

Arch. Pol. A. 12

ARCHIVO



DE

INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

España — América Española — Filipinas



Año I.—NÚM. 1.º—Enero, 1911

MADRID

101, Calle de Alcalá, 101

—
1911

ARCHIVO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Al público</i>	5
D. ^a BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ.— <i>El «Don Juan» de Tirso de Molina</i>	7
D. JULIO PUYOL.— <i>Cantar de gesta de Don Sancho II de Castilla</i>	31
D. JUAN M. SÁNCHEZ.— <i>Reproducción en facsímile de un Pregón de Tasas y Jornales, impreso en Zaragoza en 1553</i>	138

R. 2691

17 ABR 2006



ARCHIVO
DE
INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

ARCHIVO
DE
INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

España – América Española – Filipinas



TOMO I

MADRID

101, Calle de Alcalá, 101

1911

REVISTA DE INVESTIGACIONES

DE LA ESCUELA DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



ARCHIVO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

España - América Española - Filipinas

Año I	Madrid, Enero 1911	Núm. 1.º
-------	--------------------	----------

AL PÚBLICO

QUEN pueblo que no se preocupe de conocer su historia, renuncia, por este solo hecho, á definir su personalidad, á tener conciencia de la razón de sus actos y á dirigir la propia vida de un modo que responda á su carácter y á sus necesidades. Esto mismo hace que la comunidad de Historia establezca entre los hombres un lazo sólido de agrupación y hermandad, y entre las naciones que derivan del mismo tronco, que han caminado juntas en tiempo más ó menos largo, un fondo común de problemas, sentimientos, orientaciones y sentido de la vida.

De aquí que todo patriota, en el sano sentido de la palabra, lleve en el fondo de su espíritu un indomable interés por la Historia de su país, y que todo hombre preocupado de salvar la representación ideal de una corriente civilizadora, procure ahondar en ella, para saber bien cómo fué, poder alegar los merecimientos que legitiman su perduración y estrechar los lazos de todos los grupos humanos que de ella participan y llevan su sello indeleble.

En esfera muy modesta, la que nuestra pequeñez nos permite, esos fines perseguimos al fundar esta nueva revista de estudios históricos.

Queremos contribuir á que sea cada vez más conocida la Historia de España y conocerla mejor nosotros mismos; y queremos también fortalecer la existencia de este campo de trabajo común, en gran medida, á todas las naciones que hablan la lengua castellana.

No tenemos la pretensión de creer que esto sólo baste para que vayan cristalizando los anhelos, cada vez más definidos y conscientes, de intercomunicación de España con los pueblos hispano-americanos,

ni se nos oculta que la Historia une unas veces, otras separa; pero estamos convencidos de que este es uno de los caminos seguros para llegar á la realización de aquellas aspiraciones, incluso por el grande servicio que el estudio histórico, llevado con científica serenidad, presta á la vida, barriendo de ella leyendas y prejuicios que algún día tuvieron, quizá, su razón de ser como armas de combate, pero que, prolongados más allá, mantienen resquemores y recelos que la verdad disipa dando paso franco á la simpatía, flaca de memoria para lo que desune y avivadora de lo que estrecha.

Con todo ello, pasaremos á decir que el ARCHIVO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS cultivará tanto los estudios de Historia peninsular como los de Historia americana, y procurará, en unos y otros, reunir las firmas de escritores de ambas procedencias.

Nuestro programa abraza la publicación de monografías, más ó menos amplias, sobre todos los órdenes de la Historia nacional y colonial (América y Filipinas) y de informaciones, lo más completas posible, de la literatura histórica extranjera referente á estos extremos.

Si el favor del público no nos abandona y la colaboración de los que sienten iguales aficiones que nosotros no nos falta, nuestra Revista podrá cumplir su fin. Por nuestra parte, como no hemos mezclado en su fundación, ni remotamente, ideas de lucro, pondremos á su servicio lo mejor de nuestras fuerzas y de nuestros entusiasmos.

Madrid, Enero de 1911.

LA REDACCIÓN.





EL «DON JUAN» DE TIRSO DE MOLINA

INTRODUCCIÓN

HIENEN las grandes obras de arte el privilegio de sobrevivir, no ya á los hombres, á las civilizaciones que las engendraron; diríase que, como la naturaleza inexhausta, realizando la bella leyenda del Fénix, constantemente se reengendran de sí mismas; pero jamás creación de humano entendimiento gozó de vitalidad tan fecunda como «D. Juan», ese proteico hijo de Tirso que, como un dios inmortal y multiforme, perdura al par de la vida, renovándose y transformándose como ella. Ni hubo tampoco invención humana más sugestiva, prestigiosa y debatida, tanto que es caso único en la Historia literaria este perenne *casus belli* del «Don Juan», al cual se le discute con tanta furia y ensañamiento, como si su autor estuviera vivo y fuese aún sensible á las venenosas mordeduras de la envidia que tan cara le cobraron la gloria.

Y es que «Don Juan», que ya en sí, psicológica y simbólicamente, es legión y problema, es también legión y problema crítica, bibliográfica y aun biográficamente respecto á Tirso.

«Don Juan», creación tan grande, universal y famosa como *Don Quijote*, es aún más sugestiva y prolífica, ya que lleva tres siglos engendrando legiones, multitudes de obras de arte y de crítica, montañas ingentes de libros, literaturas enteras.

Además, «Don Juan», por donde quiera que se le mire, es inquietador, enigmático y atrayente como una tentación demoníaca, ó como el fondo de un abismo. «Don Juan» apasiona y perturba los ánimos, por sí—prescindiendo de su génesis y de su historia literaria—porque

siendo ingénitamente tan entero y ciclópeo, como los bloques enormes en que estaban tallados los dioses y los hombres antiguos, siendo un ser de sensualidad selvática, de erotismo insaciable como el Sátiro, es un ser de rebeldía, como *Prometeo* y un ser romántico de inquietud y de lucha, como *Fausto*; pero más grande aún, más intensamente dramático que *Fausto*, porque, como ha dicho el mayor apóstol y el mayor heresiarca del donjuanismo, el Dr. Farinelli, «Don Juan» es juntamente *Fausto* y *Mefistófeles*, es él su propio demonio; y sobre ser más grande y más dramático, es también, según observa Mr. Gendarme de Bevette, más humano que *Fausto*, cuanto la aspiración al amor es más humana que la aspiración á la ciencia. Por eso «Don Juan», que parece un dios gentilico con alma romántica, en quien se funden las dos magnas edades del arte y las dos contrapuestas fuerzas de nuestro dualismo, y en quien se cifra lo más típico y vividero de nuestra raza: el ardor pasional, propio de los hijos del sol, el irreductible individualismo, la ingénita rebeldía y el arrojo temerario afrontador de lo temporal y de lo eterno, cuño indeleble de la gente española, al paso que transmigra incansable á través de todas las generaciones y de todas las literaturas, pervive entre nosotros siempre el mismo, siempre joven, siempre actual, y sigue interesándonos como un contemporáneo.

Y es que «Don Juan» es un hombre de la estirpe de los símbolos, y un símbolo de la raza de los hombres. Tiene de los símbolos la complejidad armónica, el prestigio sobrenatural, el nimbo relampagueante, y esto le encumbra y le aísla en la cima inaccesible de las divinidades; tiene de los hombres la pasión y el pecado, y esto le acerca á nosotros; si fuera un hombre como los demás, sería uno de tantos galanes de nuestro teatro clásico; si fuera un semidiós mitológico, sus desafueros y su condenación nos serían á estas horas tan indiferentes como la sed de Tántalo ó el suplicio de Prometeo; nos interesa como un contemporáneo, porque tiene nuestra carne, y al paso que por su flaqueza pasional le sentimos nuestro, por su audacia afrontadora de los poderes sobrenaturales nos conturba y sugestiona, nos saca de nuestra limitación, porque sintiéndole hombre en la carne, en el insaciable erotismo nos parece un dios pagano y en la audaz rebeldía un ángel de tinieblas, que adoptando el gesto provocador de Luzbel, nos grita: «¡Atreveos!» Y nos interesa, sobre todo, como un contemporáneo, porque lo es, porque vive y es multitud, así

en la realidad como en el arte, porque es personaje representativo de toda una especie de libertinos que existía antes que él y sigue existiendo entre nosotros, pero que, como observa Mr. Gendarme de Bevette, en él halló por primera vez su expresión completa y definitiva, personificándose tan íntegramente en él, que de él recibió su nombre: *el donjuanismo*; y de él recibió tan honda, tan indeleble impronta que no hay quien la borre ya de sobre toda la especie. Pero no alentaba en él sólo el instinto sensual de la bestia y del Sátiro, no era «Don Juan» uno de los puercos de Epicuro; era, aunque procaz y licencioso, un caballero español que aun en las perfidias de sus seducciones conservó la elegancia aristocrática del gesto, y un singular culto al honor que para él y para los de su especie consistía en el valor temerario que no retrocede ante poder alguno; y es «Don Juan», sobre todo, un creyente, un católico olvidadizo de Dios, en quien luchan primero secretamente la voluptuosidad y el temor á los destinos futuros que él aplaza para después de apurar entera la copa rebosante de los placeres; y en quien luchan después desesperada, trágicamente, el temerario valor, el remordimiento extremo de la hora solemne de la verdad, y el horror dantesco del réprobo ante la condenación eterna. Todo esto es «Don Juan»; y sin uno solo de estos rasgos, no hay «Don Juan».

No hay quien desuna al provocador Tenorio de la trágica estatua vengadora de «Don Gonzalo»; no hay quien separe en el audaz libertino de Sevilla al creyente olvidadizo del rebelde gozador embriagado del deleite de los sentidos, porque si «Don Juan» no fuera creyente, su rebeldía ante los poderes sobrehumanos perdería toda su grandeza; si «Don Juan» fuera un vulgar libertino, su figura perdería todo su esplendor legendario, y sin la extrema lucha de «Don Juan» con la estatua ante la eternidad abierta, sin la pavorosa grandeza insuperable de la escena de la condenación, apagaríase en torno á la gallarda figura de «Don Juan» la aureola fulminea que le envuelve en satánico prestigio.

«Don Juan» es, pues, inalterable, indestructible, eterno. El error de la moderna crítica consiste en atentar contra la unidad indisoluble del titán, en empeñarse en analizar los elementos, más ó menos legendarios, de que «Don Juan» está hecho, lo cual equivale á ponerse á analizar, muy despacio, los metales de que está hecho el bronce de la estatua asombrosa de un dios, sin detenerse á contemplar la sublime

belleza de la estatua, ni á rendir homenaje de gloria al artista que eternizó en ella su genio.

Ante todo, admiremos la estatua. Empecemos por reconocer que ese «Don Juan» tan español, tan nuestro en cuerpo y alma, en grandeza y universalidad excede á los gigantes de Shakespeare, en interés humano y en intensidad dramática supera á *Fausto*, en virtud prolífica á *Don Quijote*, en vitalidad inextinguible á los mitos gentilicos, y en potencia conturbadora á todos los engendros del pensamiento. Y en esto mismo, en lo que tiene de universal y de étnico juntamente, revela el nombre de su autor, ya que sólo hubo un dramático por quien nuestro teatro—que sin él hubiera tenido únicamente valor histórico y local—tuvo valor universal y humano; y en la suma de carne sensual y de espíritu rebelde que puso en «Don Juan» una mano creadora, única en el arte semidivino de forjar gigantes psicológicos, debieran reconocer los criticos, ahorrándose esfuerzos de inducción, la procedencia estética de «Don Juan».

Figura tan grande, carácter tan asombroso como este, no es ni puede ser producto inconsciente de las ciegas fuerzas del acaso, ni fortuito encuentro y empalme de dos ni de cien leyendas, ni es casual la asociación de los varios elementos tan de propósito allegados y fundidos en el bronce de esa estatua; no, creaciones estéticas de la complejidad, de la magnitud y del sentido filosófico del «Don Juan», no se producen por generación espontánea, ni hay ejemplo de que el desatado rodar de leyendas y tradiciones populares crease carácter semejante, como no hay ejemplo de que el loco batir de las olas oceánicas esculpiese en el basalto de las rocas figuras dignas de Miguel Angel.

El que amasó este gigante artístico infaliblemente conocía, como nadie, los secretos de la psiquis humana; y como nadie sabía sentir y comunicar el pavor del misterio eterno, el escalofrío de lo sobrenatural, como hombre que vivía en la romántica atmósfera del claustro, y en frecuentación asidua de la ciencia de Dios, inclinado siempre sobre las páginas abismáticas de la Biblia, asomado á las profundidades de la conciencia humana y transportado al maravilloso mundo de la literatura ejemplar y hagiográfica; y como hombre que á la iniciación de lo eterno y espiritual juntaba, insuperablemente, el dominio de lo real y de lo humano, la prodigiosa observación de la vida y el alto don de hacerla carne y sangre de su arte; y todo esto con tan

pleno señorío y posesión de ambos mundos, el interno y el visible, que un solo rasgo magistral bastábale á expresar una situación ó á exteriorizar en valentísimo escorzo, un alma. Y como todos estos dones creadores se revelan en «Don Juan» y sólo hubo un creador que plenamente los poseyera: Tirso, atribuir tal obra á tal autor es más que lógico, infaliblemente necesario.

Y cuanto más se penetra en la intimidad monástica de Tirso, y cuanto mejor se reconstruye el período de su vida al cual pertenece *El Burlador*, con tanta mayor claridad se percibe la génesis de esta obra, evidenciándose materialmente cómo á ella convergen á la vez los altos rayos intelectuales de la mente del fraile teólogo y las nimias coincidencias del estilo, y los vivos recuerdos y referencias de aquel período de la vida del hombre, con esa prodigiosa convergencia y ese infalsificable coincidir de elementos que integran la verdad una, múltiple y única, que se da una vez en la realidad y que nadie puede contrahacer nunca; pero que cuando la descubrimos se nos entrega entera, mostrándonos todos sus aspectos y abriéndonos sus senos todos.

Diríase que se ve al gran fraile escultor de almas bocetar miguel-angelescamente al «Don Juan», con aquella furia y prisa creadora que caracteriza su arte, amasándolo en la misma arcilla humana de que están hechos el *Enrico* de «El Condenado», el *Liberio* de «El Rico Avariento», el *Don Luis* de «La Santa Juana», todos los donjuanes que pululan en su teatro; diríase que se le ve animar al gran mito con el soplo de su genio creador, infundirle la energía de su pujante voluntad y fulminar sobre él el mismo rayo de la eterna justicia que cruje sobre la frente de «El Condenado», de *Nineucio* y de todos los trágicos pecadores de sus dramas religiosos.

Diríase que se oye materialmente sonar á lo hondo de los siglos la hora solemne en que, al cerrarse la edad de los gigantes, nació *Don Juan*, cuando acababa de nacer *Don Quijote*.

Y era natural que así sucediese: los grandes días suscitan á los grandes hombres y engendran las grandes obras. Del cerebro de un soldado que mancó «en la ocasión más alta que vieron los siglos», en aquellos épicos días en que nuestras hazañas hicieron palidecer á la leyenda, había de nacer el símbolo de las inmolaciones heroicas, de las desvariadas grandezas, de los sacrificados idealismos: *Don Quijote*. Y del cerebro de un fraile que siendo teólogo y poeta cifró en su per-

sona toda la España de sus tiempos, había de nacer el símbolo de la rebeldía de la carne fulminada por la justicia divina: *Don Juan*.

Diríase que la España que encarnó en *Don Quijote* era la España ensoñadora y mística, ascética y demacrada, la pálida España de negro monjil ó de empavonada armadura, de insomnes pupilas dilatadas en contemplación, ó cuajadas en éxtasis que pervive en los lienzos con alma del Greco. Y diríase que la España que encarnó en *Don Juan* era la España opulenta y viciosa del Renacimiento, la España dramática é inquieta que lucha entre el deleite pagano y el terror ascético, entre las bacanales de Rubens y los horrores macabros de Valdés Leal, entre la carne olímpica y endiosada y la carne comida de gusanos; porque el combate entre la voluptuosidad y el misticismo que fué alma del Renacimiento, en parte alguna se libró tan rudamente como en España, donde la mística tuvo su patria y la Religión absorbió la vida nacional, y la Teología llegó á vulgarizarse y fué alma colectiva, y la desnudez pagana del arte renaciente contrastaba como en parte alguna con la intolerancia religiosa que encendió las hogueras inquisitoriales.

De aquel espasmo trágico de la carne estremecida entre la voluptuosidad y el infierno abierto, nació *Don Juan*, ó más bien aquel trágico espasmo entre la solicitación imperiosa de la vida y del placer y la amenaza de la condenación eterna, es *Don Juan* mismo.

Don Juan encarna aquella hora de nuestra histórica, ese dios de soberbia y de erotismo y rebeldía personifica el orgullo de una raza, justamente engreída y deslumbrada por la andantesca aventura que arrojó en sus atrevidas manos un mundo lleno de prodigios; es el fruto natural de aquella opulenta España de los Austrias que empezaba á malograr en fastuosidades lo adquirido en conquistas fabulosas; es el hijo de aquella neurótica generación que vivió entre las visiones ascéticas de Theotocopuli y los «Sueños» licenciosos y embrujados de Quevedo, alternando las páginas de Santa Teresa con las del Bocaccio y la Celestina, y produciendo hombres-síntesis de tan donjuanesca contextura como el propio Lope: si hubo medio propicio á producir donjuanes, fué aquella España, fué aquella Sevilla del Renacimiento, desembarcadero del oro de América, mercado del vicio, del lujo y del arte: foco de todas las seducciones allí asociadas en complicidad con la magia enervadora del clima; de aquel clima de sortilegio, de aquella hora de espasmo entre voluptuosidad y terror ascético y

de aquel cerebro de teólogo dramático hacedor de hombres símbolos, nació *Don Juan* por toda fuerza de lógica.

Y esto es tan evidente, que la misma crítica extranjera reconoce por medio de Mr. Gendarme, no solo que *Don Juan* nació en España, sino que sólo en España pudo nacer (1). Y cuanto más se estudia esta obra de Téllez y el periodo de la vida de su autor en que se produjo, tanto más firme convicción se adquiere, no sólo de que Tirso creó el *Don Juan*, sino de que sólo Tirso pudo crearle.

Pero no basta declararlo *a priori*, ni sustentarlo en pura lógica, importa y urge demostrarlo, porque la fama universal del *Don Juan* contrasta significativamente y—¡hay que decirlo!—humillantemente para España, con la tardía rehabilitación que aquí empezamos á otorgar á Tirso, sin resolvernos aún á tributarle la justa glorificación que desde hace tres siglos le debemos. Importa y urge sobre todo, demostrar el españolismo de *Don Juan* y su atribución á Tirso, porque mientras nosotros callamos y dormimos sobre el polvo de nuestra Historia, los extranjeros velan y hablan y nos niegan, tratando de hacerlas suyas, las glorias que dejamos olvidadas ó indefensas; y hace años que no pudiendo disputarnos el *Quijote*, nos disputan á *Don Juan*.

Y como el derecho á una gloria es, por lo menos, tan respetable como el derecho á un pedazo de tierra, ya que la nacionalidad más que en el suelo reside en el alma, en la lengua, en el arte de los pueblos, tócanos á nosotros sustentar la posesión legítima de esa gloria.

Diríase que la grandeza del objeto disputado enardece el calor de la disputa, y que la indole sugestiva de *Don Juan* conturba y apasiona á los críticos excitando en ellos el patriotismo intelectual, es decir, algo aún más vivo, el patriotismo estético, forma la más aguda é irritable del gran sentimiento de la patria, de suerte que la polémica literaria adquiere proporciones de debate internacional.

Tomó la ofensiva el ilustre Dr. Arturo Farinelli formulando en un

(1) Ainsi, c'est bien d'Espagne que Don Juan est originaire. Son caractère et ses mœurs sont espagnols. La leçon morale qui se cache sous sa légende s'adresse à ses contemporains (p. 57).

De los dos elementos que componen la leyenda de «Don Juan», dice Mr. Gendarme «qui sans être, peut-être, tous autochthones, on été pour la première fois réunis en Espagne, et ne pouvaient guère l'être ailleurs» (p. 14.)—*La Légende de Don Juan*, par Georges Gendarme de Bévotte. Paris, 1906.

estudio de enormes proporciones y de briosisimo empuje que ha producido magna y saludable revolución en la crítica de esta gran obra una verdadera profesión herética, lo que el sabio profesor donosamente llama su *herejía donjuanesca*. En efecto, el Sr. Farinelli lo niega todo sobre el *Don Juan*, todo lo que á España se refiere, así el origen español de la leyenda, como el españolismo de *Don Juan* y su influjo directo en las literaturas modernas.

Pero bajo el torrente de sus negaciones, en la serena mente luminosa del artista que en Farinelli excede al crítico é iguala al sabio, culminaba radiante la figura del gran hijo de Tirso, y al juzgar al *Don Juan* de Molière, el crítico inevitablemente compara el original con la copia y, con impulsiva espontaneidad, advierte cuánto degenera y se achica *Don Juan* al afrancesarse, como en manos de Molière «*La leyenda de Don Juan*—dice Farinelli—despojada de su ambiente místico, pierde eficacia y poesía». «No podemos figurarnos—añade—á *Fausto* sin el misterio que le envuelve, sin la intervención de fuerzas sobrenaturales»; y en cuanto al carácter advierte que *Don Juan* en manos de Molière «no es ya el tipo de la leyenda, todo fuego y energía primitiva que devasta la sociedad, como impetuoso torrente flagela la campiña.....» sino un libertino, un *traviato* de su época, y lo que es peor, un calculador, un especulador refinado de las propias y ajenas cualidades, y algo más todavía, un hipócrita, un *Tartuffe*. Pero ¿respecto á qué precedentes artísticos era degeneración el *Don Juan* de Molière? Antes de Tirso *Don Juan* no existía en parte alguna, luego respecto al de Tirso era degeneración el de Molière, luego el *Don Juan* de Tirso contenía ese fuego, esa energía, esos ímpetus de torrente y esa aureola y ambiente místico de que lo despojó Molière, y luego, en suma, la herejía donjuanesca de Farinelli nacía muerta de la mente de su autor donde subsistía incólume el concepto, y aun la forma de la gran creación de Tirso. Más aún, del *Don Juan* de la leyenda, del español, del de Tirso—porque no hay otro antes de él—del que tenía *brio y corazón en las carnes* realiza Farinelli la más ardiente y justa apología al compararle con los degenerados donjuanes modernos y extranjeros. Y sin embargo, Farinelli se obstina en negar resueltamente el españolismo de *Don Juan* y se propone la imposible empresa de italianizarle á toda costa.

Pero á la crítica apasionadamente patriótica del Dr. Farinelli—de la que se hablará después—sucede la más serena y mitigada de

Mr. Gendarme de Bévoite, el cual intenta la enorme empresa de escribir una verdadera *historia universal de Don Juan* en todas las manifestaciones del arte. Mr. Gendarme, disintiendo del criterio del Dr. Farinelli, reconoce explícitamente el españolismo de *Don Juan*, llega á considerar *probable*—sólo *probable*—(1) su atribución á Tirso y se aparta por completo de las tendencias italianizadoras de Farinelli, reduciendo el influjo de Italia sobre el *Don Juan* á sus justas y exiguas proporciones. Pero en cambio, en las páginas de Mr. Gendarme se agranda el *Don Juan* de Molière cuanto se achica el *Don Juan* español hasta convertirse en algo menos que un carácter; pierde el drama de Tirso su alto valor psicológico y se reduce á la categoría de lección moral (2); si bien es cierto que ambos criterios aparecen poco firmes y hasta contradictorios, ya que la simple lección moral crece hasta tomar proporciones de problema teológico y equipararse al de «El Condenado», y el carácter de *Don Juan* aparece descrito por el crítico francés en toda su complejidad tan armónica y humana, estimado en su grandeza sintética, y estimada en él aquella avasalladora fuerza de vida mediante la cual nos da la sensación de un personaje real (3).

Pero el docto escritor no podía desprenderse de su criterio francés

(1) *La Légende de Don Juan*, cap. II, págs. 64 y 65.

(2) Idem id., pág. 68, dice Mr. Gendarme del *Burlador*: «Il ne contient pas ce que renferment chez nous des titres tels que *l'Avare*, *l'Imposteur*, *le Joueur*: l'analyse d'un vice et de ses effets dans une âme». En la pág. 67 declara el crítico: «.....mais il faut ajouter surtout que l'auteur du *Burlador* ne s'est pas proposé ce que nous chercherions vainement dans sa pièce, et ce que Molière a mis dans son *Festin de Pierre*: la peinture d'un caractère.—No, felizmente Tirso no se propuso realizar ni el análisis clínico de un vicio y sus efectos en un alma (tema excelente para una Memoria científica), ni uno de esos caracteres (?) «por acumulación», á la francesa, una de esas monstruosas abstracciones extrahumanas semejantes á *Harpagon*, que no es un avaro, es la avaricia; á *Tartuffe*, que no es un hipócrita, es la hipocresía de muchos hombres amontonada en uno sólo, y al propio *Don Juan-Tartuffe* de Molière, que más que un libertino hipócrita, es el libertinaje hipócrita de la Francia de sus tiempos; el *Don Juan*, de Tirso, es mucho más que todo eso, tiene la complejidad armónica de un carácter humano, el valor histórico y local de un español de los días de nuestra grandeza y la perenne vitalidad de un símbolo, de un personaje representativo no sólo de su época y de nuestra raza, sino de toda una especie de libertinos, como el mismo Mr. Gendarme observa.

(3) *La Légende de Don Juan*, cap. II, pág. 25: «Le récit qu'il a mis sur la scène donne aussi au premier abord l'impression qu'un fond de vérité se dissimule sous la fantaisie: il semble que le héros, ne soit pas une création absolue de l'imagination, mais un être réel». Y esta impresión de realidad la dan los personajes que tienen vida y carácter propio.

ni de su alma francesa para juzgar la obra de Tirso. Siendo francés—es decir, clásico—no podía separar en su mente el concepto de belleza interna del de perfección externa, hasta donde lo pide el juicio de un arte tan romántico como el nuestro, donde tan divorciados suelen andar esos conceptos, con glorioso predominio de la esencia creadora sobre la inerte frialdad de la perfección sin defectos. No podía, á pesar de su real desinterés y de su loable tendencia á la imparcialidad, desprenderse de su alma francesa al contemplar á Tirso frente á Molière; de aquí su involuntaria é inevitable parcialidad por Molière, de aquí su resuelto propósito de negar el influjo *directo*—el indirecto no podía—de Tirso sobre Molière y el esfuerzo que emplea en demostrar mediante análisis, que el *Don Juan* de Molière «procede directamente—dice—del de Dorimond y del de Villières, y si tiene algunos rasgos comunes con *El Burlador* son los que los intermediarios conservaron. Niega también el influjo directo de España sobre Molière y el de *El Burlador* en particular, aunque citando de paso pruebas que parecen demostrar lo contrario. Pero sobre que Molière no debió á Tirso únicamente su *Don Juan*, sino que le debió su *Tartuffe*, que tuvo claro y no emulado precedente en *Marta la piadosa*, su *Princesa de Elide* que, aunque proceda de *El desdén con el desdén*, viene á ser nieta de *Celos con celos se curan*, le copió hasta el título de *El amor médico*, y ciertos rasgos y pormenores que indican imitación directa y constante (1), entiendo yo que Molière antes ganaría bebiendo en el puro raudal de Tirso que en los turbios charcos de las imitaciones.

Y sobre negar el influjo directo de Tirso sobre Molière el crítico llega á decir que *Don Juan* «no parece haber tenido desde el principio

(1) Ya Hartzenbusch, refiriéndose á *La venganza de Tamar*, indicaba que Molière, que leía á Tirso, pudo sacar del cuento contenido en la escena primera del acto segundo de dicha obra:

«Juntáronse ayer en casa
de Dêlbora seis doctôres.....»

las escenas III y IV del acto segundo de *L'Amour medecin*. Añadiré que *El médico por fuerza*, de Molière, tenía ya cierto precedente en *La fingida Arcadia*, de Tirso. Y el mismo Mr. Gendarme declara que en el inventario de los libros de Molière, hecho después de su muerte, se hallaron piezas (dramáticas) españolas, aunque no se sabe cuáles fuesen; que Molière estuvo en relaciones con los actores españoles que representaban en el Hôtel Bourgogne de 1660 á 1673, alternando con la compañía de Molière; reconoce también Mr. Gendarme que algunos detalles del *Don Juan*, de Molière, parecen directamente tomados del texto español, y cita la trans-

el éxito que debía lograr cuando Francia hubiese consagrado su reputación». Por donde venimos á deber á Francia toda la gloria del *Don Juan*.

De suerte que en la crítica de Mr. Gendarme lo que gana *Don Juan* en españolismo, lo pierde como carácter; de lo que mengua Tirso,

cripción exacta de los siguientes pasajes de *El Burlador* en el *Don Juan*, de Molière:

1.º BURLADOR. (ACTO III, ESCENA XIII)

DON JUAN. Siéntate, Catalinón.
 CATALINÓN. No, señor: yo lo recibo.
 Por cenado.
 DON JUAN. Es desconcierto.

MOLIÈRE: DON JUAN. (ACTO IV, ESCENA VIII)

DON JUAN. «Allons, mets-toi à table.
 SGANARELLE. Monsieur, je n'ai plus faim.
 DON JUAN. Mets-toi là, te dis-je».

2.º BURLADOR. (ACTO III, ESCENA XIV)

DON JUAN. Aguarda, iréte alumbrando.
 DON GONZALO. No alumbres, que en gracia estoy.

MOLIÈRE: DON JUAN. (ACTO III, ESCENA XIV)

DON JUAN. Attends, je vais t'éclairer.
 DON GONZALO. Ne m'éclaires pas, car je suis en état de grace.

3.º BURLADOR. (ACTO III, ESCENA XXXI)

DON JUAN. ¡Que me quemo, que me abraso!

MOLIÈRE: DON JUAN. (ACTO V, ESCENA VI)

DON JUAN. ¡Un feu invisible me brûle! ¡Je brûle, je suis embrasé!

4.º BURLADOR. (ACTO II, ESCENA X). Se canta.

El que un bien gozar espera,
 cuando espera, desespera.

Molière, en *El Misántropo*, dice:

Belle Philis on desespere
 Alors qu'on espère toujours.

¡Muchas casualidades me parecen! Así, á pesar de cuanto Mr. Gendarme observa en contra, sigo creyendo en la imitación directa de Molière á Tirso. Mr. Martinenche añade otras coincidencias de Molière con Téllez muy dignas de ser tenidas en cuenta; y esta observación importante que Mr. Gendarme no logra desvirtuar; Martinenche dice: «Los italianos quitaron á *El Burlador* su color trágico. Si Molière se lo devolvió, ¿no sería que había leído á Tirso?» (M. Martinenche: *Molière et le Théâtre Espagnol* (1906), págs. 256 y siguientes).

crece Molière y lo que medramos de independendencia respecto á Italia, lo perdemos respecto á Francia.

Todo esto pide rectificaci6n; y otro tanto sucede en cuanto á la biografía, á la cronología dramática y al estudio de la obra íntegra de Tirso; de todo lo cual tan atrasadas é incompletas noticias tienen los extranjeros, como muestra esta misma interesante y por varios conceptos meritoria obra de Mr. Gendarme. Atiéndose aún su autor en 1906, para la cronología biográfica de Tirso, á la indicada por el Sr. Cotarelo en 1893 (1), y esto significa desconocer toda la cronología de la vida de Téllez; así sigue señalando el viaje de Fr. Gabriel á Santo Domingo—viaje tan enlazado al estudio de la génesis del *Don Juan*—la fecha de 1625; y por carencia de todo dato biográfico de Téllez relativo á la época en que se produjo *El Burlador*, cuanto por desconocimiento de la cronología de toda la dramática de Tirso, hállase el docto escritor falto de todo medio para realizar un estudio completo y una confrontaci6n estilística de esta obra con las demás de su autor y un necesario cotejo entre la existencia del poeta y ciertas vívidas referencias que abundan en sus producciones.

Y es que la crítica de las obras de arte no puede realizarse desde fuera y desde lejos, ni pueden realizarla los extranjeros, porque toda grande obra estética—y esta muy singularmente—contiene algo tan íntimo; tan étnico que ni se transmite ni se percibe desde fuera: y es además que, como advierte el maestro Menéndez y Pelayo: «la crítica no ha dicho aún su última palabra sobre Tirso»: y no la ha dicho porque no podía decirla; porque sin la crítica histórica no puede, ni en todo ni en parte, realizarse la crítica estética; y la crítica histórica, es decir, la biografía de Tirso, no podía improvisarse porque no era juego de niños ni labor de un día.

Prueba evidente de ello que desde hace dos años, desde la fecha de

(1) Cuando en 1893 publicó el Sr. Cotarelo sus *Investigaciones biobibliográficas* sobre Tirso de Molina, no había consultado aún, ni parecía tener segura noticia de la *Historia de la Merced*, de Téllez (ya consultada por mí antes de 1888) que contiene la noticia autobiográfica del viaje de su autor á Santo Domingo y otras muchas interesantísimas; igualmente desconocía el Sr. Cotarelo la fecha de la prelación de Téllez en Trujillo, todo lo relativo á sus estudios y profesi6n religiosa y cuantas fechas y noticias aportan á la biografía de Tirso los documentos hallados por mí en los Archivos de Protocolos de Madrid, Guadalajara, Trujillo y Soria; en el Archivo Histórico Nacional, en el de la Corona, de Aragón, y en el de Indias, de Sevilla, así como todo lo investigado por mí respecto al retrato de Téllez, etc., etc.

mi conferencia anterior, he hallado en los archivos de Protocolos de Guadalajara y de Soria, en el Histórico Nacional y en el de la Corona de Aragón, cerca de veinte documentos que rectifican ó añaden fechas en la vida del Mercenario y descubren muchos aspectos de ella. La biografía de Tirso sigue, pues, creciendo entre mis manos; pero antes de completarla y menos desconociéndola casi del todo y desconociendo asimismo la mayor parte de la obra del poeta, no era posible arrojarse á realizar de memoria y sin datos, la crítica de una obra tan magna, tan complicada en todos sus aspectos y tan llena de nuestra vida y de nuestra alma étnica, como el *Don Juan*. Y por haberse lanzado á tal empresa prematuramente y sin medios, sin datos ni documentos, fiando más en los vuelos de la fantasía, ó en los apasionamientos del patriotismo—muy generosos y respetables siempre, pero en este caso arriesgadísimos—que en la personal investigación y en el dato seguro, han fracasado los más loables intentos de la crítica extranjera sobre el *Don Juan*.

Por desconocimiento de la cronología y de la obra total del gran Mercenario, fracasó en toda su parte crítica relativa á España el magno estudio donjuanesco del Dr. Arturo Farinelli, insigne hispanista en quien no se sabe qué admirar más, si el raudal caudalosisimo de su erudición, que raya en lo prodigioso, ó la exquisita sensibilidad hiperestésica, de puro exaltada, de su temperamento artístico; alma latina en cerebro germánico, su crítica envuelta como en clámide estatuaria, en la nobleza de su verbo italiano, tiene sutilezas florentinas y seducciones musicales que suspenden el ánimo, mientras le invade y arrastra el torrente desbordado de su erudición sin orillas. No es extraño que *Don Juan*, ese perturbador demonio estético que no penetra sosegadamente en el alma de los artistas como sereno ideal de belleza, sino que se apodera de ella como obsesión de un mal espíritu, haya sugerido al Dr. Farinelli una crítica herética, rebelde y pasional, y juntamente algunas páginas apoteósicas y enhechizadas como las que dedica á la inmortal partitura mozartiana de *Il Don Giovanni*; no es extraño que labor tan magna, revolucionaria y sugestiva haya producido verdadera fascinación en los lectores despertando de nuevo la curiosidad universal en torno á ese perturbador *Don Juan*, todo misterio y enigma. Hemos de agradecer profundamente al Dr. Farinelli el brioso impulso que su célebre estudio ha comunicado á la crítica europea; hemos de agradecerle también su inmensa aportación biblio-

gráfica; su interesantísima historia de las sucesivas reencarnaciones de *Don Juan* en el siglo XIX, y hasta su propia *herejía donjuanesca*, que ha venido á remover las muertas aguas de nuestro interés estético produciendo calor de vida y ruido de lucha en torno al gigante de Tirso; ocasionando estudios tan valiosos como los debidos al ilustre D. Ramón Menéndez Pidal, y el reciente interesantísimo libro de D. Víctor Said Armesto; y hallazgos tan preciosos como los cinco romances de *El Convidado de Piedra*, recogidos de la tradición oral en Asturias, León, Castilla y América por la diligencia de los meritisimos eruditos D. Juan y D. Ramón Menéndez Pidal, D. Narciso A. Cortés y D. Víctor Said Armesto; pues aunque yo me inclino á creer, como Mr. Gendarme de Béville, que estos romances son más que precedentes legendarios de la gran obra de Tirso, ecos sonoros de su inmensa resonancia por todos los dominios por donde se extendía el habla de Castilla, no los juzgo por eso menos estimables: tienen, desde luego, sumo valor en pro del españolismo de la obra, ya se les considere anteriores, ya posteriores al drama de Tirso; si anteriores, demostrarían que la leyenda era tan nuestra como lo es el drama; si posteriores, evidenciarían por sí solos, contra lo que la crítica extranjera pretende, algo que es por otra parte evidentísimo, que el éxito de *El Burlador* fué inmediato, decisivo é inmenso y resuena aún con esos romances por donde quiera que se habla nuestra lengua.

Pero agradecido en cuanto merece el enorme estudio de Farinelli y su benéfico influjo, toda su crítica sobre el *Don Juan* nos pide rectificación completa y definitiva.

Y nos la pide con urgencia, no por tratarse de estudio reciente, actual, ni nuevo para nosotros, sino porque la negación de Farinelli viene á ser raíz de las negaciones, dudas y descaminos de la actual crítica del *Don Juan*, y está tan viva aún que influye sobre sus mismos contradictores; la negación de Farinelli, que fuera de España halló mantenedores resueltos en Zeidler, Bölte y Baist, y un semidiscipulo en el doctísimo hispanista Mr. Morel-Fatio, en España misma, aunque alzó polvareda, promovió estudios y ocasionó hallazgos como los citados, provocando recientemente el gallardo arranque de españolismo del Sr. Said Armesto—quien aporta utilísimos datos á la crítica de *El Burlador*—, no sólo no ha sido aún contestada de modo concluyente y definitivo, sino que sobre nuestros mismos críticos y eruditos ejerce su fascinador influjo, llevándolos á remover los yaci-

mientos de nuestra mitografía y tradiciones populares en busca de los precedentes legendarios del mito de Tirso, como si faltándonos éstos no pudiéramos naturalizar en España al Tenorio, ni mantener á Tirso en su derecho de creador de *Don Juan*. Hasta tal punto ha logrado la crítica sugestionadora de Farinelli fijar la universal atención, mucho más en el elemento legendario incorporado al *Don Juan* de Tirso, que en el mismo *Don Juan*, creación asombrosa y fuera de cuenta, por la cual, y sólo por la cual nos interesa la leyenda, la crítica y cuanto á ella se refiere. Y este es el más grave cargo que puede hacerse á la crítica revolucionaria y transmutadora de Farinelli, el de haber escamoteado habilísimamente de todo este estudio al verdadero objeto y causa de él, el *Don Juan* de Tirso, que en el estudio del sabio hispanista desaparece aplastado bajo una ingente montaña bibliográfica y ahogado entre las dos pretensas leyendas de que el Dr. Farinelli le supone mera resultante y derivación, reduciendo la obra prodigiosa de Tirso á la ínfima categoría de primera forma dramática de la leyenda. Todo esto es lo que pide respuesta y rectificación, porque hasta los impugnadores más valientes de Farinelli le ayudan combatiéndole y le afirman negándole, como el Sr. Said Armesto, que califica el drama de Tirso de *mero desarrollo artístico de la leyenda*. Y es que el Dr. Farinelli ha desencauzado todo este estudio, ha invertido los términos del problema y convertido en el Beltrán Duguesclin de la crítica, *ha quitado y puesto rey*, y por ayudar á su señor y amo el apasionamiento patriótico, inspirador de esta arriesgada empresa suya sobre el *Don Juan* castizo y genuino de Tirso, ha puesto un *Don Juan* imaginario, que engendrado en el remoto Septentrión vino á nacer en la fertilísima Italia del Renacimiento; y desde Italia y por Italia se propagaron á Europa y al resto del mundo el tipo, la leyenda y la literatura de *Don Juan*, sin que España, que se jacta y envanece de haberle dado vida, tuviese arte ni parte en la producción asombrosa. Esta es la tesis y el alma de la herejía donjuanesca de Farinelli. Su resuelto empeño en desespañolizar á *Don Juan* no es sino el medio de llegar á italianizarle en todos los conceptos posibles: su herejía donjuanesca y su propósito italianizador son, pues, una cosa misma, engendrada de un mismo error: la aparente contradicción cronológica incidentalmente enredada á este estudio, que parecía imposibilitar la atribución de *El Burlador* á Tirso. Pruébalo este párrafo de su primer artículo sobre tan debatido asunto:

«Es opinión común que Italia recibió de España el tema de *Don Juan* y del *Convidado*. Pero, ¿cómo se explica la representación de un *Convidado de piedra* en Italia, ya en 1620, como afirma Riccobonni?» (1).

Claro muestra este párrafo que desde el primer instante de su ser el objeto de la crítica de Farinelli era negar que Italia hubiese recibido de España «su fiel esclava en arte»—así la llama el crítico—el tema de *Don Juan*, y evidente es que la base en que apoyaba su negación era la supuesta incompatibilidad cronológica resultante de dos errores: por un lado de la equivocada mención del P. San Cecilio, que refería á 1625 la estancia de Tirso en Sevilla—estancia de la cual hacía la crítica proceder á Tenorio—, y por otro lado de la mala interpretación de un pasaje de Riccobonni, que hacía suponer que *El convidado* se representaba ya en Italia en 1620 (2). Como admitidas ambas fechas resultaba evidente que en Italia se representaba ya un *Convidado de piedra* cinco años antes de que Tirso escribiese el suyo, de aquí la herejía de Farinelli.

Fijada y documentada por mí la cronología del viaje de Téllez á la Española de 1616 á 1618 (3), y publicado por el Sr. Said Armesto el pasaje de Riccobonni que no se refiere sino á un período que empieza en 1620, y menciona juntas con *El convidado*, *La vida es sueño* y otras dos obras muy posteriores á la de Tirso, no queda ni rastro de contradicción cronológica. Pero subsiste aún la crítica de Farinelli, moldeada dentro de este prejuicio; así toda ella se resiente de este apriorismo: es un problema hecho para una solución, una crítica hecha para un juicio formulado de antemano; vemos que Farinelli es el primer hereje de su herejía; no nos convence porque no está convencido; no juzga, realiza un plan de ataque, no busca desinteresadamente la verdad, sustenta habilidosamente su negación, cumple un programa. Su programa respecto á España y á Tirso es negarlo todo: el españolismo de *Don Juan*, su atribución á Tirso y hasta las facultades crea-

(1) Farinelli: *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas*.

(2) V. mi conferencia «Tirso de Molina», leída en el Ateneo de Madrid el 23 de Abril de 1906, reimpressa en el tomo III de mis Obras completas *Del siglo de oro*, y el interesante estudio de D. Víctor Said Armesto, *La Leyenda de Don Juan*, páginas 15-17.

(3) Mediante la cédula (núm. 59) de las licencias de pasajeros del año 1616.—Contratación de Sevilla (Archivo de Indias), y mediante los otros documentos de que doy circunstanciada noticia en mi «Biografía documentada» (de Tirso).—Véase mi libro *Del siglo de oro*, págs. 59, 60 y 65, 66.

doras de Tirso, no ya para producir donjuanes, sino para producir personajes varoniles que no sean la misma flaqueza y abulia; no puede convencerse de que el *Don Juan* sea de Tirso, por la estupefaciente razón de que en esta obra los hombres y las mujeres son «el reverso de la medalla de los que con gracia bocacesca pintó Tirso en su cuento de *Los tres maridos burlados*». ¡Como si Tirso no fuese el creador de los tipos de más viril energía que pisaron tablas escénicas! Como términos comparativos para establecer una confrontación crítica respecto á *El Burlador*, cita las obras menos donjuanescas del repertorio de Téllez. Lamenta que Juan de la Cueva, por lo que tenía de italianizante, no hubiera producido el verdadero boceto de *Don Juan*, pero justamente lo que Cueva tenía de imitador de los italianos fué lo que malogró su *Don Juan*. Concede á Tirso *algunas centellas* del genio de Lope, y por si acaso hubiera que resignarse á conceder al primero *El Burlador*, después de señalar una imitación del Petrarca en *Tan largo me lo fáiis*, apunta la conveniencia de estudiar las fuentes italianas de Tirso (Bocaccio, Bandello, Giraldo Cintio, Peccorone, etc.). ¡Por si acaso!

Algo concede Farinelli á Tirso:—«El mérito *capital* de «El Burlador»—escribe—está en haber reunido por primera vez en un drama las dos partes de la leyenda (nótese bien que *lo capital* era ésta soldadura de leyendas)—y prosigue—en haber delineado *además*—¡así, por añadidura!—el carácter de *Don Juan*, titán indomable, etc.

¡Jamás fué tan elocuente un adverbio! Ese *además* lo dice todo. ¡Es casi tanto como decir que Velázquez fué aposentador del Rey y *además* fué pintor: ó que Cervantes fué alcahalero y *además* escribió el *Quijote*! ¡Pues, sin el *además* del *Don Juan*, quién se acordaría del *ademenos* de las leyendas! Las leyendas lo absorben todo, sin embargo, para Farinelli y para todos los criticos influidos por él.

En efecto, siguiendo ejemplos anteriores, divide Farinelli el drama de Tirso en dos leyendas con sus correspondientes rótulos: número 1.º—*Leyenda de Don Juan*; número 2.º—*Leyenda de El Convidado*. «Conviene distinguir—observa—en la leyenda de *Don Juan* dos partes.....»; pero si antes de Tirso no había ningún *Don Juan*, y si la segunda de esas dos partes contiene todo el elemento fantástico, ¿qué leyenda de *Don Juan* será esa? El crítico nos lo dice: *la vita gaudente e di conquiste dell' eroe*, es decir, el libertinaje de *Don Juan*. Pero el libertinaje no es una leyenda; y esto ya lo reconoce el docto hispa-

nista cuando dice que los disolutos «son de todos los tiempos y de todos los países»; pues porque lo son, el libertinaje, por sí solo, no constituye leyenda alguna, es algo que, como dice Mr. Gendarme de Béville, constituye en la humanidad un género aparte, y cuyos caracteres han sido por primera vez, reunidos en la literatura, en la persona de un héroe español, *Don Juan*. El primitivo, el único, el que Tirso creó; y á este *Don Juan* es inútil buscarlo antes que existiera. Así, la interminable peregrinación por todo el mundo, en busca de un *Don Juan* predonjuanesco, pareceme viaje tan arduo é inútil por lo menos, como la busca de la leyenda del *Convidado de piedra* á través de todas las fábulas, sagas, fiabas, leyendas y tradiciones derramadas durante todos los siglos por toda la haz de la tierra.

Mr. Gendarme de Béville, después de haber gastado largo tiempo y grandes esfuerzos en buscar por Italia, España, Francia y Alemania, las fuentes próximas ó remotas en que pudo inspirarse el autor de la obra primitiva—es decir, Tirso—declara haber «adquirido la convicción de que, á despecho de semejanzas ciertas con fábulas análogas, la fábula de *El convidado de piedra*, á lo menos en sus elementos esenciales, ha nacido en España». De suerte, que por todo el mundo no parecen donjuanes predonjuanescos, ni la leyenda del Convidado, aparece—más ó menos caracterizada—sino en España; ni en el drama de Tirso hay tampoco *dos leyendas*—puesto que el libertinaje por sí solo no lo es—sino un gran carácter y un elemento prestigioso más ó menos legendario, que en lo que de leyenda tiene, cuenta con más abolengo y parentela entre nosotros que en parte alguna. Resulta, pues, malogrado respecto á su objeto—aunque sea en sí muy interesante y curioso—el viaje de Farinelli por todo el mundo en busca de precedentes de *El convidado* y de *Don Juan*, porque ni toda la lucida comparecencia de esqueletos, calaveras y muertos, más ó menos escarnecidos, y de troncos movibles, cabezas parlantes y estatuas vengativas, convocada por el crítico, aporta centella de luz al origen de esta leyenda; ni de la prolongada requisitoria emprendida por Farinelli á través del nebuloso país de la fábula en demanda de donjuanes predonjuanescos, nos trae el crítico otra cosa sino seductores como el héroe de la leyenda de *Elfrida*; hombres-sirenas, como el bretón Ignaurés, el sueco dios de los mares Strömkarl y el mago de una balada holandesa recordada por Kalff, que fascinan á las mujeres con el canto; en suma, seductores más ó menos vulgares y legendarios, faltos del es-

piritu de rebeldía, que es característica de *Don Juan*; ó libertinos descreídos, como el tan decantado *Leoncio*, pasto de ratas, que según testimonio del propio Farinelli no es nada de lo que constituye á *Don Juan*, y es, en cambio, todo lo que *Don Juan* no es; porque ni es como *Don Juan*; *figura di libertino*—dice el crítico—*seduttore, gran rapitore di donne accecato del delirio di sensi*—y es, en cambio, lo que *Don Juan* no es: *un peccatore di altra natura, un «sprit fort»... un ateo per principio e professione, un dicepolo de Machiavelo*. En suma, todo lo contrario que *Don Juan*. Igualmente se malogra entero el propósito de Farinelli de italianizar á *Don Juan*, porque ni *Leoncio* pudo ser precedencia del titánico personaje de Tirso, ni era tampoco italiano, sino héroe de un drama de Baviera y de otro drama de Moravia—como advierte un crítico reciente (1).—De modo que ni hay tal primitivo *Don Juan* italiano, ni *Don Juan* pudo siquiera aclimatarse en Italia; y esto, por la misma gran razón estética por la cual Italia tuvo basílicas y no tuvo catedrales, porque Italia fué siempre clásica hasta la médula, con hondo atavismo pagano, y *Don Juan*, aunque tenga atavismo y raíces clásicas, tiene sangre y alma romántica; prueba de ello que donde halló más propicia atmósfera y más excelsa progenie fué en la ultraromántica Alemania, que tan suyo le hizo, que le fundió con su propio dios nacional, *Fausto*, y le vistió el ropaje más espléndido que haya lucido jamás el arrogante hijo de Tirso, el celeste ropaje de armonías en que envolvió Mozart al inmortal mito español. Y en esto sí que acierta Farinelli, en decir que *Don Juan* logró su más bella forma en la creación sublime del gran músico germano. Y también aquí quisiera Farinelli italianizar á *Don Juan* alegando, con apasionado calor, el influjo de Italia sobre la magna partitura de Mozart. Declaro mi absoluta incompetencia en crítica musical, pero señalo este rasgo para evidenciar que á todo alcanza el prurito italianizador de Farinelli. Lo positivo es que ni aun en la música, arte tan nacional para Italia, pudo ser italiano *Don Juan*: la ópera de Gazzaniga se apagó como efímera centella ante el esplendor eterno de la excelsa ópera de Mozart. Y era que el consorcio entre la dramática española, fiera hija del romancero y la arcádica música italiana, toda clásica y melódica, no pudo consumarse; nuestra dramática, toda romántica, sólo se desposó amorosamente con la música alemana. Tirso logró sublimes intér-

(1) D. Victor Said Armesto, en su citada obra.

pretes en Glück y en Mozart, y Calderón que «tuvo en Dusseldorf su Bayreuth», como el mismo Farinelli en otro estudio dice (1)—ejerció verdadera fascinación sobre Schubert, Mendelsohn, Listz y Wagner, como la ejerció sobre Goethe, Schiller, Platen, Grillpartzer, Schegel y Schack; y esto debiera explicar al crítico el porqué *Don Juan* no se aclimató en Italia, ni logró en Italia una sola obra maestra, ni le debió nada, como no sean una serie de arlequinadas grotescas y la pobre farsa autobiográfica de Goldoni, que tan lastimosamente achicó y desnaturalizó á *Don Juan*. Nada produjo Italia respecto al *Don Juan* comparable, ni de lejos, al drama de Zorrilla, tan injustificablemente propuesto por Farinelli á la parodia de esta obra *Juan el perdido* (2); no: tal desprecio en labios extranjeros, respecto á nuestro poeta nacional es excesivo, sobre injusto; el drama de Zorrilla, á pesar de todas sus imperfecciones, ó quizás también por ellas, como observó Clarín, es mejor que perfecto, es grande, sugestivo, humano y vivirá más que todas las detracciones de sus críticos, incluidas las de su autor. Pero, sin duda, lo que á Farinelli enoja tanto en el *Tenorio* de Zorrilla es el furioso españolismo de este *Don Juan* que, degenerado y todo—es cierto y es cuestión aparte—, es el único heredero del de Tirso; y más aún molesta al crítico el calor con que el pueblo, que no analiza ni razona, sino que juzga por latidos de la sangre y por impulsos de la raza, afirma entre nosotros con su aplauso frenético, prolongado durante tres siglos, el innegable españolismo de *Don Juan*. Así, al ilustre hispanista que exclama indignado y despectivo: *Ad ogni spagnuolo puro sangue non scirá mai del capo che Don Giovanni é spagnuolisimo di raza e nacque visi e mori in Spagna*; y que «*Spagna s'arrogó sempre il canto d'avere dato natali á messer Don Giovanni.....*», contesto que no nos enorgullecemos nosotros de ser compatriotas de *Don Juan*; pero si nos gloriamos de serlo del sumo poeta creador de tan eterno mito estético; y de esto, claro está que también hubiese querido poder gloriarse el Dr. Farinelli cuando tanto empeño puso en adjudicar á Italia el *Don Juan*.

(1) A. Farinelli: *Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania*.—«Cultura Española», revista trimestral (antes «Revista de Aragón»). Madrid, Febrero MCMVII.

(2) «Meglio del drama stesso è la parodia del «Tenorio» *Juan el perdido* che, s'io non erro, Mariano Rico (sic, por Pina), rappresentó per la prima volta nel 1848». *Giornale Stórico della Letteratura italiana*, vol. XXVII, fasc. 80-81, pág. 320.

Pero malograda en toda su parte crítica relativa á España la magna labor del insigne hispanista, su *herejía donjuanesca*, que ha sido uno de los más animados, interesantes y ruidosos episodios de la crítica de este rebelde y agitador *Tenorio*, pasa á la historia, y España y Tirso quedan en la quieta posesión de la gloria de haber producido al *Don Juan*.

Sin embargo, importa ahora más que nunca depurar la crítica del *Don Juan*, completar su estudio y realizar su atribución definitiva á Tirso; porque como toda herejía engendra dudas, inquietudes y cismas, abundan los escépticos y los escrupulosos que discuten el derecho de Tirso á su grande obra, mientras que Farinelli, Bölte y Baist, que resueltamente le niegan *El Burlador*, arrastrados por toda fuerza de lógica, niéganle juntamente *El Condenado por desconfiado*.

Hay que reconocer que nunca, ni respecto á poeta alguno, anduvo tan meticulosa, exigente y agresiva la crítica extranjera ni se mostró más reacia y perezosa la admiración nacional. Importa, no obstante, consignar aquí, que lo mejor, lo más útil, permanente y acertado que se ha dicho sobre *Don Juan*, su carácter filosófico, su significación étnica y simbólica; sus precedentes y similares en nuestra literatura dramática y los más atinados juicios sobre las dos primeras versiones, ó redacciones de esta obra, á la crítica española se debe, desde que el P. Arteaga, anticipándose cien años al actual movimiento donjuanista, calificó á *Don Juan Tenorio* de «el carácter más teatral que se ha visto en las tablas desde que hay representaciones»; y D. Alberto Lista señaló ya el abolengo clásico y pagano de *Don Juan*, diciendo que Ajax y Capanneo fueron los Tenorios de la Iliada y de la Eneida»; y señaló por primera vez en *El infamador*, de Cueva, el *tipo primordial* que pudo servir de precedente á Tirso; y Hartzenbusch percibió en *Don Juan* «aquél carácter de originalidad y osadía» que sella las grandes obras trágico-prestigiosas de Tirso; y Milá y Fontanals consignó el entusiasmo con que el pueblo aclamaba ya *caða Noviembre* el *Tenorio*, de Zamora; y el gran «Figaro» y el insigne Valera, y el sabio Valmar, y «Clarín», y Revilla, y Pi Margall, todos consignaron felices observaciones respecto á la gran obra de Tirso. Y el maestro de la erudición española formuló sobre *Don Juan* los juicios más sintéticos y definitivos declarándole «el personaje más vivo de todos los de nuestra literatura», declarando que *Don Juan*, cuyo nombre es legión, tiene vida más recia y consistente que la de ningún personaje históri-

co»; que «después de Shakespeare no hubo creador de caracteres tan poderoso y enérgico como Tirso, y la prueba es el *Don Juan*, que de todos los personajes de nuestro teatro es el que conserva juventud y personalidad más viva, el único que fuera de España ha llegado á ser tan popular como *Hamlet*, *Otello* y *Romeo*»; y, por último, que: «*Don Juan* es creación de Tirso casi exclusivamente, puesto que de la tradición popular solo pudo tomar los primeros elementos y un vago rasguño del personaje». Y este juicio de Menéndez y Pelayo subsiste y culmina sobre cuanto la crítica extranjera ha dicho acerca del *Don Juan*; con él viene á convenir la reciente crítica de Gendarme de Bévotte y sobre él puede erigirse la verdadera crítica de la magna producción de Téllez; porque, en efecto, *Don Juan* es obra casi exclusiva—exclusiva me arrojaría yo á decir—de Tirso, ya que lo que en él no puso Tirso, lo puso su gran colaboradora: la vida. Sobra, pues, toda la valumba bibliográfica que obstruye los caminos al criterio, sobran todos los donjuanes predonjuanescos que Farinelli y otros detrás de él, se han dado á buscar por toda la historia, porque *Don Juan* no existe hasta que Tirso le crea.

Tenemos ya en la crítica española base segura sobre la cual erigir la crítica definitiva del *Don Juan*; en la propia vida y en las propias obras de Tirso hallaremos el tesoro de datos que nos falta para completar el estudio de esta gran creación.

Antes de intentarlo importa consignar que cuanto error y desorden se han producido en esta cuestión, de la crítica extranjera han partido, desde que los literatos y novelistas franceses (Merimée, Malefille, Viardot, etc., etc.) consumaron la monstruosa hibridación de *Don Juan Tenorio*, con Don Miguel de Mañara, hasta la magna fantasía donjuanesca de Farinelli. Así, por desconocimiento de la biografía y de la obra total de Tirso, del desarrollo progresivo de su arte y de los sucesivos modos y formas de su estilo; por desconocimiento de la amplitud de su genio y riqueza y flexibilidad de sus aptitudes, para los extranjeros—que en Tirso desconocían á todo el hombre y á casi todo el poeta—, era el *Don Juan* una especie de trágico aerolito, caído de los espacios interplanetarios en el riente mundo de una producción toda júbilo y frescas malicias; porque los extranjeros no se han penetrado aún de toda la verdad que contiene el bello simil de Schack—ni él lo supo bastante—que compara el ingenio de Tirso á una mariposa que de improviso se transforma en águila. Los extranjeros no ven más

que la mariposa y hay que mostrarles el águila. El águila es el creador de los dramas trágico-prestigiosos más sublimes que ha producido el genio humano. El águila es aquel grande hacedor de hombres y evocador de lo maravilloso á quien por toda fuerza de lógica hay que atribuir el *Don Juan*.

Pero como no basta sustentar la atribución en pura fuerza de lógica, á comprobarla y demostrarla mediante la crítica biográfica y estética, dedícase este libro, que para responder en algún modo al gran interés que dentro y fuera de España despierta el origen y la historia del *Don Juan*, ha de abarcar siquiera sumariamente las varias cuestiones que constituyen este estudio—problema hecho de problemas—y respondiendo de pasada á los principales reparos y objeciones que oponen los críticos extranjeros á la atribución de *El Burlador* á Téllez, expondrá el problema de esta atribución á Tirso, enlazado con el del origen de otras dos obras maestras (*El condenado por desconfiado* y *El Rey Don Pedro en Madrid*); buscará en la vida y en el espíritu del autor las raíces genéticas de esta grande obra, en su vasta labor dramática los esbozos, las réplicas, los bocetos del *Don Juan*: en sus viajes é impresiones personales la comprobación de varias referencias contenidas en la obra; y mediante el cotejo y confrontación de ella con otras no litigadas del autor, evidenciará su legitimidad indiscutible. Sustentará la legitimidad de *El Burlador* en sus dos aspectos (el psicológico y el prestigioso), destruyendo la fábula de la inmemorial leyenda de *Don Juan*, y el error crítico que reduce la obra de Téllez á mera soldadura de dos leyendas fantasmas; examinará los precedentes dramáticos que pudo hallar *El Burlador* en España, rechazando la admitida suposición de que *Dineros son calidad* sirviera de modelo á Téllez para el episodio de la estatua, ya que dicha obra no es anterior, sino posterior al *Don Juan*; no original, sino copia de *El convidado de piedra*. Estúdiase además en este libro el *Don Juan* en sus dos redacciones primeras (*El Burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*), y disintiendo del parecer del Sr. Cotarelo admitido por la crítica extranjera, mántiènese el criterio de Revilla respecto á la prioridad del *Tan largo* y se evidencia mediante la confrontación de dos pasajes de ambas redacciones; compruébase además esta prioridad del *Tan largo* mediante cierto curioso hallazgo histórico mencionado en un libro toledano, publicado sin duda entre las dos versiones del *Don Juan*, y mediante el cotejo de ellas, el cual demuestra constante-

mente que el sentido y la versificación hállanse siempre más íntegros y más puros en la redacción primera, en la que no se adulteró sin duda tanto como la definitiva, rodando de copistas á comediantes, es decir, en *Tan largo me lo fáiis*. Estúdiase, por último, el período de la vida de Tirso en que nació *Don Juan*, y se demuestra, mediante numerosos pasajes de obras de Téllez escritas en la misma época, los múltiples lazos de consanguinidad y de contemporaneidad que atan esta creación de Téllez con toda su producción de entonces.

Creemos, pues, ofrecer á la universal curiosidad que el origen del *Don Juan* despierta un libro de investigación propia y personal, un libro que disintiendo de casi todo lo que la crítica ha dicho sobre esta magna creación estética, sustenta para España y para Tirso la gloria de haberle producido casi ex-nihilo, y la sustenta mediante el estudio directo de la biografía y de la obra del gran dramático; más aún, mediante menciones autobiográficas brotadas de la pluma, como quien dice, de los labios de Tirso.

BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ.





CANTAR DE GESTA DE DON SANCHO II DE CASTILLA

ESTUDIO PRELIMINAR

I

Las asonancias en los textos de las Crónicas castellanas.—El *Cantar de Gesta de Don Sancho II de Castilla*.—Si se trata de un cantar independiente.—Conjeturas acerca de la fecha en que se escribió.



A rareza de textos castellanos anteriores á la segunda mitad »del siglo XIII—dice el Sr. Menéndez y Pelayo—, es cosa »que verdaderamente suspende y maravilla, sobre todo »cuando se para la atención en las innumerables riquezas que atesora »la literatura francesa en los tiempos medios. Diversas han sido las »causas de este fenómeno, y quizá la más profunda aunque menos »advertida, sea la misma persistencia de la tradición épica y del fondo legendario en la literatura española más que en otra ninguna de »las vulgares, y el haberse prolongado dentro de las edades clásicas, »remozándose sin cesar en nuevas formas que iban substituyendo y »enterrando la letra de las antiguas, por lo mismo que tanto conservaban de su espíritu» (1).

Todo, pues, cuanto se refiera á nuestros antiguos *cantares de gesta*, ha de ser de indudable interés para la historia de la literatura castellana, y he aquí el principal motivo que hemos tenido al emprender este trabajo.

(1) Menéndez y Pelayo: *Antología de Poetas líricos castellanos*. Madrid, 1891, Tomo II, pág. VI.

Que muchos de tales cantares se utilizaron por los compiladores de la *Primera Crónica General* y por los de las sucesivas, es hecho en que han reparado desde hace tiempo los que se dedican á esta clase de estudios. Floranes ya se fijó en las asonancias de la *Crónica particular del Cid* en sus capítulos LXXVII al LXXIX, en los que se trata de la *jura en Santa Gadea* (1); D. Tomás Antonio Sánchez advirtió también que el autor de la *Crónica del Cid* tuvo á la vista el *Poema*, siguiéndole puntualmente, copiando á veces las mismas frases y aun guardando los mismos asonantes (2); el primer Marqués de Pidal, según manifiesta Durán, tenía apuntados varios fragmentos de romances que sacó de la *Crónica General* (3); el mismo Durán dice en el *apéndice* al substancioso prólogo que puso al *Romancero*, que en aquella crónica, en la del Cid, y en otras varias, se hallan muchos y multiplicados fragmentos de romances intercalados escritos á modo de prosa, y sin cuidar de disimular la rima (4); Milá y Fontanals nota repetidamente este fenómeno, y transcribe algunos trozos de la *General* en que se encuentran visibles huellas de versificación, como aquel en que se cuenta la respuesta que los Infantes de Lara dan á su ayo:

Mas vos que sodes ya viejo e de gran edad, etc., (5);

el Sr. Menéndez y Pelayo dice que la *Estoria d'España* nos ha conservado «no solamente el fondo, sino en muchos casos las mismas palabras de los cantares, y hay páginas enteras donde la restitución de la forma métrica es facilísima» (6); sabido es, por último, que á esta circunstancia fué debida la reconstrucción hecha en 1896 por el señor Menéndez Pidal de la leyenda poética de los *Infantes de Lara* (7).

(1) *Dos opúsculos inéditos de Don Rafael Floranes y de Don Tomás Antonio Sánchez sobre los Orígenes de la Poesía castellana, con una Advertencia preliminar de M. Menéndez y Pelayo; (Revue Hispanique, tome XVIII-Extrait.—New York, Paris, 1908, págs. 60 y 61.)*

(2) *Orígenes de la Poesía Castellana*, T. I, pág. 226.

(3) *Romancero General*, B. AA. E., T. x, pág. xli, nota 2.^a

(4) *Ib.*, pág. xli.

(5) Milá y Fontanals, *De la Poesía Heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874, pág. 207.

(6) *Loc. cit.*, página xxvi.

(7) R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1898.



Consultando la *Primera Crónica General* (1) en su capítulo 831 (*De como el rey don Sancho envio dezir a su hermana donna Vrraca quel diesse Çamora*), nos encontramos con los siguientes vestigios de versificación, que contienen las palabras que D. Sancho dirige al Cid:

et yuramosle todos que uos fiziessemos algo
 diuos de mi tierra mas de un condado.
 Agora quieroos rogar como a amigo et a buen uasallo
 que... digades aun otra uez a mi hermana donna Vrraca Fernando
 que me de la uilla por hauer o por camio.....:
 darle he a Medina de Rioseco con todo su infantadgo, etc., (2).

Tales vestigios nos indicaron que era este uno de tantos casos en que los compiladores se valieron de textos poéticos. Supusimos de primera intención que aquello podría ser un fragmento de la parte no conocida del *Poema del Cid*; pero, al ver que las asonancias se repetían en los capítulos anteriores y posteriores (desde el 813 al 844), nos convencimos de que no era otra cosa que el *Cantar de gesta del rey Don Sancho II de Castilla*. Lo notable es que las mencionadas asonancias han persistido á través de las modificaciones que sufrió la *Crónica General* hasta la *Crónica del Cid*, y que muchas de ellas hállanse todavía en la *Crónica Abreviada* que Mosén Diego de Valera compuso por mandado de la Reina Católica, libro que, como su nombre indica, no es más que un resumen, extractado en su mayor parte de la *Crónica de Castilla*.

Los treinta capítulos que dedica la *General* al reinado de Don Sancho II, no solamente están hechos en presencia de una *gesta*, sino que examinándolos con cuidado se adquiere el convencimiento de que los compiladores de la *Crónica* tuvieron el *Cantar* por guía casi única de su trabajo, adicionándole algunas escasas noticias sacadas de las crónicas latinas de Don Rodrigo de Toledo y de Don Lucas de Tuy, obras que, á juzgar por las referencias que á ellas se hacen en la *General*,

(1) *Primera Crónica General*, publicada por D. Ramón Menéndez Pidal, tomo I (y v de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*). Madrid, 1906. En adelante nos referiremos siempre á esta edición.

(2) *Crón. gen.*, pág. 506, 1.^a col., lins. 6 á 15.

fueron consideradas como fuentes supletorias, porque parece que las siete ú ocho veces que en los treinta capítulos se mencionan, es para llenar alguna laguna del *Cantar* ó para rectificar algún hecho que en él se creía equivocado: «Pero dize aquí el arzobispo don Rodrigo.....», «Pero dize aquí don Lucas de Tuy.....», «Pero dize el arzobispo don Rodrigo esta raçon desta guisa.....», «Pero sobresto dize don Lucas de Tuy por su latín.....», «Pero dize aquí en esta raçon el arzobispo don Rodrigo que sopo Almenon quando don Alfonso se fue, *et cuentalo meior.....*», siendo particularidad digna de notarse que cuando se citan dichas crónicas, la asonancia desaparece, para surgir de nuevo tãn pronto como la cita se termina.



Que se trata de un cantar independiente y no de una parte de otro, es cosa que, á nuestro juicio, no ofrece ninguna duda. Solamente, cabrían dos hipótesis en contrario, á saber: que fuese fragmento de una gesta de varios reinados, ya que se hallan asonancias en las historias de los reyes anteriores y posteriores á Sancho II, ó que fuese una parte del *Poema del Cid*. Ambas, sin embargo, nos parecen inadmisibles; la primera, porque es de suponer que las gestas de los monarcas y de los hechos hazafiosos en su tiempo realizados, se irían escribiendo á medida que fueran sucediéndose, ya que tal ha sido siempre la forma en que han aparecido los cantares populares; y la segunda, porque sería absurdo admitir, dada la importancia histórica y literaria de la figura del Cid, que un *Cantar* tan extenso como el *de Don Sancho*, en el que tiene tan poca intervención y en cuya forma primitiva debió de tenerla aún más escasa, según veremos luego, sea una parte de la gesta en que es protagonista el célebre castellano. Ciertamente que los compiladores de la *General* explotaron el *Poema del Cid* hasta el extremo de que el trozo que de él conocemos fué por ellos trasladado á la Crónica, y que no habiendo motivo para creer que no hiciesen lo propio con el fragmento perdido, podría ser verosímil que la versión del mismo, tal como llegó á los tiempos de Alfonso X, sea la que en la *Crónica General* se refleja y que fuese sustituida en las crónicas posteriores por el relato que comprende desde el nacimiento de Rodrigo Díaz hasta la expedición á Francia con motivo del tributo exigido á Fernando I por el Emperador de Alemania, en la forma en que está

en la *Crónica del Cid*; pero aun así, siempre resultaría inexplicable que en el *Poema*, destinado á cantar sus hazañas, se hubiesen ingerido las historias completas de dos reyes y largos episodios que ninguna relación guardan con el héroe. Que á la *gesta de Don Sancho II*, se añadiesen despues cantares de *Mio Cid* y que éstos no fuesen los únicos, es cosa muy distinta y para nosotros completamente cierta, como diremos más adelante; pero de esto á presumir que aquella es una parte del *Poema*, hay inmensa distancia.

Creemos, por tanto, que es un *cantar* independiente, y aunque otras razones no tuviésemos para afirmarlo así, bastaría á convencernos de ello el observar la unidad del asunto y el ver cómo la figura del monarca se presenta siempre como el centro de todas las demás que se mueven á su alrededor.

* * *

No existe, que sepamos, dato alguno conducente á determinar la fecha del *Cantar* de que se valieron los autores de la *General* (que no fué, sin duda, el primitivo); el único que pudiera servirnos para este fin es el carácter del lenguaje; pero la *gesta*, al ser trasladada á la *Crónica*, sufrió alteraciones en su léxico conforme al estilo de la época de Don Alfonso X, perdiéndose de esta suerte el hilo que nos hubiera guiado en tal investigación. No obstante, y respecto del cantar primitivo, quizá sea posible establecer alguna conjetura.

El hecho de que en el *Cantar de Don Sancho* se nos hable del Cid, no demuestra, en nuestra opinión, que sea más moderno que el *Poema*, pues aparte de que luego hemos de exponer lo que juzgamos de la participación del Cid en esta historia, habría que deducir, de entenderlo así, que aquel *cantar* no fué escrito hasta unos setenta años despues de la muerte de Don Sancho (1), lo que no es probable, pues siendo como son estas gestas producto del alma popular, ávida de novedades, enamorada de la actualidad, olvidadiza de los hechos á que ayer rindió ferviente admiración tan pronto como uno nuevo viene á impresionarla, seria aventurado suponer que, al cabo de tan largo tiempo, cuando en algunos se habría borrado hasta la memoria de aquel rey, viniese á resucitarla la musa juglaresca, mucho más,

(1) Don Sancho murió el año 1072; el Sr. Menéndez Pidal fija la época del *Cantar del Cid* hacia 1140. Vid. *Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1898; i, §§ 7 y 8.

teniendo en cuenta que con posterioridad á la tragedia de Zamora habían ocurrido sucesos que alcanzaron gran resonancia, cuales fueron la conquista de Toledo, la primera invasión de los almoravides, las expediciones de Alfonso el Emperador y, sobre todo, la conquista de Valencia y las hazañas del Cid, que por entonces debieron de ser casi la única fuente de inspiración de los poetas.

Tales razones nos mueven á pensar que la *Gesta* primitiva de Don Sancho II pudo muy bien ser escrita á fines de la undécima centuria ó todo lo más en los comienzos de la siguiente.

II

El *Cantar de Don Sancho* en la *Crónica General* y en la *Particular del Cid*. — Procedimiento usado para la transcripción de los fragmentos. — Si es posible la reconstrucción. — Metrificación del cantar.

Estableciendo la filiación de la *Crónica del Cid*, dice el Sr. Menéndez Pidal que «la *Primera Crónica General* castellana, ó sea la que se empezó por mandado de Alfonso X, fué ampliamente refundida en la *Crónica de 1344*; y de una abreviación perdida del texto de la *Primera Crónica*, á la cual se mezclaban varios elementos tomados de la *Crónica de 1344*, salieron otras tres compilaciones: la de *Veinte Reyes*, la *Tercera General* y la *Crónica de Castilla*; en fin, la *Crónica Particular del Cid* es sólo un trozo de esta última» (1).

Por tanto, la *Primera Crónica General* y la *Crónica de Castilla* pueden considerarse como los dos jalones que, á partir de aquélla, marcan el principio y el fin de las transformaciones experimentadas por las materias que en ambos libros se contienen y, en su consecuencia, por el *Cantar de gesta de Don Sancho II*. De aquí que hayamos creído conveniente para nuestro objeto no conformarnos con el texto único de la *General*, por juzgar que sería oportuno compararle con la postrera forma que adoptó en las crónicas ulteriores. Sin embargo, en vez de elegir la de *Castilla*, nos pareció que sería preferible servirnos de la *Crónica del Cid* (2), y para ello tuvimos dos razones principales.

(1) *Loc. cit.*, págs. 126 y 127. § 41.

(2) Hemos tenido á la vista para este trabajo dos ediciones de la *Cronica del famoso e inuencible cauallero Cid Ruy Diaz campeador*; una de Medina del Cam-

Fué la primera el que valiéndose de dicha *Crónica* comprendíanse también las variaciones que pudo sufrir la de *Castilla* al ser copiada en el *manuscrito de Cardeña*, que es de donde salió directamente la *Crónica del Cid*, impresa por primera vez en Burgos en 1512, por encargo que el infante Don Fernando hizo á Fray Juan de Velorado, abad de aquel monasterio (1); y fué la segunda razón el opinar que es de grande interés para el estudio de las transformaciones del *Cantar* primitivo la intervención que tiene el Cid en la versión que la *Crónica General* nos ha transmitido fragmentariamente, punto en el que hemos de insistir más adelante.

Las diferencias entre ambos textos no son, á la verdad, de gran bulto, como lo prueba el hecho de que en los pasajes correspondientes se descubren idénticas asonancias; no obstante, pueden hallarse varias, unas de concepto, otras de mero detalle que acaso obedezcan á omisiones que estimaron oportuno introducir los compiladores ó á que tuviesen á la vista textos distintos del *Cantar de gesta*. Entre las primeras, merece citarse, como ejemplo, la que se refiere á la embajada que el Cid lleva á Doña Urraca en nombre de Don Sancho de Castilla. Dícese, en efecto, en la *Crónica General* que al oír el Cid la misión que el rey le confiaba, le contestó: «sennor, pora otro serie tal mandaderia como esta griewe de leuar, mas *pora mi es quisado*, ca yo fuy »criado en Çamora do me mando criar uuestro padre con donna Vrraca »en casa de don Arias Gonçalo, et por ende *fare muy de grado esto que »me mandades*» (2). En la del Cid se dice precisamente todo lo contra-

po, 1552, y otra de Burgos, 1593; ambas son reproducciones de la publicada por Juan de Velorado en 1512. Las citas que hagamos en lo sucesivo se refieren á la primera.

(1) El *manuscrito de Cardeña*, que Dozy cita como existente en la Biblioteca Nacional con el n.º 9.988, ha desaparecido. Es de advertir que aquel autor, refiriéndose á Berganza, dice que es quizá el único escritor que ha comparado la edición de Velorado con el *manuscrito de Cardeña* y que, según manifiesta en su obra (T. I, pág. 390), la *Crónica del Cid* impresa no se conformaba en ciertos detalles y en ciertos capítulos con la crónica manuscrita. Lo que dice Berganza podrá ser verdad, pero Dozy, por no conocer la *Crónica de Castilla*, cayó en el error de suponer que dicho manuscrito no era otra cosa que «la parte correspondiente de la »*Crónica General*, retocada y refundida arbitrariamente por algún ignorante del »siglo xv ó á lo más de fines del xiv, probablemente por un monje de San Pedro de »Cardena, después retocada y refundida no menos arbitrariamente, en los comienzos del xvi por el editor Juan de Velorado». Sabido es que Dozy no conocía la duda. (Dozy, *Recherches sur l'histoire et la litterature de l'Espagne*, 3.ª edición, 1881, Tomo II, pág. 48.)

(2) *Crón. Gen.*, cap. 831, pág. 506, col. 2.ª

rio, siendo lo más raro que sirve de fundamento la misma razón: «Señor, con esse mandado otro mensagero vos alla embiad, ca non es »para mi: ca yo fuy criado de doña Urraca a la sazón, e non es guisado »que le lleve yo tal mandado» (1). Sobre esta y sobre otras variantes de menor relieve, habrá ocasión de volver en el transcurso del presente trabajo; mas para terminar este punto y como demostración de lo conveniente que ha sido servirnos de uno y otro texto, haremos una indicación respecto de las asonancias, que no deja de tener algún interés.

Muy acertadamente, observa el Sr. Menéndez Pidal el hecho singular de que «las crónicas derivadas son á veces más fieles á las fuentes primitivas que la Primera Crónica (de la cual todas derivan)» (2); y esto, efectivamente, es también lo que puede comprobarse, en orden á las asonancias, cotejando las dos crónicas; porque no tan sólo y con gran frecuencia son más numerosas en la del *Cid*, sino que parece que están menos disimuladas que en la *General*, como si los autores de ésta hubiesen tenido mayor esmero en velarlas y diluirlas en la prosa, para evitar el sonsonete que en la *Crónica del Cid* se nota de modo constante, hasta el punto de que en repetidos pasajes nos ha descubierto una asonancia que había pasado inadvertida en el capítulo correspondiente de la otra crónica. Compárense en los textos los capítulos 813 de la *General* con los XXVI y XXVII de la del *Cid*, y se verá que el asonante en *ó* está mejor conservado en los de la segunda, pues mientras que en ellos hay cincuenta y seis asonancias, en el capítulo de la *General* no han quedado más que treinta y ocho. Como este caso pudiéramos citar otros muchos que omitimos en gracia á la brevedad, máxime cuando el lector puede hallarlos por sí mismo con sólo fijar un poco la atención.



Parece excusado advertir que aunque los textos que al final se insertan estén dispuestos en renglones cortos, estos renglones ni son versos, ni podían serlo en modo alguno. Nuestra labor ha quedado reducida á buscar las asonancias y presentarlas en forma que se

(1) *Crón. del Cid*, cap. LV, fol. 18 r.

(2) *Cantar de Mio Cid*, I, pág. 126, § 39.

entienda el sentido de la narración: por eso hemos colocado entre paréntesis, al margen ó al fin de la línea, las palabras absolutamente precisas para lograr aquel objeto, supliendo con puntos suspensivos, ya los espacios correspondientes á palabras inútiles, ya los lugares de los períodos en que las asonancias se interrumpen.



Por lo que hace á la reconstrucción del *Cantar*, es cosa que consideramos imposible con el solo elemento del texto de las crónicas. Tropiézase, en primer término, con la insuperable dificultad que ofrece la naturaleza especial de aquel verso primitivo, cuyo sistema de metrificación reduciase «á series ligadas por una rima, las más veces imperfecta, de pocas ó de muchas líneas desiguales, largas é intercisas; »forma que, con ser tan fácil y holgada, no evitaba, al parecer, multiplicadas infracciones» (1). No puede, pues, contarse con la ventaja de un metro regular y uniforme, circunstancia que en muchos casos hubiera hecho posible la reconstrucción de la *gesta*; versos desde diez á veinte sílabas ha contado el Sr. Menéndez Pidal en el *Poema del Cid* (2) y sí, como creemos, el *Cantar de Don Sancho II* es anterior á aquel monumento literario, puede asegurarse que su metrificación sería aún más ruda que en él. Agréguese á esto que el *Cantar*, en el estado que tuviese cuando fué utilizado por los compiladores de la *General* y al ser convertido en prosa, quedó completamente dislocado; que sus palabras fueron remozadas ó sustituidas, suprimidos muchos pasajes que se creerían erróneos y reemplazados por otros é intercalados párrafos enteros de las crónicas latinas ó de la propia cosecha de los autores de la *Primera Crónica*, y se convendrá en que la reconstrucción es empresa en la que ni siquiera hay que pensar (3). Un ejem-

(1) Milá y Fontanals, *loc. cit.*, págs. 397 y 398.

(2) *Loc. cit.*, pág. 87, § 27.

(3) Lo único que pudiera intentarse en algunos pasajes es modificar el orden sintáxico ó el valor gramatical de las palabras cuando en la Crónica vemos evidentes señales de haber sido alterados uno y otro. Así, v. gr., si en un asonante en *a-o* como este

«que me de la uilla por auer o por camio,
darle he a Medina de Rioseco con todo su infantadgo.....»,

plo gráfico servirá para comprender, de un lado, la dificultad de que hablamos, y del otro, el valor que puede tener nuestro texto con relación al antiguo *Cantar de gesta de Don Sancho*.

El capítulo 854 de la *Crónica General* trata de como dexo el Çid el castiello de Castreion et fue adelant et gano Alcoçer, y comienza de esta manera:

«El Çid pues que ouo partidas todas sus ganancias a las compannas, »dixoles: «Amigos, en este castiello non me semeia que mas pudiesse »mos auer morada; ca maguer quel quisiessemos retener, de otra guisa »non auremos y agua. Demas el rey don Alffonso a pazes con los »moros, et se yo que escriptas son ya de los moros las cartas de lo »que nos por aqui començamos a fazer, pora enuiargelas, et el rey »don Alffonso nuestro sennor es poderoso et de gran coraçon, et »pero que lo auemos con moros, non lo querra el soffrir, et uenirnos »a uuscar. Et uos Aluar Hannez Minnaya et las otras compannas »que aqui estades, non me tengades por mal lo que uos quiero de- »zir sobresta razon: En Castreion nos non podemos morar nin fincar »y bien, ca es acerca el rey don Alffonso, et tengo por bien de nos »quitar deste castiello, mas pero de esta guisa quel non dexemos »yermo; et quiero y dexar cient moros et cient moras, ca paresçie mal....., etc.»

Si nosotros, fijándonos en las asonancias de este párrafo de la *Crónica*, hubiéramos querido disponerlo en la forma empleada para los

nos encontramos con estas palabras,

«et de Villalpando fasta Valladolid»,

es casi seguro que la *gesta* dijese

«et de Valladolid fasta Villalpando»;

y si en un asonante en ó leemos,

«..... don Fernando el Magno, pues que el sancto confesor
..... en aquel apareamiento que se le mostro
dalli adelant ouo MAYOR MIENTRE cuedado
de desembargar su alma», etc.

hay muchas probabilidades de que la *gesta* estuviese así:

«dalli adelant ouo cuedado MAYOR», etc.

Pero como estas y otras correcciones análogas ya van indicadas en los lugares respectivos, hemos preferido dejar el texto como está en las Crónicas, pues no obstante de que aquella tarea es casi siempre fácil, sería expuesta muchas veces á errores de importancia,

capítulos del reinado de don Sancho II, hubiese resultado lo siguiente:

El Cid pues que ouo partidas todas sus ganancias
a las compannas

(*dixoles:..... en este castiello*) non me semeia que pudiessemos auer morada
ca maguer quel quisiessemos retener..... non auremos y agua.

(*Demas el rey..... a pazes con los moros et se yo*) que escriptas son ya de los moros las cartas
de lo que nos..... començamos a fazer pora enuiargelas
.....
Et uos Aluar Hannez Minnaya
et las otras compannas
que aqui estades, non me tengades por mal

(*lo que uos quiero dezir.....*) En Castreion nos non podemos morar nin fincar.....
(*ca es acerca*) el rey don Alfonso, et tengo por bien de uos quitar
(*deste castiello*) mas pero..... quel non dexemos yermo; et quiero y dexar
cient moros et cient moras, ca paresçie mal..... etc.

Ahora bien; los versos correspondientes del *Poema del Cid*, dicen así:

Asmó mio Cid con toda su companna
que en el castiello non aurie morada
e que serie retenedor mas non y aurie agua.
Morós en paz ca escripta es la carta.
Buscar nos ye el rey Alfonso con toda su mensnada.
Quitar quiero Casteion: oid escuellas e Minyaya,
lo que yo dixier non lo tengades a mal;
en Casteion non podriemos fincar,
cerca es el rey Alfonso e buscar nos verna,
mas el castiello non lo quiero hermar;
ciento moros e ciento moras quiero las quitar,
porque lo pris dellos, que de mi non digan mal, etc. (1).

Compárese los dos textos y, prescindiendo de que el cantar de que dispusieron los compiladores de la *Crónica General* no fué el primitivo ni el que ha llegado hasta nosotros, se verá que hubiera sido imposible con sólo el primer texto reconstruir el segundo. Hay en el de la *Crónica* 172 palabras y en el del *Cantar* 97, existiendo, por tanto, una

(1) Versos 124 á 135.

diferencia de 75 vocablos entre uno y otro; de los 97 de este último, sólo 33 coinciden exactamente con la Crónica y 17 están alterados en su estructura, colocación, número ó tiempo; así, mientras que en la *General* se lee *compannas, auer, retener, pazes, dezir, podemos*, etcétera, en el *Cantar* se lee *companna, aurie, retenedor, paz, dixier, podriemos*, etc.; y si además se repara en que en el sentido hay asimismo variantes de importancia, se comprenderá fácilmente lo que decimos. Pero si esto se ve con claridad, se ve también que el texto deducido de las asonancias, da una idea, si no exacta, bastante aproximada del pasaje correspondiente del *Cantar* y aun que, en ocasiones, sirve para corregir sus yerros y llenar sus lagunas (1).

En el mismo caso creemos que se encuentran los fragmentos de la *gesta* poética de D. Sancho II, pues es indudable que por defectuosos que sean respecto del texto del *Cantar*, retienen los suficientes vestigios para que á falta de él y mientras la suerte no depare otro documento más completo, vengamos en conocimiento de lo que fué, al menos en sus líneas generales.



Con lo que precede, basta también para reconocer que es muy poco lo que puede decirse acerca de la versificación del *Cantar*. Sin embargo, partiendo del hecho de que el verso empleado en él fué el alejandrino más ó menos imperfecto, creemos no equivocarnos al afirmar que los segundos hemistiquios fueron trasladados á la Crónica con mayor fidelidad que los primeros, y que en aquellos parecen predominar los versos de seis y siete sílabas cuando el asonante es agudo y los de ocho cuando es largo (2). El fenómeno de que el metro octosilabo

(1) En el *Poema*, falta, por ejemplo, la transición tan oportuna que aparece en la *Crónica* en las palabras: «*El Cid pues que ouo partidas todas sus ganancias*», transición que parece necesaria para pasar en el *Poema* á los versos siguientes al 123. El verso que Sánchez leyó:

«Morós en paz ca escripta es la carta»

no tiene, como se ve, sentido alguno; su primera palabra no es un verbo, como Sánchez creyó, sino un sustantivo, según vemos en la *General*: «el rey don Alfonso a »pazes con los moros, et se yo que escriptas son ya de los moros las cartas....», con lo cual se entiende el sentido de las palabras del *Poema*, y se ve claramente que el copista saltó uno ó dos versos.

(2) En 987 versos del *Poema del Cid*, examinados y medidos por el Sr. Menéndez Pidal, los segundos hemistiquios tienen *siete* sílabas en 453, *ocho* en 328, *seis* en 89, *nueve* en 73, *diez* en 23, *once* en 9, *cinco* en 5, *cuatro* en 3, *trece* en 3 y *doce* en 1. (*Loc. cit.*, págs. 90 y 91.)

se descubra más frecuentemente que en la *General* en el texto de la *Crónica del Cid*, es quizá debido á que, como dice el Sr. Menéndez y Pelayo, así «como en la *Crónica General* aparecen por donde quiera »vestigios de versificación alejandrina, así en las refundiciones posteriores de dicha Crónica, v. gr. en la llamada de *Castilla* (de donde »vino á ser extractada luego la famosa *Crónica del Cid*), se sienta *hasta en esos mismos pasajes* la influencia del ritmo octosilábico, como si »el oído de los compiladores de la historia fuese siguiendo dócilmente »las evoluciones del canto popular» (1).

Las asonancias que más abundan son las en *e-o* y en *a-o*, que hallamos en diez y siete y en trece pasajes respectivamente; siguen á éstas, en mucho menor proporción, las en *á* y en *é* (tres narraciones cada una) las en *a-a* (dos), y las en *e-a*, *í-a*, *í-o* y *ó* (una vez).

III

Dónde comienza y dónde concluye el *Cantar de Don Sancho*.—Periodo comprendido hasta la muerte de Don Sancho.—Continuación de la *gesta* poética de Don Sancho: el *Cantar del Cerco de Zamora*.

Pero dada la circunstancia á que antes nos hemos referido de que tanto en los capítulos que anteceden como en los que siguen al reinado de Don Sancho existen asonancias, ¿dónde empezaba y dónde concluía el *Cantar de gesta* de este rey?

La característica, digámoslo así, del reinado de Don Sancho II la constituyen, como es sabido, las luchas que sostuvo con sus hermanos para apoderarse, como se apoderó, de sus Estados respectivos, á excepción de la ciudad de Zamora, ante cuyos muros encontró la muerte; y como estas luchas tuvieron su origen en la división que hizo de su reino Don Fernando el Magno, parece lógico suponer que una historia de Don Sancho no había de prescindir de tal suceso y que su comienzo obligado hallábase en el momento en que, hecha la partición, pidió el rey á sus hijos que jurasen no ir contra ella, por ser también aquél en que el infante demostró con su enojo que no estaba muy dispuesto á cumplir la última voluntad de su padre. Este momen-

(1) *Loc. cit.*, pág. xx.

to, verdaderamente transcendental para los reinos de León, de Castilla y de Galicia y decisivo para la suerte de los hijos de Fernando I, se ha considerado en la *General* como precedente necesario para la historia de Don Sancho, pues no se olvidó de hacer constar el hecho cuando nos cuenta que dijo: «*uos fazet lo que quisieredes, mas yo non lo otorgo*»; y aún insiste más adelante: «*Et prometieronle alli todos que assi lo complirien..... si non don Sancho que lo non otorgo*». Desde aquí, la idea de la rebeldía contra el mandato paterno es el motivo ó tema fundamental de toda la narración, pues aparece constantemente en el transcurso de ella, ya cuando Don Arias Gonzalo predice que la distribución de los reinos costará mucha sangre y que será la causa de que se maten hermanos con hermanos y parientes con parientes; ya cuando en el capítulo primero de la historia del monarca se recuerda que «non se touo por complido con el regno de Castiella nin de quanto tenie de Nauarra, et quiso cobrar lo que tenien los hermanos»; ya cuando, antes de comenzar esta empresa surge en el rey una débil recriminación de su conciencia y para acallarla procura buscar en el servilismo de los adláteres la conformidad con sus intentos y la disculpa de su ambición; ya cuando su hermano Don Alfonso le dice que «por ninguna guisa..... querie ir contra lo que su padre mandara»; ya cuando Don García le envía por Alvar Fáñez un mensaje para que no quiera «pasar el mandamiento de su padre»; ya cuando Doña Urraca se lamenta de que pretenda tomarle Zamora; ya, en fin, cuando en la hora solemne de la agonía, siente brotar el arrepentimiento de sus culpas y exclama: «bien tengo que esto fue por míos pecados et por las soberuias que fiz a míos hermanos, et passe el mandamiento que fiz a mio padre.» Puede decirse que sin este tema obligado no hay cantar, ni historia, ni interés dramático, y por esta razón creemos muy probable, casi seguro, que la *gesta* había de comenzar en el instante de la célebre partición, maxime cuando en el capítulo 813 de la *General* encuéntanse restos de un bellissimo romance sobre este asunto; el capítulo pertenece, es cierto, al reinado de Don Fernando I, pues el de Don Sancho no comienza hasta el siguiente; pero muy bien pudo figurar en ambos cantares de gesta (porque es indudable que existió asimismo el de Don Fernando el Magno) ó si hubo dos, uno en cada cantar, es muy verosímil que los compiladores, al reunir ambas historias en la *Crónica*, prescindiesen de uno de ellos para evitar repeticiones. Apoya esta conjetura el hecho de que ni en el capítulo 814 de

la *Crónica General*, ni en el correspondiente de la del Cid (el xxxii), que son los primeros del reinado de Don Sancho, nos haya sido posible hallar asonancias; en uno y en otro, sin embargo, se trata exclusivamente de la partición y del descontento del rey, como si los compiladores hubiesen querido suplir con una especie de resumen el lugar que tenía en la *gesta* una materia de la que ya se habían ocupado en el capítulo anterior, y por eso, sin duda, dicen en éste: «finado el rey don »Fernando el Magno que por amor que los fijos et sus gentes uisquiesen en paz, les partiera los regnos, assi como los auemos ya contado »*assaz* antes desto», etc.



Mayores son las dificultades que se presentan cuando se trata de saber dónde terminaba el *Cantar*. No obstante, la conclusión tuvo que estar colocada en uno de estos tres momentos: ó en el de la muerte del rey y su sepelio en el monasterio de Oña, ó en el final del episodio de Zamora, ó en la jura en Santa Gadea.

Para conocer el grado de probabilidad que tienen cada una de estas tres hipótesis, es bueno recordar que el reto de Diego Ordóñez á la ciudad de Zamora y sus combates con los hijos de Arias Gonzalo son episodios completamente fabulosos (1). El cerco de Zamora se acabó

(1) Decimos esto porque en nuestros días no ha faltado quien defendiese que tales sucesos fueron absolutamente verídicos.

Con motivo de un párrafo de la *Historia de España*, de Lafuente, en el que se dice que la embajada que el Cid llevó á Doña Urraca y el desafío de Diego Ordóñez no tienen fundamento en ninguna crónica antigua y que deben ser contados en el número de los romances, el Sr. Fernández Duro sintió profunda indignación é intentó rebatir lo que en aquel libro se afirmaba. «¡Que el reto de Diego Ordóñez—exclama—no tiene fundamento en ninguna de las Crónicas antiguas! ¿Cuáles son esas Crónicas? ¿La de Lucas de Tuy, del Arzobispo Don Rodrigo y los Anales »Compostelanos?» Y después de decir que sin duda omitieron tal relato porque «el »reto y el duelo mismo constituían asunto tan frecuente, tan ordinario, tan trivial »en aquel momento histórico, que lo anormal fuera que en tan pocas páginas..... »fueran los cronistas á dedicar espacio y tiempo á un hecho personal y sin consecuencias», pasa á sostener su opinión, aduciendo en apoyo de ella la *Crónica General*, la *Crónica del Cid*, la *Summa de Varones ilustres*, de Sedeño, donde se dice que la historia del reto se cuenta en la *Crónica del Rey Don Fernando I* y por Valerio en la *Historia Escolástica de España*, las obras *De præconiis civitates Numantia* y *Tractatus de Hispania impositione et impositionum*, escritas por Juan Gil de Zamora, ayo de Sancho IV, donde se narran todas las circunstancias del cerco, la *Historia de las fundaciones de Monasterios de San Benito*, y la *Historia de Cinco*

con la muerte del rey y con la desbandada de los cercadores castellanos, que más bien que en ocuparse de vengar la ofensa y en lances de caballerías, necesitaban pensar en el porvenir de Castilla, para ellos no muy claro, estando llamado á reinar aquel á quien arrojaran de su trono. Bien al vivo se describen en la *General* tales momentos de confusión y de pánico: «se esparzieron luego—dice—todos los mas de la »hueste, fuyendo todos a cada parte, desamparando todas sus cosas, »et ouo y algunos dellos muertos et presos de sus malquerientes en »aquella rebuelta et priessa de la muerte del rey» (1). Aquí terminaba, sin duda alguna, el *Cantar* primitivo del rey Don Sancho, por la sen-

Reyes, de Sandoval, en las que aparece la relación del reto, etc. El Sr. Fernández Duro sostiene asimismo que el Cid se crió en Zamora con Doña Urraca y en casa de Arias Gonzalo; que Don Alfonso VI prestó juramento en la ermita de Santiago, de Zamora, sin perjuicio de prestarlo después en Santa Gadea; que en aquella ciudad se conserva parte de la fachada de la casa del Cid, y que existe el *Campo de la Verdad*, donde se libró el combate famoso, aunque hoy está convertido en una viña. Además, y como buen zamorano, se creyó en el deber de adueir cuantas pruebas encontró para demostrar, en primer término, que Vellido Dolfos no era de Zamora, sino gallego y, en segundo, que aquella ciudad no tuvo ninguna complicidad en su traición. (Fernández Duro: *Romancero de Zamora, precedido de un estudio del cerco que puso á la ciudad Don Sancho el Fuerte*, Madrid, 1880.)

(1) *Crón. Gen.*, Cap. 838, pág. 512, 2.^a col.—En la *Crónica* se dice tomado este pasaje de Don Rodrigo de Toledo, pero en su crónica latina no se halla nada que á tal pasaje se parezca.

En el capítulo XVIII, que trata *De obsidione Zamorae, et Sancii Regis morte*, se lee al final lo siguiente: «Castellani autem quorum constantia audaci consilio semper fulsit, corpus Principis in sarcophago egregie locaverunt, et commercio lugubri et resonis planctibus subsequentes, ad Oviense monasterium detulerunt, ubi expletis exequiis, sepulturæ honore regio tradiderunt».—(*Chronica Hispaniæ:—P. P. Toletanorum*, T. III. Matriti, 1793.—Cap. XVIII, pág. 132). Y no se dice más. En la *Estoria de los Godos*, que Amador de los Ríos creyó del mismo Arzobispo, y que no es más que una traducción castellana de su crónica, grandemente adulterada y, sin duda, posterior á Don Rodrigo, se dice que, muerto Don Sancho, «Castellanos et Nauarros fueron en cuyta, et dellos lidiauan et delos fuyen, et fueron muy mal hechos, et con grand duello leuaron lo a enterrar a Onna». (*Doc. inéditos para la Historia de España*: T. 88, pág. 120.)

Si es que los autores de la *General* no tuvieron una crónica latina de D. Rodrigo que variase en algo de la que conocemos, debieron de equivocarse la cita, confundiéndola con una de Don Lucas de Tuy, en cuya obra hay un pasaje que se asemeja más al que consta en la *General* y que dice así: «Sed interempto Rege, tunc cirneres ex tanta exercituum audacia, tantaque laetitia, quanta dispersio, quantaque tristitia in illo tanto tamque nobili exercitu fuerit. Namque ut miles per castra circumsedebat percusus horribili sonitu, quasi amens effectus relicto fere omni stipendio arripuit fugam, et non ordinati, ut exercitus armis vigiliisque munitus solitus est incedere, sed noctibus diebusque laborando omnes in patriam rapiuntur». *Chronicon mundi*,—Schott, *Hispania illustrata*.—Francoforti, 1608, T. IV, pág. 99.)

cilla razón de que aquí se concluía la materia narrable. Sin embargo, la vida agitada del monarca, las continuas turbulencias de su reinado y, sobre todo, su trágica muerte, considerada quizá como un castigo del cielo, debieron de ser hechos que impresionasen vivamente al pueblo, y tema, por tanto, en que los juglares encontraron copiosa inspiración. El asesinato del rey, que sería cantado de mil maneras, correspondientes á otras tantas versiones; las conjeturas que sobre él se harían; las hablillas populares sobre si Vellido tenía ó no cómplices de su alevosa traición; las sospechas de que éstos pudieran ser sus hermanos Doña Urraca y Don Alfonso, ya que por Don Sancho habían sido maltraídos; las disputas acerca de lo que estaban obligados á hacer los castellanos con los de Zamora y si, siendo el agravio colectivo, era ó no era posible someterle á *juicio de Dios*; la creencia, acaso muy extendida por entonces en Castilla, de que á Don Alfonso, antes de reconocerle como rey, convendría haberle pedido juramento de no tener participación en la muerte de su hermano; he aquí una serie de ideas que no es arriesgado suponer que fuesen por algun tiempo el asunto de todas las conversaciones, ideas que, apenas iniciadas, y corriendo de boca en boca, adquirirían bien pronto el valor de hechos verdaderos (por virtud de esa invencible inclinación del pueblo á explicarse los sucesos por la hipótesis más absurdas), y serían, por último, convertidas en gestas por los juglares. Tal creemos que fué el origen del *Cantar del cerco de Zamora* (1), cantar que, desde luego, es posterior al de Don Sancho, ya que las invenciones y fábulas que forman todas sus escenas necesitarían un período de incubación más ó menos largo para encarnar en el relato que las gentes acabaron por creer verídico. Es muy posible que no se hiciese de una vez, sino en narraciones sucesivas, pero todas ellas, derivando como derivaban del hecho de la muerte de Don Sancho, fueron bien pronto á incorporarse á la *gesta* de este

(1) El Sr. Menéndez y Pelayo sospecha que existió este *cantar*. Hablando del *Poema del Cid*, dice: «La unidad innegable de pensamiento que en el poema brilla, »impide retrotraer el principio de su acción mucho más allá del segundo destierro »del Campeador. No es la Crónica rimada de todas sus hazañas, sino el cantar de »gesta de su vejez. Encontramos, pues, muy verosímil la hipótesis de un poema in- »termedio que pudiéramos decir poema del cerco de Zamora, y cuyo término natu- »ral sería la jura en Santa Gadea y el primer destierro del Cid.» *Loc. cit.*, págs. XXI y XXII.

Véase también sobre esta materia *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, por Ramón Menéndez Pidal (trad. de H. Mérinée), Paris, 1910; págs. 57 y siguientes.

rey, y no vacilamos en afirmar que en las refundiciones que tal *gesta* experimentó, hasta quedar en la forma en que la conocieron los compiladores de la *General*, fué absorbida por el *Cantar del cerco*, pues más de la mitad de la historia del reinado de Don Sancho la ocupan en la Crónica los capítulos destinados á aquel asunto.

Pero la cuestión vuelve á presentarse aquí: ¿dónde terminaba el *Cantar de Zamora*? ¿Terminaba con el último combate, librado entre Diego Ordóñez y Rodrigo Arias, ó con la *jura en Santa Gadea*, que, dados los antecedentes, parece su término obligado?

Si examinamos con un poco de atención las últimas palabras del capítulo 844 de la *General*, en el que se describe el citado combate, veremos que tiene todas las trazas de ser el final de una gesta escrita para ser cantada en pueblos de distintos reinos y rivales entre sí, cual si con ello hubieran buscado los juglares una fórmula para no herir los sentimientos de los unos ni de los otros, puesto que les importaba captarse la benevolencia de su auditorio. En efecto; describiendo aquella lid, dícese que Rodrigo Arias, cuando se vió herido de muerte, tomando la espada á dos manos, dió tan formidable golpe al caballo de Don Diego, que le partió la mitad de la cabeza, y que el animal, con el dolor de la herida, comenzó á ir á una parte y á otra hasta que sacó del cerco á su jinete; como según las condiciones establecidas, no se consentía pasar la línea que marcaba los límites del campo, Don Diego había perdido su derecho; pero, en cambio, cuando esto pasaba, caía muerto Rodrigo Arias. ¿Quién era el vencedor y quién el vencido? La duda no era fácil de resolver, porque si bien era cierto que Don Diego había salido fuera del cerco, también lo era que había matado á su rival, y por eso, cuando aquél pretende volver á la palestra y lidiar con los dos campeones que aún restaban, dice la Crónica que «*non quisieron los fieles, nin touieron por bien de judgar si eran vençudos los çambranos o si non; ET ASSI FINCO ESTE PLEYTO SIN JUDGAR*» (1), con lo cual unos y otros quedaban en situación honrosa y ni leoneses ni castellanos podían considerarse ofendidos. Aquí, á nuestro juicio, concluía el cantar del *Cerco de Zamora*, y entendemos que la escena de la *jura en Santa Gadea* pertenece á una gesta bastante posterior á la de aquél. He aquí en lo que fundamos esta opinión. Leyendo el capítulo 845 de la *General* y los LXXV al LXXIX de la *Crónica del Cid*, se

(1) *Crón. Gen.*, Cap. 844, pág. 518, 2.^a col.

advierde que Rodrigo Díaz, que tan escasa intervenció n tiene en los incidentes del cerco, según hemos de ver, es en aquellos capítulos el personaje principal; á ningún noble castellano, ni leonés, ni navarro, ni asturiano, ni gallego, de los que al decir del *Cantar* asistieron á la *jura*, se menciona más que al Cid; él es quien se niega á besar la mano al rey y á reconocerle vasallaje hasta que jure que «non auie el ninguna culpa en la muerte del rey don Sancho»; él, quien rompe el tímido y temeroso silencio que los demás guardaban delante del nuevo monarca (1); él, quien se atreve á llevar la palabra en nombre de todos, poniendo en autos á Don Alfonso VI de las sospechas que sobre él recaían; él, quien hasta tres veces le toma juramento en Burgos y tres veces le hace *mudar la color*, conminándole con correr la suerte de su hermano si no jura verdad; él, quien al escuchar que el rey, enojado por la insistencia de Rodrigo, le dice que, al cabo, le besará la mano, replica con altivez que eso será si le hace merced, «ca en otra tierra sueldo dan al fijodalgo» (2); él, en fin, es el personaje de quien se halla enamorado el poeta autor de la fábula, la cual está escrita más bien que para referir un hecho, para pintar un carácter, y corresponde á un cantar cuyo protagonista no es ciertamente Don Alfonso VI ni cuya materia es la historia ó la gesta de un reinado ó de un suceso de él, sino el mismo Cid. Por eso nos inclinamos á pensar que la *jura en Santa Gadea* no figuró en el primitivo *Cantar de Zamora*, sino que es un cantar de los de *Mio Cid* y quizá de los que figuraban en la parte perdida del *Poema*, ya que tan á maravilla prepara y explica la causa del destierro (3).

Y este es el momento oportuno de que digamos algo de la intervenció n del Cid en la *gesta de Don Sancho II*, cuestió n que, como queda indicado, es, en nuestro sentir, de gran importancia para juzgar de las transformaciones que aquélla hubo de experimentar.

(1) «Sennor, quantos omnes uos aquí uedes, pero que ninguno non uos lo dize, »todos an sospecha que por uestro conseio fue muerto el rey don Sancho; et por »ende uos digo que si uos non saluaredes ende, assi como es derecho, que yo nun- »qua uos bese la mano.» (*Crón. Gen.*, Cap. 845, pág. 519, 1.^a col.)

(2) *Crónica particular del Cid*, Cap. LXXIX, fol. 49 v. Debe advertirse que estas palabras no aparecen en la *Crónica General*, por lo cual es de presumir que fuesen añadidas al *Cantar* después de la fecha en que aquella fué escrita.

(3) Para que el lector pueda juzgar de lo que hemos dicho acerca de este punto, insertaremos al final y á continuació n del *Cantar de Don Sancho II*, el episodio de la *jura en Santa Gadea*.