
etc.*

U. G., I, 348 ss.

A Lope no le gusta el concepto abstracto de lo religioso, lo hace humano por lo visible, por la ceremonia. Dice Armildo:

*Al tiempo que el sacerdote
Su partícula quebranta,
etc.*

I, 360.

Una metáfora muy bonita y nada común se encuentra en la tercera escena del *Ultimo Godo*. Rodrigo había abierto la cueva encantada de Toledo y leído en el cuadro el anuncio de su infortunio. Permanece completamente desconcertado, estado que el poeta compara con el de un campesino que quiere sacar

los huevos del nido de un ruiseñor y palidece al notar que ha puesto la mano sobre una víbora ponzoñosa.

*No de otra suerte el villano.
Cuando va a coger el nido
Del ruiseñor en verano,
Se queda descolorido,
Puesta en el áspid la mano.*

I, 283 ss.

Una acumulación de metáforas se encuentra también en la forma poética del soneto. Las dos comedias contienen sólo tres sonetos cuyas comparaciones son sacadas cada vez de diferentes esferas. El soneto de Bamba, II, 233 ss., menciona hombres del Antiguo Testamento: Arón, Moisés, José y David.

El soneto de Ervigio, III, 769, sigue la leyenda antigua del ave fénix que renace de su ceniza. Los catorce versos traen diez comparaciones, de las cuales siete provienen de la naturaleza:

*La fénix, ¿de ceniza no renace?
De espinas la purpúrea y bella rosa?
De gatos la algalia provechosa?
Y de un niño, ¿un gigante no se hace?
De un huevo chico, no se engendra y nace
Un águila soberbia y caudalosa?
No toma luz del sol la luna hermosa,
Que el día con su fuerza la deshace?
Y de un grano pequeño de simiente,
No se cria una hierba y una planta?
Y ¿no se hace también del mismo modo,
De una chica culebra una serpiente?
De un alma pecadora, un alma santa?
Pues bien se puede hacer un rey de un godo.*

El soneto de Pelayo en *El Ultimo Godo*, III, 776 ss., trata del mismo tema del ave fénix, pero las imágenes no son tan numerosas y más bien sacadas de la tradición legendaria.

El público de Lope poseía también, en consonancia con su agilidad espiritual, un talento intelectual natural. Le gustaban los juegos de palabras. En las comedias se encuentran varios juegos de palabras que llaman la atención y que por consiguiente fácilmente se comprenden. El nombre de la Cava da una consonancia con el verbo acabar, que le corresponde también en el sentido.

*Mas ¿qué mucho que le acabe
La Cava, si acabar sabe
Las vidas? Oh, Cava fuerte,
Que de mi vida y mi suerte
Eres fortaleza y llave!*

I, 920 ss.

Rodrigo indica a la Cava que ella puede decidir si va a resultar la vida o la muerte de él. Otra vez encontramos un juego de palabras con "a polo" y "Apolo". Desde la Torre de Málaga dice Florinda a su padre que su nombre será maldito, por haber sido ella la causa de la muerte de tantos hombres:

*No de ti, ni un hombre solo,
Sino de tantos que acaba,
Que será de polo a polo,
Maldito el nombre de Cava.
En tanto que alumbra Apolo.*

El último verso se añadió sólo por exigencias de la rima y del juego de palabras. En el sentido no hay relación con lo anterior.

De otra índole es el juego de palabras que encontramos en la Comedia de *Bamba*, que se logra al juntar artificialmente varias figuras retóricas, como la paronomasia, antítesis y anáfora. Ervigio promete a Recisundo su ayuda en la lucha contra los herejes:

*Como Conde respondo; tú responde
Como Rey, pues tampoco le es posible;*

*Que imposible será que te resista
Del fiero hereje la mortal conquista.*

Las comedias no carecen tampoco de sentencias en el sentido general de una sabiduría de la vida:

*Quien come con mucha furia
Con la misma furia para.*

U. G., II, 285.

O de un lema religioso:

*El que de Cristo se ampara,
No teme humano rigor.*

III, 228.

En la comedia de *Bamba* encontramos además vestigios del conceptismo; una manera de expresión poética, muy de moda entonces, mientras *El Ultimo Godo*, escrito años antes, está libre de ello. Después de la conquista de Nems entregan los ciudadanos a Paulo atado con una soga alrededor del cuello, a Bamba. En cinco estrofas saturadas con numerosos cambios de sentido compara éste la soga con la corona; la cual le quedó demasiado grande y le descendió hasta el cuello, porque había querido apoderarse injustamente de ella.

El juego, durante un caso extremo, como el pensamiento de la muerte durante los placeres licenciosos, es algo propio de aquel tiempo. El español quiere demostrar con ello que no se ha entregado completamente a la realidad, que no se ha dejado someter por ella, sino que permanece libre en su interior, de tal modo que hasta juega pensando en lo inevitable:

*Aquesta es la recia soga,
Que adornando mi valor,
Ya la garganta me ahoga;
Que como soy, Rey, traidor,
Se me ha convertido en soga.*

*Puse sobre mi cabello,
Cual si fuera Real persona,
Esta corona sin sello;
Y es tan grande esta corona,
Que se me ha bajado al cuello.
Mi cabeza le di yo;
Y como de ella se espanta,
Luego su centro buscó
Y por serlo mi garganta,
A su centro se volvió.
Es su morada secreta
Mi cuello; y para asentarme
Con medida más perfecta,
Tanto en el cuello me aprieta,
Que ha de venir a ahogarme.
El valor y la grandeza
De esta corona subida,
Por ser tan famosa pieza
Vino grande a mi cabeza,
Y al cuello vino nacida.*

III, 643 ss.

En vista del modesto aparato escénico todo efecto dependía, pues, de la ardiente palabra hablada, del discurso dramático. Este era acompañado por un doble movimiento expresivo, uno acústico y otro motor. La acústica se compone del ritmo, de la métrica, de la intensidad de entonación. El ritmo de la comedia española exige que todo un drama, por lo menos una jornada entera, transcurra sin interrupción. Los largos descansos habrían producido un efecto molesto. El simple tablado, sin accesorios ni mayor adorno, facilitaba la rápida sucesión de las escenas. La comedia entera está escrita en versos. El sonido de los versos es su melodía. En la aplicación de los diferentes metros es Lope el más versado de todos los autores de comedias. Como en la técnica y en el arte de la caracterización, se muestra también un cambio en su predilección por ciertos metros, en el transcurso de su larga actividad dramática. Sus obras juveniles

son ensayos para entrar en competencia con otros en el escenario. En eso, como también en la métrica, sigue a sus inmediatos antecesores y contemporáneos.

M. A. Buchanan, en su estudio sobre la cronología de las comedias de Lope de Vega,⁵⁷ ha comprobado la distribución de los diferentes metros y su porcentaje dentro de todos los versos de un drama en más de cien comedias de las cuales la fecha de la composición es segura. Colocó éstas en una lista por orden cronológico. Comparando el uso de los metros con los cambios verificados en favor de uno u otro de ellos, que evidencia la lista de Buchanan, podríamos obtener una posibilidad de fijar aproximadamente el tiempo de la composición de una comedia, de la cual la tradición no nos proporciona ningún dato. En el *Arte Nuevo* Lope aconseja a los poetas contemporáneos adaptar el metro al respectivo contenido sentimental o del pensamiento. El mismo, en la elección del metro, partía desde ese punto de vista, pero en la composición no observaba tan estrictamente los límites como lo proclamaba en teoría.

La redondilla es un metro muy usado por Lope y se encuentra en todos sus dramas. En el romance se nota un notable aumento desde su muy escaso uso en las obras juveniles hasta el más usado metro en las obras posteriores. Otra cosa pasa con la quintilla, la cual hasta poco después de 1600 es preferida por el autor, pero, después, disminuye poco a poco. En cuanto a su número la usa, en general, mucho menos que la redondilla. Hacen excepción a lo anterior los años 1596 hasta 1599, en los cuales la quintilla es más frecuente que la redondilla. En *El Ultimo Godo* el 51% de todos los versos son quintillas.

También es importante para la cronología el uso de los metros iniciales de los actos, ya que también en ellos se nota un cambio en el transcurso del tiempo. Redondillas y quintillas se emplean en los dramas juveniles muchas veces al principio y al final de los actos. Más tarde se inclina en favor del romance que le sirve desde 1600 generalmente como final.

Si clasificamos dentro del esquema cronológico al *Ultimo Godo* desde el punto de vista del empleo de los metros, resulta lo siguiente:

La mitad de los versos de esta comedia son quintillas y los

tres actos empiezan y terminan con quintillas. Sólo en las dos comedias que según una tradición segura datan de 1599, *Las pobrezas de Reinaldo* y *Blasón de los Chaves*, es la quintilla mucho más frecuente que la redondilla. Al mismo tiempo se usan también las quintillas como principio y final de los actos.

Por consiguiente se encuadra *El Ultimo Godo*, en cuanto a la distribución de los metros empleados en él, en el año 1599. No se ajustaría de ningún modo, en cuanto a su métrica, en el tiempo comprendido entre 1604 y 1616. También el soneto apoya este criterio.

En la forma del soneto se nota también en Lope un cambio así como en el empleo de los diferentes metros. Este cambio se refiere al esquema de la rima en los seis últimos versos, los dos tercetos. Es éste de dos rimas, c d c d c d, o de tres rimas, c d e c d e. Otras rimas fuera de estas dos acontecen sólo en forma excepcional. O. Jörder, en sus estudios sobre las formas del soneto en Lope de Vega⁵⁸ denomina al tipo de dos rimas A y al de tres B. El observó⁵⁹ que sólo en los sonetos de las comedias escritas antes de 1598 predomina con mucho el tipo B. Desde 1598 alternan A y B y hacia 1603 se efectuó un cambio en favor del tipo A, que llega a constituirse en la forma casi exclusiva de Lope. En cuanto al tiempo coincide, pues, este cambio en la forma, exactamente con la gran transformación artística de Lope de Vega. Podemos aprovechar los resultados de Jörder para la cronología de las dos comedias aquí comentadas. La comedia de *Bamba* contiene dos sonetos del tipo B. Jörder precisa la fecha de Hämel, "antes de 1604", en "antes de 1603".⁶⁰ La diferencia no es importante y como año de la composición parece probable la de 1602.

Otra cosa ocurre con *El Ultimo Godo*, el cual contiene sólo un soneto del tipo B. Sería en razón de la rima, este soneto, una excepción entre los dramas escritos de 1604 hasta 1616 porque los sonetos de este tiempo generalmente muestran el tipo A.⁶¹ Jörder en este caso no corrige la fecha de Hämel, "antes de 1616". Si la comedia tuviera varios sonetos con los tercetos de tres rimas, Jörder probablemente no habría vacilado en fijar una nueva fecha: "Antes de 1603". El hecho de que también entre las comedias escritas después de 1603 se halle muy raras veces

un sólo soneto del tipo B le habrá impedido, como creó, hacer esta corrección. En la rima del soneto del *Ultimo Godo*, noto además de otras particularidades métricas un nuevo indicio de su composición antes de 1600. Considero la forma métrica del *Ultimo Godo*, analizada a continuación, como el apoyo decisivo para la cronología. Si tomamos en consideración además las alusiones antes expuestas, creo haber demostrado en forma precisa que la tragicomedia del *Ultimo Godo* fué escrita en 1599.

El porcentaje de los diferentes metros empleados en las dos comedias es el siguiente:

<i>El Ultimo Godo:</i>		Número total de versos: 2.744	
Redondillas	20%	Tercinas	0%
Quintillas	51%	Versos sueltos	5%
Romances	12%	Soneto	1½% (1)
Octavas	8%	Otros metros	3¼%

Metros del principio y fin de los actos:

I	quint.	quint;
II	quint.	quint;
III	quint.	quint.

<i>Comedia de Bamba:</i>		Número total de versos: 2.753	
Redondillas	48%	Tercinas	2¼%
Quintillas	15%	Versos sueltos	6%
Romances	17%	Silva	1½%
Octavas	8%	Soneto	1% (2)

Metros del principio y fin de los actos:

I	Octavas.	— versos sueltos.
II	Versos sueltos	— redondillas.
III	Versos sueltos	— romances.

Lo que se simboliza en la palabra y en el verso recibe sólo su forma a través de los gestos, la mímica del actor. El imprime a su siglo el carácter. De la consonancia entre el arte de la palabra y la mímica resulta el efecto completo de la comedia, la cual, en último término, es el verdadero espejo espiritual de su tiempo.

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

¹ A. Hämel: *Studien zu Lope de Vega's Jugenddramen nebst chronologischem Verzeichnis der Comedias von Lope de Vega*. Halle, 1925.

² Fr. Grillparzer: *Spanische Studien in Sämtliche Werke*. I. Abt. 15, Bd. Wien o. J. (1937).

³ J. L. Klein: *Geschichte des Dramas*. Bd. X Leipzig 1874.

⁴ *Spanisches Theater*. Bd. III Leipzig 1869, pág. 15-93.

⁵ *Zwei historische Schauspiele von Lope de Vega*. Regensburg 1877.

⁶ *Friedrich Halm's Werke*. Bd. II, Wien 1856 y Bd. X Wien 1872.

⁷ A. Hämel l. c. pág. 63.

⁸ Sobre la leyenda de Rodrigo en las literaturas europeas cf. R. Menéndez Pidal: *El Rey Rodrigo en la literatura*. Madrid, 1925. Cuando el drama histórico gozó en el siglo XIX de gran popularidad fué llevada al escenario también por poetas alemanes la destrucción del imperio visigodo.

J. K. von Braunthal: *Graf Julian*, Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1831.

W. Bielowsky: *Roderich der letzte König der Westgoten*, historisches Drama in fünf Aufzügen 1837.

Emanuel Geibel: *König Roderich*, Tragödie in fünf Aufzügen 1844.

A. Pichler: *Rodrigo*, Trauerspiel in fünf Akten 1862.

Felix Dahn: *König Roderich*, Trauerspiel in fünf Aufzügen 1876.

Karl S. Ritter: *König Roderich*, 1878.

De las comedias alemanas que tratan de este argumento sólo la de Geibel, por el rápido cambio de escenas y por el defectuoso desenvolvimiento de los caracteres, presenta vagas reminiscencias del teatro español y de Lope de Vega. Sin embargo la pieza no contiene indicios seguros sobre si Geibel conoció realmente *El Ultimo Godo* de Lope de Vega. Ver sobre ello a Menéndez Pidal l. c. pág. 220.

⁹ *Observaciones preliminares*, pág. XXV-LXV.

¹⁰ cf. Menéndez Pidal: *Floresta de Leyendas heroicas españolas*.

Rodrigo, Tomo I, Madrid, 1925, págs. 24-83.

Menéndez Pidal: *Rodrigo*, págs. 15-23.

¹¹ cf. Hurtado y Palencia: *Historia de la literatura española*. Madrid, 1921, pág. 239.

¹² Esta obra no me fué posible consultarla debido a las medidas restrictivas de envíos de libros, por las bibliotecas, a consecuencia de la guerra.

¹³ l. c. pág. 5.

¹⁴ Con intención se desvía de la leyenda. cf. Menéndez Pidal, pág. 139.

¹⁵ Menéndez Pidal, l. c. pág. 140.

¹⁶ cf. *Observaciones preliminares*. Pág. XXXI.

¹⁷ Menéndez Pidal: *Floresta*, II, pág. 227. El padre de Florinda era romano, no español.

¹⁸ *Observaciones preliminares*, pág. XLIV.

¹⁹ cf. Obs. prel. Pág. XLIV.

²⁰ cf. Obs. prel. Pág. XLVI.

²¹ Durán: *Romancero general*, B.A.E. X Madrid 1859, Nº 597.

- ²² Durán: *Romancero general*, Nº 606.
- ²³ cf. Durán Nº 607 por Lorenzo de Sepúlveda.
- ²⁴ cf. H. A. Rennert y A. Castro: *Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919: pág. 57.
- ²⁵ cf. Barrera: *Nueva biografía*, Obras de Lope de Vega. I. Pág. 48.
- ²⁶ Menéndez Pidal. I c. Pág. 126.
- ²⁷ cf. *Observaciones preliminares*, pág. XLVII.
- ²⁸ En el hecho de que Lope siguiera en tantos detalles a Miguel de Luna ve Menéndez Pidal, con razón, una de las causas principales del escaso valor poético del drama. I. c., pág. 141.
- ²⁹ cf. K. Vossler: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. München, 1932, pág. 33.
- ³⁰ cf. Rennert Castro, I. c., pág. 100.
- ³¹ cf. K. Vossler, I. c., pág. 43.
- ³² cf. Hämel, I. c., pág. 65.
- ³³ Grillparzer, I. c., pág. 176 y A. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*. Berlín, 1894, pág. 268.
- ³⁴ A. Fr. von Schack: *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* Bd. II, pág. 112. Berlín, 1845-54.
- ³⁵ Sobre la leyenda de Bamba en la literatura española, antes y después de Lope de Vega, cf. Restori en *Zeitschrift für Romanische Philologie* XXVI (1902), pág. 487.
- ³⁶ Primera edición Murcia 1487 a la cual siguieron varias otras ediciones.
- ³⁷ El texto se encuentra en las *Observaciones preliminares*, pág. XVIII.
- ³⁸ cf. Karl Vossler, I. c., pág. 208.
- ³⁹ cf. Ludwig Pfandl, *Spanische Nationalliteratur der Blütezeit*, Freiburg, 1929, pág. 151.
- ⁴⁰ Traducido por Uhland, *Gedichte*, Stuttgart, 1898. Bd. I., pág. 397.
- ⁴¹ La vida de este santo la puso en escena Lope de Vega también en otra comedia: *San Ildefonso*.
- ⁴² A. Durán, *Romancero General*, Nº 578.
- ⁴³ Durán, I. c., Nº 580.
- ⁴⁴ cf. Pfandl, I. c. 151.
- ⁴⁵ *Observaciones preliminares*, pág. XVIII.
- ⁴⁶ Julius Leopold Klein, *Geschichte des Spanischen Dramas* Bd. 3 Leipzig, 1871-1875, pág. 13.
- ⁴⁷ cf. Karl Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, 1940, pág. 71.
- ⁴⁸ Baedeker, *Spanien und Portugal*, 1929.
- ⁴⁹ M. Enk, *Studien über Lope de Vega Carpio*, Wien, 1839, pág. 41 ss.
- ⁵⁰ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, I. Abt. 15. Bd. Wien o. J. (1937), pág. 39.
- ⁵¹ Klein, I. c., págs. 1-23.
- ⁵² Sobre Klein observa Menéndez y Pelayo en las *Observaciones preliminares*, pág. XXV: que él ha tratado extensamente este drama carica-

turizando (lo cual no era difícil) lo desarticulado y monstruoso de la fábula, lo superficial del desarrollo, y la torpeza en el empleo de lo maravilloso.

⁵³ I. c., pág. 74.

⁵⁴ Menéndez y Pelayo en *Observaciones preliminares*, XXV. El elogio puede ser extremado y conviene reservarlo para otras obras de Lope de Vega.

⁵⁵ cf. von Schack Bd. I, pág. 269.

Rennert - Castro, I. c., pág. 118.

⁵⁶ cf. Vossler, I. c., pág. 197.

⁵⁷ Milton A. Buchanan, *The Chronology of Lope de Vega's Plays*. University of Toronto Studies, Nº 6, 1922.

⁵⁸ O Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Beihefte zur Z. R. P. Heft 86, Halle, 1936.

⁵⁹ cf. Jörder, I. c., pág. 51.

⁶⁰ cf. Jörder, I. c., pág. 25.

⁶¹ cf. Jörder, I. c., pág. 39.