

TRADICION Y MODERNIZACION EN
« EL DOMINE LUCAS » DE JOSE DE CAÑIZARES

por Marc Vitse (Universidad de Toulouse - Le Mirail)

Muy conocidos son los elogios dirigidos por Ignacio de Luzán a la obra cómica de José de Cañizares. Para el autor de *La poética* de 1737, las comedias de figurón del dramaturgo español más importante del primer cuarto del Setecientos constituyen, por la peculiar índole de sus vis cómica, un avance importante, aunque limitado, hacia el modelo ideal de la comedia cómica clásica:

« Por último, don José de Cañizares, contemporáneo nuestro, hizo *El domine Lucas* y otras comedias de carácter, que le dieron reputación. No diré que en estas comedias falte que corregir, ni que contienen todas las circunstancias constitutivas de la perfección; pero van camino de ella, y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos vis cómica... Finalmente, don José de Cañizares, tomado con prudente acuerdo una derrota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron, ha escrito muchas obras dignas de singular aplauso. En *El domine Lucas*, en *El músico por amor* y en otras, he visto con particular gusto costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no — como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros autores — en los dichos de un criado; circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos ». (*La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 407 y pp. 538-539).

Casi un siglo después, sin embargo, Moratín el Joven mani-

fiesta cierta disconformidad con esta opinión; subraya que dichas obras, aunque a veces se acerquen, más que las de otros subgéneros, a la « buena comedia », se quedan en realidad muy lejos de ella, por exceder los límites de lo verosímil, recargar excesivamente los caracteres y multiplicar unas chocarrerías más bien dignas de la farsa grosera:

« Si bien se consideran únicamente aquellas [obras] en que [Cañizares] más se acercó a la buena comedia, no es posible disimular que en las de figurón excedió los límites de lo verosímil, recargó los caracteres, mezcló muchas gracias y situaciones verdaderamente cómicas con infinitas chocarrerías, y a cada paso adoptó los recursos de una farsa grosera ». (*Comedias, Discurso preliminar*, B.A.E., II, p. 312).

Y esta infravaloración del papel precursor de Cañizares llega, unos lustros más tarde (1844), a una formulación mucho más rotunda en el famoso juicio de Alberto Lista, quien, en el primero de sus tres artículos dedicados al dramaturgo dieciochesco, escribe:

« Por todas estas razones debe mirarse a Cañizares como el último poeta cómico del teatro español que empezó en Lope de Vega.

Algunos quieren que se le considere como eslabón intermedio que sirvió para unir el género de Calderón con el que después se adoptó imitado del teatro francés; y se fundan en el conato que puso en describir caracteres, que mejor pudieran llamarse caricaturas. Nosotros no lo creemos así, y tenemos a Cañizares por calderoniano puro. Su *Dómine Lucas*, su *D. Laín de Los hechizos de amor*, su *D. Lorenzo de El más bobo sabe más* no tienen sus tipos en el teatro francés, sino en el *D. Toribio Quadrilleros (sic)* de *Guárdate del agua mansa* de Calderón, en *D. Lucas del Cigarral de Rojas*, y en otros caracteres grotescos de nuestros antiguos dramáticos, que no derramaban la sátira cómica, en una nación pundonorosa y colérica, sobre personajes que pudieran tener retrato en la sociedad, sino sobre mamarrachos fingidos a placer ». (*Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, p. 212¹).

¹ Lo que no le impedirá a Lista, unas líneas más abajo, recordar, a propósito de Don Pedro de Chinchilla, tío del *dómine Lucas*, que hay « en

Hasta tal punto que, a mediados del siglo XIX, nos encontramos con una negación radical de una forma posible — la orientada hacia el neoclasicismo — de lo que podríamos llamar la *modernidad estética* del teatro de Cañizares.

De estas fechas en adelante, nada, en el panorama crítico, parece cambiar durante más de un siglo, esa inexcusable centuria del purgatorio del olvido. Hace falta esperar hasta 1955 para ver surgir, con la tesis de P. Mérimée un nuevo planteamiento del problema.² En ella, el estudioso, aunque compartiendo el parecer de Lista sobre el no neoclasicismo de Cañizares, recalca en cambio la decisiva novedad de sus comedias de figurón. Ésta residiría, esencialmente, en dos de los aspectos, complementarios, de la promoción de la risa característica de este tipo de obras. Por una parte, se daría, a través de lo cómico, una destrucción, por relativa que sea, del modelo formal de la Comedia áurea; y, por otra parte, la comicidad omnipresente contribuiría, gracias a una paulatina introducción de las costumbres contemporáneas, a una puesta en tela de juicio del ideario aurisecular. Y de la conjunción de esta doble evolución resultaría lo que P. Mérimée no va-Madrid una tradición de que fue personaje verdadero, y que Cañizares lo sacó al teatro por complacer a amigos poderosos, alegres y mal intencionados» (*ibid.*, p. 213).

² *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1983.

La historia de la crítica referente a las comedias de figurón de José de Cañizares, ofrece, cuando se la contempla desde sus albores hasta sus manifestaciones más recientes, una curiosa paradoja. Durante un primer siglo largo — el que va de los juicios de Luzán (1737) hasta la edición de Mesonero Romanos (1858) — es indudablemente el sector figuronesco el que se considera como el más característico y el más interesante dentro de la producción del mayor dramaturgo español de la primera mitad del Setecientos. Pero a esta primera fase — en que se les reconoce, aunque sea para condenarlas, una marcada primacía a las obras cómicas del autor de *El domine Lucas* — le sucede un largo período, en que reina sobre estas mismas obras un silencio total, hasta que en 1955 le rompa el profesor Merimée, único en reanudar con la posición crítica de lo que llamamos la primera fase. Después, la historia parece repetirse, ya que las piezas que más atraen a los investigadores, desde hace tres decenios, son más bien las comedias de magia y las comedias heroicas (estudios de J. Baroja, A. V. Ebersole, K. L. Johns, etc.). Gran parte de la bibliografía sobre Cañizares se recoge en la reciente edición de *El anillo de Giges*, por J. Álvarez Barrientos, Madrid, 1983; véanse las páginas 103-106).

cila en llamar el *modernismo* — a la vez estético y ético — del autor de *El dómine Lucas*:

« Et songeons surtout au modernisme de ... Cañizares, dont les meilleures oeuvres sont dégagées de toute influence baroque, ramenées aux dimensions d'une époque plus modeste... Son modernisme se voit même dans la forme de ses pièces, où, continuant l'évolution notée chez Zamora, il achemine le drame vers un type unique issu de la comédie de cape et d'épée, ou de moeurs si l'on préfère, et résolument comique.

Cependant ... jamais il n'aborde de front le problème essentiel: il ne fait point allusion à son époque, il semble ignorer ses préoccupations, il prend sujets et situations à ses devanciers... Il détruit malgré lui, en se moquant, puisque son grand art est de faire rire.

Mais il n'a pas su reconstruire ». (*L'art dramatique...*, pp. 159-160).

De modo que la crítica, a pesar de un consenso general sobre la prevalencia de las comedias de figurón dentro de la producción dramática de Cañizares, nos presenta una interpretación contradictoria de su teatro. Por un lado, vacila en reconocerle cierta dimensión precursora de modernidad; y, por otro, tiende a atribuirle una dimensión cierta de modernismo. Paulatina negación de toda modernidad por una parte, moderada afirmación de algun modernismo, por otra; y creo que las cosas son mucho más complejas, y lo que quisiera proponer hoy, gracias al análisis de algunos aspectos de su comedia más célebre, es un tercer término, a mi parecer más valedero porque más fiel al movimiento histórico en que se inscribe este teatro: es el término de *modernización*, vocablo que cobrará su pleno sentido, así lo espero, conforme se desarrolle mi exposición.

De esta exposición será elemento fundamental, y hasta ahora nunca estudiado, el larguísimo relato de su vida hecho por el primer galán, don Enrique, que se dirige a su entrañable amigo, don Antonio³. Consta de casi trescientos versos, que sirven para

³ Se puede leer el texto de este relato en la edición de Ramón de Me-

narrar el itinerario del principal protagonista, desde su más tierna infancia en Madrid hasta su vuelta, ya en edad adulta, a dicha capital del reino español. Este recorrido, en figura de apocatástasis — es decir de vuelta al punto de partida —, comprende unas tres etapas principales. Es la primera la fase paradisíaca de la niñez y mocedad de los madrileños Enrique y Antonio, tan amigos ambos que se pudieran llamar verdaderos hermanos,

que el deudo que a la fe nuestra
no le concedió la sangre,
le obró la correspondancia;
que el verdadero pariente,
si sabe serlo de veras,
es el amigo; pues poco
importa que no lo sea,
si quien siente lo que siento,
y en mis bienes se interesa,
aunque no tiene mi sangre,
tiene los afectos de ella.
(Vv. 68-78)

La segunda fase, en cambio, es la de la separación, causada por la necesaria salida del *alma mater* de la Villa y Corte. Lanzado en la *ex-istencia*, Enrique después del corto episodio del estudio de una carrera de letras en Salamanca, descubre el mundo bajo la forma de la dimensión europea del glorioso Imperio español. Las circunstancias le obligan, para rescatar su herencia, a partirse para Flandes, donde su padre desempeñó el alto cargo de gobernador de la plaza de Amberes, hasta que se acabase

su noble vida, tan llena
de militares aplausos,

sonero Romanos (B.A.E., 49, pp. 505-506) y también en las páginas 362-365 del tomo V del *Tesoro del teatro español* reunido por E. Ochoa (París, 1899). No he podido consultar la edición de J. L. Johnson, *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona, 1972 (el texto de *El dómíne Lucas*, pp. 155-260).

La obra maestra cómica de Cañizares necesita con mucha urgencia una edición crítica, y su texto pide, por otra parte, abundantes anotaciones porque es, en muchos lugares, bastante difícil de entender. Para facilitar las referencias, publicamos en apéndice, con numeración nuestra, los 281 versos del parlamento de Enrique.

que no poco en sus empresas
embarazó de la fama
ya las plumas, ya las lenguas.
(Vv. 96-100)

Allí, el joven letrado, hijo de aquel heroico soldado de la Monarquía Hispánica, conoce la inaudita aventura de un amor fabuloso por una « tirana / hermosa enemiga bella » (vv. 181-182), la semidivina Florela⁴. Pero el sol de esta felicidad primera se ve luego oscurecido por la tenebrosa presencia de un desconocido rival; nace la desconfianza y Enrique, aborreciendo las que él tilda de « libertades flamencas » (v. 230), decide olvidar este su amor de Amberes y regresar a su patria, dando inicio a la tercera fase de su historia. Apenas llega a Salamanca cuando cae de nuevo bajo las flechas del « ciego traidor » (v. 235) y dios alado: se enamora de Leonor, « hermosa hija » y « principal heredera » (vv. 251 y 312) del abogado don Pedro de Chincilla, quien la tiene prometida, para fundar un mayorazgo, a un sobrino suyo, don Lucas, estafalario hidalgo « en la aspereza / criado de la Montaña » (vv. 288-289). Y con las informaciones indispensables para enterarnos del estado presente de sus esfuerzos por conquistar a su dama — codicia del personaje paterno deseoso de alcanzar un título; estancamiento psicológico de Lucas y de la hermana menor de Leonor, llamada Melchora —, acaba Enrique su prolija narración, cuya considerable amplitud no es, claro está, fruto de la casualidad.

¿Cómo entender, en efecto, el peculiar desarrollo textual y emocional otorgado a la presentación de estos hechos resumibles, si a los meros imperativos de la intriga nos referimos, a unos treinta o cuarenta versos? ¿Cómo, una vez descartadas las falsas explicaciones del pegote insulso o de la mecánica repetición de un procedimiento clásico de la dramaturgia anterior, cómo justificar tanta insistencia sobre unos elementos que irán formando un in-

⁴ Florela, a quien el honrado Enrique da, « por disfraz de [su] respeto » (v. 209), el nombre fingido de Celia; lo cual no le permitirá a su interlocutor, Antonio, darse cuenta de que es, precisamente, la dama de quien él también se enamoró en sus andanzas militares por las tierras flamencas. Al final, como se puede suponer, se casarán Florela y Antonio.

tenso contraste con la comicidad imperante en la inmensa mayoría de las escenas y jornadas siguientes? La contestación, para mí, no deja lugar a dudas: el relato de Enrique, conforme en esto con lo más vivo de la tradición teatral áurea⁵, constituye una como *obertura*, en que el dramaturgo nos ofrece un bosquejo de todos los temas principales de su obra y de la peculiar imbricación de los mismos en ella, a la par que nos proporciona, a modo de clave para su interpretación, el trasfondo histórico sobre el que se proyectan.

Tratemos ahora de concretar lo que de demasiado abstracto puede tener esta proposición. Al escoger, entre todos los esquemas narrativos posibles, el del olvido de una primera pasión flamenca serenamente sustituida por un segundo amor castellano, Cañizares inventa para su público madrileño de 1716 una significativa metáfora a la vez temporal y especial. Metáfora temporal, porque se nos presenta como una evolución positiva la fácil renuncia por Enrique al tan calderoniano objeto de sus prístinas adoraciones, esa Florela casi sirena, dríade o nereida, cuyo mayor encanto, en el lugar ameno de las deleitosas riberas del Escalda, es el canto, y cuyos extremos celosos se niengan a cualquier promisión. Y metáfora espacial, porque con este abandono del campo de las batallas del amor a lo antiguo — abandono desprovisto, por lo demás, de cualquier mala conciencia de parte de Enrique — se correspondé una idéntica deserción del campo de las batallas del honor imperial, esos campos de Flandes que, a consecuencia de la Guerra de Sucesión y de los tratados subsiguientes, acaban precisamente de verse separados, de una vez para siempre, de la Corona española.

Se va aclarando el misterio. Admitamos como verosímil, siquiera a modo de provisional hipótesis, la existencia, a través de la metáfora teatral, de alguna que otra relación de analogía entre el desarrollo de la historia personal de Enrique — el abandono de los « campos de pluma » flamencos — y la evolución de la historia colectiva de la España borbónica recién nacida — la pér-

⁵ Véanse, por ejemplo, los relatos del Alférez en *Marta la piadosa* o del Comendador en *El Burlador de Sevilla*. Para *Guárdate del agua mansa*, véase más abajo.

dida de los campos de batalla de Flandes. Admitámosla, pues, y comprenderemos cómo el Cañizares de 1716, fecha del estreno de *El domine Lucas*, lejos de abstraerse de los problemas de su tiempo como lo creía Lista ⁶, nos va al contrario proponiendo una reflexión — no un reflejo, sino una lectura generadora de un modelo de comportamiento — sobre un momento esencial del devenir histórico de su país. Asimismo, nos hallaremos mejor situados para entender lo que Lista, esta vez con entera razón, llamaba « el calderonismo puro » de Cañizares. Enteramente calderoniano, en efecto, es, directamente sacado de la comedia intitulada *Guárdate del agua mansa* de 1649, el procedimiento estructural que consiste en proyectar las ridiculeces de un figurón montañés sobre el trasfondo de un acontecimiento decisivo para la historia nacional — en el caso de Calderón, las paces de Westfalia y sus consecuencias sobre la nueva organización del Imperio hispánico. E hipercalderoniano viene a ser ese modo de concebir a los personajes figurones según un esquema temporal, claramente visible en la reveladora reunión, en un mismo argumento, de dos paleofigures, Lucas y Melchora, y del semifigurón madrileño, Antonio.

Me explico. En un ensayo ya antiguo en que tratamos, mi colega J. R. Lanot y yo, de proponer algunos elementos para una teoría del figurón ⁷, sugerimos que la esencia de este tipo dramático debe buscarse en su relación con el tiempo. Así es como, en la aludida comedia de Caldéron, se dan, frente a la perfecta sincronización de los galanes y damas con las normas amorosas contemporáneas, dos casos significativos de bloqueo, en el sentido psicológico de este neologismo. El primero, provisional — y en esto obvia prefiguración del de Antonio, en *El domine Lucas* —, es el estancamiento del semifigurón madrileño, don Félix, quien, a causa quizá de un primer fracaso afectivo, rechaza el amor heroico y hace la extravagante elección del « amor al uso », es decir

⁶ *Op. cit.*, p. 212: « Es muy de notar que ninguno de sus dramas recuerda circunstancias políticas de su tiempo, ni aun por alusiones remotas: excepto quizá la comedia de *Yo me entiendo y Dios se entiende...* ».

⁷ J. R. Lanot et M. Vitse, *Eléments pour une théorie du figurón*, en « Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien » (Caravelle), 27 (1976), pp. 189-213.

de un amor de burlas o, como diría Corneille, de un amor « volage ». No tarda, sin embargo, bajo los impulsos de la amistad y del honor, en superar esta fase y, como lo hará Antonio, el decepcionado soldado de Cañizares, en reintegrar resolutamente la comunidad de los amantes perfectos. En franco contraste con esta facultad de evolución, Calderón nos descubre un segundo ejemplo de bloqueo psíquico, el de fosilizado don Toribio Cuadrillos, hidalgo nacido en la cuna de los hidalgos, paleofigurón inocente e ignorante, narciso adorador de su genealogía, y exacto modelo de nuestro dómine Lucas, a cuya figura el sutil dramaturgo dieciochesco sabe agregar un doble femenino, doña Melchora.

Así, con la escenificación de la historia, cambiante o inmóvil, de sus personajes — vacaciones amorosas del semifigurón madriñeño, arcaísmo antediluviano de los paleofigurones, acomodación flexible al nuevo contexto histórico de parte del galán Enrique —, Cañizares intenta sugerir una respuesta a una de las interrogaciones mayores del español de principios de un siglo aún no de las Luces. Los recursos formales que utiliza para formularla son, si se considera como valedero el parangón propuesto entre *Guarda-te del aqua mansa* y *El dómine Lucas*, de índole claramente calderoniana. Pero esto no significa, ni mucho menos, que el contenido de dicha respuesta se constituyera como una mera reduplicación, suavizada o apocada, del ideario del segundo Calderón, o sea del Calderón de la postderrota. Todo lo contrario. Cuando plasmaba la figura de don Toribio Cuadrillos y cuando la proyectaba en el marco de los festejos ocasionados por la llegada a España de la reina Mariana de Austria, lo que nos daba a conocer el dramaturgo de 1649 era una voluntad de conservar una fe inquebrantable en la inmutable superiudad del español y del orden español en el mundo. Mientras que el dramaturgo de 1716, en total ruptura con esa reafirmación de un ideal de *permanencia*, nos propone, al dibujar las trayectorias de Enrique y de su compañero, una serena *adaptación* a los tiempos modernos, a partir de la toma de conciencia de la novedad absoluta que constituye la salida definitiva de España de sus dominios de la Europa del Norte. Adaptación, pues, a los tiempos modernos, o sea, para volver a la noción propuesta al principio, *modernización*, palabra lo suficientemente ambigua, sin embargo, para que creamos útil precisarla, a modo de conclusión, con un par de aclaraciones.

La primera será para puntualizar que esta modernización no supone una sátira o una crítica negativa del legado del Siglo de Oro. Cosa ésta muy evidente en el nivel de las técnicas dramáticas, piadosamente heredadas y novedosamente utilizadas por Cañizares, en perfecta concordancia con la libre veneración de los dramaturgos áureos por sus antecesores. Pero cosa no menos patente, a pesar de las repetidas aseveraciones de P. Mérimée, en el nivel ideológico. Aludamos tan sólo a la noción del honor, por ser éste el aspecto más sensible y más revelador del ideario del Siglo de Oro. En ningún caso se puede aceptar la rotunda afirmación del autor de *L'art dramatique*... cuando escribe:

« C'est á l'honneur que la comedia s'attaque à présent: l'oeuvre de Cañizares est significative, et son argumentation, qui s'accompagne de rires provoqués par le ridicule, et d'autant plus frappante qu'elle est de bon sens et ne vise que les outrances d'un sentiment excessif par nature puis par tradition dans un pays aux passions violentes.... Et voilà que Cañizares remet tout en question... Les oeuvres parmi lesquelles sont surtout celles qu'on devrait nommer les nouvelles comedias de mocurs contemporaines plutôt que comedias burlesques, apportent la preuve que tout change ... Un bel ensemble n'est pas l'effet du hasard; et c'est, en fait, une révolution ».

(*L'art dramatique*..., pp. 158-159; voir également les pp. 102, 104 et 105).

No. Nada, para mí, autoriza tal interpretación, ni en *El domine Lucas*, ni en aquellas comedias que forman, en el primer cuarto del siglo XVIII, el modo casi único de supervivencia de la comedia de capa y espada, es decir las comedias de figurón o con elementos figuronescos. Lo que en ellas se observa no es ninguna subversión de los principios del honor — a los que obedecen tanto los galanes como las damas —, sino más bien la inscripción de los mismos y de sus obligaciones en un tejido temporal de trama lo bastante aflojada para que puedan gozar los protagonistas de ese tiempo que siempre les falta, o siempre les agobia, a los héroes calderonianos. Y esto hasta tal grado que se podría decir, de manera quizá demasiado abrupta, que en lo más vivo de su obra, Cañizares, aun cuando reutilice preferentemente los procedimien-

tos calderonianos, llega, en realidad, a una nueva invención, o si se quiere a una reinención, de la temporalidad propia de la edad lopesca.

He aquí la más extraña paradoja, cuyo desarrollo me servirá como aclaración conclusiva del concepto de modernización. Lejos de que el inmenso acervo dramático áureo le aparezca Cañizares como una fuente indiferenciada para llevar a cabo un informal sincretismo, lo que comprobamos, por parte suya, es un manejo asiduo de las técnicas calderonianas, pero un manejo informado por el espíritu que fue característico de la primera generación del siglo precedente, es decir esa generación acaudillada por Lope y por Tirso, y tendente a promover un ideal de deseable modernización⁸. Y no hay aquí nada fortuito. La generación de Lope y la generación de Cañizares — o mejor dicho las generaciones que escriben en el primer cuarto de su siglo respectivo — se encuentran colocadas en situaciones históricas que ofrecen evidentes analogías. En ambos casos — aunque, por supuesto, con un sinnúmero de diferencias principales y secundarias — se trata de hombres cuyo panorama histórico es, para decirlo en una palabra, el del postheroísmo, sea éste el heroísmo del ideal fracasado del Rey Prudente, o bien el de yerto anacronismo del último Austria. Y en ambos casos, los literatos insertos en un contexto en un punto, por lo menos, semejante, obedecen a un mismo movimiento profundo de modernización que les conduce — en particular gracias al instrumento cómico — a una puesta al día del ideario antiguo, del que saben, sin subvertir sus principios, pedar algunos de sus elementos desvirtuados.

En este redescubrimiento, por Cañizares, del « reflejo modernizador », creo que se puede hallar una posible — no sé si plausible — hipótesis de trabajo para una nueva aproximación a unos cuantos aspectos de su obra dejados hasta ahora sin explicar. Pienso, por ejemplo, en la sistemática destragedización de los casos de la honra en comedias como *Por acrisolar su honor* o *El honor*

⁸ Véase mi capítulo sobre *El teatro en el siglo XVII*, en *Historia del teatro en España, I, Edad Media, siglo XVI, siglo XVII*, dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid, 1983, pp. 529-559: *Un teatro de la modernización (Primer cuarto del siglo XVII)*.

da entendimiento, en que el dramaturgo del XVIII retoma, creo que a sabiendas, los esquemas resolutivos del Alarcón de *La crueldad por el honor* y del Tirso de *El celoso prudente*. Pienso, también, y más allá de estos dos ejemplos particulares, en dos de las características de las refundiciones de piezas áureas hechas por Cañizares: por una parte, son todas ellas reelaboraciones de obras del primer cuarto del XVII, y, por otra, se sitúan casi todas en el período más creador de la actividad dramática de Cañizares, por más señas ese segundo decenio de la centuria en que redacta también sus comedias de figurón⁹, las cuales aparecen entonces como la expresión más original de una reflexión multiforme, en prejuicios pero sin nostalgia y con gran capacidad modernizadora sobre un legado no siempre interpretado con tan libre fidelidad.

⁹ P. Mérimée estudia las refundiciones de Cañizares en sus páginas 105-114, y establece la cronología de sus obras en el « Apéndice D » (pp. 481-485). Considera como refundiciones *Por acrisolar su honor* (1711); *Las cuentas del Gran Capitán* (1715); *Ponerse hábito sin pruebas, y guapo Julián Romero* (1716); *La heroica Antona García* (1716, pero véase, p. 481, la fecha de 1709, en contradicción con la fecha dada en la nota 110 de la p. 140), *El prodigio de la Sagra, Sor Juana de la Cruz* (1723); *La más ilustre Jregona* (quizá de 1709; véase p. 141, nota 122). En cuanto a las comedias de figurón o con elementos figuronescos — las que P. Mérimée llama « comedias burlesques » — son las siguientes: *El músico por amor y Asturiano en Madrid* (1714, cuya relación con *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y Montañés en la corte*, de 1725, queda por aclarar); *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* (1715); *Abogar por su ofensor y Barón del Pinel* (1715); *El domine Lucas* (1716); *Yo me entiendo y Dios me entiende* (1717), *De comedia no se trate, allá va este disparate* (1718; es, en realidad, un « entremés amplificado » con ribetes de « comedia de disparate »).

Desde el punto de vista estructural — es decir según la perspectiva que me permitió hacer un parangón entre *Guárdate* y *El domine* — se tendrían que estudiar las relaciones que se dan entre *El honor da entendimiento* y *Cada loco son su tema*; entre *Yo me entiendo* y *No hay mal que por bien no venga*; entre *El músico por amor* y *Entre bobos anda el juego*.

A P E N D I C E

El relato de Enrique en *El domine Lucas* (I, vv. 60-340)

ENRIQUE

- | | |
|---|--|
| <p>60 Escucha, amigo, y no creas
Que siente con pocas causas
El que padece con éstas.
Hijos de Madrid nacimos
Los dos, y en nuestras primeras</p> <p>65 Infancias, por el afecto
Que el deudo, que á la fe nuestra
Tan amigos, tan hermanos,
Que el deudo, que á la fe nuestra
No le concedió la sangre,</p> <p>70 Le obró la correspondencia;
Que el verdadero pariente,
Si sabe serlo de veras,
Es el amigo; pues poco
Importa que no lo sea,</p> <p>75 Si quien siente lo que siento,
Y en mis bienes se interesa,
Aunque no tiene mi sangre,
Tiene los efectos de ella.
De Madrid, pues, por influjos</p> <p>80 De inclinaciones diversas,
Partimos el rumbo entrambos,
Vos á estudiar en la guerra,
Yo á lidiar en los estudios;
En cuya sùtil palestra,</p> <p>85 Apenas con la ambición
De ceñirme á las exentas
Ramas del furor de Apolo,
Me di al uso de las ciencias,
Cuando á mi padre, que en</p> <p>90 De Amberes la fortaleza
Gobernaba, un accidente
Asaltó con tanta fuerza,
Que sin que le diese el tiempo
Lugar á más diligencia</p> <p>95 Que á morir, rindió á la parca
Su noble vida, tan llena
De militares aplausos,
Que no poco en sus empresas
Embarazó de la fama,</p> <p>100 Ya las plumas, ya las lenguas.
Fué preciso hiciesen pausas
Mis estudios con tal nueva,
Siendo el único hijo suyo;
Y aventurando mi hacienda</p> <p>105 Si á Flandes no me partía,</p> | <p>Hicelo con tanta priesa,
Que logré cuanto anhelaba,
Y aun lo que menos quisiera.
¡Oh cielos, cuánto el acaso
De los desvelos se venga!</p> <p>110 ¡Cuánto de las prevenciones
Se burlan las contingencias!
Un día, ya fenecidas
De Amberes las dependencias,
115 Que pensando en mi partida,
Salí á la hermosa ribera
De un río, que á sus murallas
Bate con bombas de perlas,
Después de haber dilatado</p> <p>120 Vista y planta en su halagüeña
Entretejida espesura,
Cuya enredada maleza,
O tarde, ó nunca la entrada
Á un rayo del sol dispensa,</p> <p>125 Á tiempo que ya la tarde
Con la noticia primera
Del avance de las sombras,
Del tropel de las tinieblas,
En retaguardia del sol</p> <p>130 Iba tan en fuga puesta,
Que sin poder en el grueso
De sus luces recogerlas,
Se iba dejando en poder
De la noche las estrellas</p> <p>135 Traidoramente cautivas,
Dócilmente prisioneras,
Un dulce halagüeño acento
Escuché, cuyas postreras
Sílabas entre las voces</p> <p>140 De un blando instrumento
/ envueltas,
Eran prisión armoniosa
De fuentes, de aves y fieras.
Bien pudieran persuadirme,
Á no saber cuanto mienta</p> <p>145 La antigüedad fabulosa
Plantas mudas y ondas quietas,
Vientos y flores absortas.
Que alguna incauta sirena,
Ó dríade de aquel bosque,
150 Ó de aquel golfo nereida,
Elijiendo aquella muda</p> |
|---|--|

- Soledad, juzgaba en ella,
De algún semidió celosa,
Verter en dulces endechas
- 155 Sonoro tósigo el aite,
Dulce veneno á la selva;
Pues para serlo bastaba,
Que aun ecos de celos fueran.
Pero me desengañó
- 160 Ver á mis ojos expuesta,
Apenas de unos jarales
Dí al rudo tesón la vuelta,
Una plentera tropa
De hermosas madamiselas,
- 165 Y entre ellas una, que dando
Alma á un laúd, de sus cuerdas
Iba el oro bullicioso
Salpicando de azucenas.
Todos á un tiempo pudicon
- 170 En afable competencia
Suspenderme: pero como
Aun la más hermosa deja,
Bien que los ojos captive,
Franca la segunda puerta,
- 175 Que es la del oído, presto
La libertad halla senda
Para salir; y más cuando
Este sentido no cesa
De influir con desengaños,
- 180 De llamar con influencias.
Pero como la tirana
Hermosa enemiga bella
Del corazón, con su acento
Á la cláusula primera
- 185 Del oído me cogió,
No encontró después, al verlas,
Camino para la fuga
La libertad; antes pesa
De dos iguales impulsos,
- 190 El cuello dió á dos cadenas,
Aunque cualquiera sobra,
Pues como triunfar aprenda,
Donde hay beldad, ¿qué más voz?
Donde hay voz, ¿qué más belleza?
- 195 Rendido á tan noble objeto,
Cobrándome en mí suspensa
Admiración, al estilo
Del país, la reverencia
Les hice, á que todas juntas
- 200 Correspondieron atentas,
Á tiempo que de su gente
Instadas, la estancia amena
- Trocaron por las carrozas.
Que las seguí, ya se deja
Entender; que por criadas,
205 Billetes y estratagemas,
Á saber llegó mi amor
Cintia, (aqueste nombre tenga
Por disfraz de mi respeto)
- 210 Dicho está, y sólo me resta
Encarecer cuán aprisa
En amotosas empresas
Penas á glorias se cambian,
Bienes por males se truecan;
- 215 Pues apenas obligada
La tuve, cuando á sus puertas
Con otro galán, que acaso
De mí con infiel cautela
Encubría, cierta noche
- 220 Reñí una cruel pendencia.
Fué á tiempo que mi partida
Me instaba; con que el creerla
Traidora á mi amor, el lance
Referido, y la funesta
- 225 Noticia de una criada,
Que me contó que no era
Yo solo de Cintia amante,
Me hizo abreviar mi dispuesta
Jornada, y aborreciendo
- 230 Las libertades flamencas,
Dar al olvido su amor.
¿Pero qué importa? si apenas
Á Salamanca volví,
Cuando al ver su primer flecha
- 235 Burlada, el ciego traidor,
Un segundo arpón me asesta:
Como quien dice: no importa
Que no haga caso de aquella,
Que como me queden armas,
- 240 Aun más victorias me quedan.
De don Pedro de Chinchilla,
Caballero, cuyas prendas
Toda Castilla encarece,
La esposa murió, y la deuda
- De caballero me hizo,
Que con todos concurriera
Á la piadosa función
De sus honrosas exequias,
Y al pésame acostumbrado:
- 250 Que concediese fué fuerza
Leonor, hermosa hija suya,
Su vista; no á encarecerla
Con hipérboles aspiro:

- Sólo diré, que si fuera
 255 Tan hermosísimo el luto
 Con que la noche lamenta
 La falta del sol, sobraba
 De la aurora la asistencia,
 Y el bello incendio del día.
- 260 Ahora notad por las señas,
 La que alumbraba con sombras,
 ¿Con esplendores qué hiciera?
 305 Sólo sé, que si allá el gozo
 Me suspendió, aquí la pena
 Me trajo: si allá armonías
 Me cautivaron, tristezas
 Me aprisionaron acá;
 Si en una el canto me eleva
 En otra el llanto me mueve.
- 270 ¡Oh amor! ¿qué habrá que no sea
 Materia para tus triunfos,
 Si ya sea gusto, ó ya queja,
 Ya placer, ó ya dolor,
 Ya júbilos, ó ya endechas,
- 275 Todo sirve á tu deidad,
 Todo á tu poder obsequia?
 Con que mal podrá eximirse
 De tu esclavitud quien sepa,
 Que en cualquier afecto vives,
- 280 Y es fuerza que en todos venzas.
 Desde que á Leonor miré,
 Di en servirla, y merecerla
 Alguna atención, que aun hoy
 Á mi cariño conserva.
- 285 Tuvo don Pedro su padre
 Un sobrino en las escuelas
 De Salamanca, á quien llaman
 Don Lucas, que en la aspereza
 Criado de la montaña,
- 290 Que, como patria cualquiera,
 Discretos y necios cría,
 No hay humana diligencia,
 Que baste á hacer que cultive
 Tanta natural rudeza.
- 295 Es tan necio como vano,
 Y en el uso de las letras
 Incapaz, pues ha seis años
 Que estudiando se desvela,
 Y ni aun gramática sabe.
- 300 Con éste, por conveniencias
 De mi amor, trabé amistad
 Muy grande, antes que viniera
 Leonor á Madrid, adonde
 Siguiendo las dependencias
 305 De un gran mayorazgo suyo
 Don Pedro está: y de manera
 Su aplicación ha logrado,
 Que con sus crecidas rentas
 Un título comprar quiere,
- 310 Con él formando, y con ellas
 El dote á Leonor, bien como
 Su principal heredera.
 Pero esto es con la pensión
 Cruel de que porque sea
 315 La línea de los Chincillas
 Del mayorazgo cabeza,
 Á su hija con su sobrino
 Casar quiere, y con la idea
 De esa sinrazón, en casa
- 320 Al tal don Lucas hospeda,
 Bien que en cuarto separado,
 No obstante la resistencia
 De Leonor, que por no verse
 En las manos de una fiera,
 325 Título y dote gustosa
 Cede á su hermana pequeña
 Doña Melchora, con quien
 Escasa naturaleza,
 En cuanto al entendimiento
- 330 La mayor verdad la niega.
 Ahora juzgad, don Antonio,
 Las líneas á un centro vueltas,
 Los escarmientos de Flandes,
 De España las contingencias,
- 335 Iras, sustos, ansias, celos,
 Pesares, angustias, quejas,
 Sinrazones, sobresaltos,
 Si es forzoso que me tengan
 Mal seguro de mi suerte,
- 340 Bien quejoso de mi estrella.

(*Tesoro del teatro español*, Ochoa, pp. 362-365; Véase también la B.A.E., XLIX, pp. 505-506)