

EL TEATRO DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como uno de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Artes, en la Universidad de Puerto Rico.

INTRODUCCION

Al entrar en la información y análisis del arte teatral de Alejandro Tapia y Rivera, lo hemos hecho con imparcialidad y devoción. Imparcialidad que nos ayudó a discernir con mayor propiedad y justicia los valores y defectos de la obra discutida, según nuestro criterio basado en estudios y lecturas. Devoción que nos ayudó a que la tarea se nos hiciera grata y apetecible.

Siguiendo un bosquejo preparado para tal fin, hemos considerado -- entre otros asuntos -- las ediciones, el argumento o la fábula del drama, las fuentes, el contenido estructural o técnico, el contenido ideológico y sentimental y el estilo.

El primer capítulo lo ocupa una breve reseña sobre el teatro puertorriqueño durante el siglo XIX. Luego aparece un capítulo sobre la vida de Tapia en donde describimos su admiración por el teatro cuando era un niño; su afición durante su adolescencia y su devoción y consagración a ese arte durante su madurez. Sigue después el estudio de cada una de las obras dramáticas del autor, en orden cronológico de publicación. Finaliza esta memoria con unas conclusiones, en donde sintetizamos los rasgos más sobresalientes de su teatro.

Entre otras, hemos leído obras como The Technique of the Drama, de William T. Rice; Writing for the Theatre, de Ronald Jeans; Theory and Technique of Playwriting, de John Howard Lawson y Dramatic Values in Spain, de H. J. Chaytor, que nos han servido de gran orientación al juzgar los distintos aspectos de la obra dramática de Tapia.

No pretendemos, ni siquiera insinuamos, que las ideas, conceptos u opiniones aquí vertidas estén en perfecta armonía o coincidan

en sus particularidades con las expuestas por otras personas que en una u otra forma han escrito sobre este mismo tema.

La tarea de señalar méritos o deméritos, sentar opinión o enunciar principios al juzgar una obra literaria es difícil y arriesgada. Es por esto que en estudios de esta clase estamos expuesto a cometer errores, que somos los primeros en lamentar.

Tal vez esta disertación sirva de algún estímulo a los estudiantes de literatura puertorriqueña. Quizás ayude a difundir la obra dramática de nuestro primer escritor. Pero, aunque solamente sirva para mantener latente en el corazón puertorriqueño la figura de Alejandro Tapia y Rivera, nos consideramos plenamente satisfechos.

Ofrecemos tributo de sincero agradecimiento y afecto al Dr. Rubén del Rosario, quien nos enseñó la técnica de la investigación; al Dr. Manuel García Díaz, Dra. Margot Arce, Dr. Jorge Luis Porras Cruz, y al profesor Félix Luis Alegría, quienes nos estimularon con frases de verdadero aliento y nos hicieron valiosas sugerencias para la realización del trabajo; al Dr. Sebastián González García, Decano del Colegio de Humanidades, quien se interesó en la terminación del mismo; y al Director y demás empleados de las bibliotecas, por su amabilidad y simpatía; al señor Alejandro Tapia hijo, quien puso a disposición nuestra, material que en gran parte, nos ayudó a realizar nuestro objetivo, y sobre todo, al Dr. Cesáreo Rosa Nieves, quien actuó de Consejero, corrigió el manuscrito y nos mantuvo siempre interesados en el tema.

CAPITULO I

CAPITULO I

APUNTES SOBRE EL TEATRO EN PUERTO RICO PARA LA EPOCA DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA

El siglo XIX viste de galas el horizonte puertorriqueño.

Un nuevo amanecer despierta nuestra conciencia de pueblo adormecido y una voz de aliento repercute en lo más profundo de nuestro existir. En este nuevo despertar armonizan fuerzas internas y externas de carácter político, social, histórico y económico que sería prolijo enumerar en este capítulo, ya que es material más propio para la historia que para la literatura.

En la esfera cultural notamos que un halagador impulso hacia las bellas artes y la literatura empieza a cobrar bríos con la introducción de la imprenta en la isla en el año 1806.

La literatura que aparece durante los primeros treinta o cuarenta años del siglo XIX, es literatura de origen peninsular y puertorriqueño. La prosa y la poesía puertorriqueña se inician casi simultáneamente en el Aguinaldo puertorriqueño publicado en 1843.

Aunque el romanticismo auspicia nuestra primera iniciativa lírica, asoman también vestigios neoclásicos y elementos realistas con marcado interés de época. Y así con estas características y con influencias españolas, inglesas y francesas se desarrolla nuestro teatro durante la segunda mitad del siglo XIX.

El tema histórico atrae principalmente a nuestros escritores dramáticos; pero inquietos por nuestros problemas sociales, políticos y morales, también buscan inspiración en estas fuentes.

Al nombrar algunas de las figuras más sobresalientes del teatro

puertorriqueño durante la época de Alejandro Tapia y Rivera, no nos detenemos en particularidades artísticas ni estilísticas, ya que como hemos dicho en la Introducción, este primer capítulo es solamente una rápida ojeada a través de nuestro teatro que nos llevará en los capítulos siguientes a detenernos en la obra dramática de Alejandro Tapia y Rivera.

El Dr. Cesáreo Rosa-Nieves dice:

Propiamente considerado, el género dramático en Puerto Rico debe comenzar de 1830 en adelante, que es la fecha en que empieza a despertar la afición por el teatro en la isla con la inauguración del Teatro Municipal en San Juan. ¹

Pero oficialmente fué Alejandro Tapia y Rivera, el primer puertorriqueño que sin duda abrió las puertas del arte teatral en nuestro país durante el pasado siglo, con su drama histórico Roberto D'Evreux, escrito en 1848 y publicado en 1857. A este fruto literario siguieron en orden cronológico de publicación: Bernardo de Palissy o El heroísmo del trabajo, Cancens, Vasco Núñez de Balboa, Hero, La cuarterona, y La parte del león. ²

Se nos presenta después de Tapia en el campo de la producción dramática, la figura de Salvador Brau, "ingenio meritísimo" ³ de nuestras letras. De tema histórico en su ensayo dramático Héroe y mártir publicado en 1871, y Los horrores del triunfo, que escribió en

¹ Cesáreo Rosa-Nieves. Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico, pág. 1.

² Nos limitamos aquí a mencionar la obra dramática de Tapia, ya que más adelante ofrecemos la información y análisis de la misma.

³ Manuel Fernández Juncos. Antología puertorriqueña, pág. 239.

1885 y que se estrenó en el Teatro de San Juan en 1887.⁴ En el primero trata el tema de los comuneros de Castilla -- ya usado anteriormente por Martínez de la Rosa -- y en el segundo el tema de las Vísperas sicilianas. Estos dramas contienen verdad histórica y versificación magnífica, propia de la época en que se desarrollaron sus argumentos.

También escribió Salvador Brau dos dramas de carácter moral y social. De la superficie al fondo -- publicado en 1874 -- es una comedia de costumbres, una fina y acerada crítica social, y La vuelta al hogar, publicado en 1878, es un drama sentimental de gran relieve literario.

Mencionaremos ahora otros escritores del género dramático, que si bien no tuvieron la inspiración y el conocimiento de la técnica dramática de Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau, tampoco permanecieron indiferentes al desarrollo y evolución artística del espíritu dramático de la época.

Manuel María Sama, literato de gran sensibilidad y dulzura poética, dejó dos obras teatrales de bastante consideración: Inocente y culpable, publicada en 1877, y La víctima de su falta. Son dramas sentimentales de costumbres contemporáneas.

El criollismo o nativismo puertorriqueño está representado en nuestro teatro por Ramón Méndez Quiñones. Méndez Quiñones no hace caricatura. Sus juguetes cómicos no tienden a la sátira mordaz -- como los sainetes de Ramón de la Cruz -- sino a dar cierta validez a nues-

⁴ Aunque Tapia murió en 1882 consideramos que esta obra y otras escritas después de esta fecha pertenecen a su época.

tro jíbaro. La comicidad es lo más evidente en su teatro. Con esos juguetes cómicos abre el género teatral al criollismo como una modalidad del romanticismo.

En 1878 Méndez Quiñones escribió Un íbaro o Un íbaro como hay pocos y en 1882 Los íbaros progresistas. También publicó en 1884 el drama Pobre Sinda sobre el tema de la esclavitud. Todas sus obras están escritas en verso.

Ramón Marín publicó en 1872 la comedia, El hijo del amor, y en 1878, Lazos de amor. Ambas de carácter sentimental y de tema amoroso.

Manuel Corchado -- grande en la oratoria -- escribió en 1880 el ensayo trágico María Antonieta y en 1887 publicó Desde la comedia al drama con el tema del honor.

Francisco Alvarez escribió el drama Dios en todas partes, que se representó en Manatí en 1881.

Felipe Janer y Soler contribuyó también a dar impulso a nuestro teatro con su comedia en un acto de carácter moral, Elección por gratitud, representada en 1879; y con su boceto dramático en un acto también, El secreto de un padre -- de tema amoroso y social -- que publicó en 1881.

La mujer puertorriqueña -- fiel a su herencia cultural -- también contribuyó con su inspiración a estimular el arte dramático en Puerto Rico durante el siglo pasado.

Carmen Hernández de Araujo escribió en 1846 Los deudos rivales, drama que publicó en 1866. La acción se remonta a la época de Licurgo, en el año 219 antes de la era cristiana. En este drama está envuelto el tema del amor y de la alta política espartana. También escribió en

1866 la comedia en tres actos y en verso Amor ideal, sobre el tema del amor y del incesto aparente y Hacerle el bien al enemigo es imponerle el mayor castigo, de tema ético-social.

Pero es María Bibiana Benítez, nuestra primera poetisa, también la primera que lleva un tema puertorriqueño a nuestro teatro. En su drama La cruz del morro, en dos actos y en verso, publicado en 1862, nos presenta un episodio de la historia de Puerto Rico en el año 1625 durante el ataque holandés y la defensa puertorriqueña.

Como hemos visto, hablar del teatro puertorriqueño durante la época de Tapia, es casi hablar de toda nuestra producción dramática durante el siglo XIX. Alejandro Tapia y Rivera, el iniciador de nuestro teatro propiamente dicho, es también su figura más sobresaliente. Prestigia nuestro teatro también el poeta e historiador puertorriqueño Salvador Brau.

El teatro puertorriqueño, aunque modesto, ha tenido su mayor manifestación y estímulo durante el siglo XIX y para la época de Alejandro Tapia y Rivera. Así nos lo dice la Dra. Antonia Sáez:

El contraste que presenta la abundancia de producción en el siglo XIX y la escasez de la del siglo XX es prueba manifiesta de la gran inquietud espiritual de la pasada centuria y el empeño inequívoco de los hombres directores de la opinión de encauzarla por todas aquellas vías que la pusiesen al nivel de las demás naciones cultas.⁵

⁵ Antonia Sáez. El teatro en Puerto Rico, pág. 119.

CAPITULO II

CAPITULO II

caso, en donde se veía el origen de su afición. Y esta afición infantil fué el embrión, la semilla que más tarde, en el año 1848 va a convertir a Alejandro Tapia y Rivera en el primer dramaturgo puertorriqueño.

El 12 de noviembre de 1826 nació en nuestra ciudad capital un niño, que veintidós años más tarde, habría de ofrecer a nuestra

escena el primer fruto de su creación dramática. Este niño se llamó Alejandro Tapia y Rivera. En Málaga también vio el primer desfile militar y los primeros motines de la Guerra Civil Carlista, y en su infantil imaginación llegó a sentir simpatía por Isabel II y María Cristina la regente.

Sus padres fueron Alejandro de Tapia, Capitán del Batallón del Regimiento de Infantería de Granada y natural de Murcia, y Catalina Rivera, natural de Arecibo, Puerto Rico. En Málaga asistió a la escuela del maestro Marmel de la Mata

Cuando Alejandro tenía solamente cuatro años de edad embarcó y cumplía con sus asignaciones a cambio de que le permitiesen seguir su padre para Cartagena de Levante buscando alivio para su estómago con su teatrillo. Pero su madre enfermó y en 1835 regresó a Puerto Rico. Tapia se lamentó más tarde de este súbito regreso, pues pensó en la mente del niño aquella triste despedida que llenó su alma de honda melancolía, sin pensar que años más tarde habría de reunirse con su padre en España.

que su tía Juliana tenía en Guaynabo y que era de grata recordación para el niño Tapia, que pasaba durante las vacaciones y días festivos, en San Juan. Después asistió a la primera escuela de varones, establecida en la isla por el Conde Ramón Carpeña, dominicano; y luego estuvo algún tiempo en la escuela de Rafael Cordero, puertorriqueño humilde que transmitía su saber gratuitamente.

A los ocho años de edad embarcó con su madre a reunirse con su padre en Málaga. Allí vió la primera estudiantina, las primeras bailarinas en el teatro y la primera comedia titulada El viejo y la niña, de Leandro Fernández de Moratín. Esto hizo sentir al niño gran afición por el teatro, al que asistía todas las noches; afición que culminó en la construcción de un endeble teatrillo en el desván de su

A su regreso de España asistió a la escuela de Juan Basilio Núñez en donde conoció a José Julián Acosta, su amigo y fiel compañero, y a la escuela de dibujo de Juan Cleto Noa, en donde estuvo poco tiempo.

En el año 1837 ingresó en el Liceo de San Juan, fundado por padres de las Escuelas Pías de Cataluña llamado los Escolapios. Su director era el Padre Fulgencio Angla. Este colegio era de carácter privado y comprendía en parte la segunda enseñanza. Entre otras asignaturas se enseñaba retórica, latín, francés, italiano, dibujo y música.

Del Liceo de San Juan pasó Tapia al Museo de la Juventud que dirigía allá por el año 1838 ó 1839 el arquitecto madrileño Pedro García. Y de allí al Seminario Conciliar de San Idelfonso, que fundó en San Juan el Obispo Gutiérrez de Cos, quien se interesó mucho por fomentar la instrucción en Puerto Rico.

En el año 1837 se juró en Puerto Rico la Constitución de 1812 y por las noches la compañía italiana Duolos y Pelufo representó en el teatro los dramas de Martínez de la Rosa, La viuda de Padilla o Los comuneros y Las cortes de Castilla. El joven Tapia -- que cada día sentía mayor devoción por el teatro -- asistió a esta representación y a otras obras, juguetes cómicos, piezas y sainetes que se representaron durante aquel período constitucional en los que se criticaba a los frailes, los carlistas, la esclavitud y la inquisición. Pronto la censura -- de la que Tapia fué víctima -- terminó con estas representaciones y con la libre expresión.

El estudiante Tapia era muy inquieto y travieso, por lo que algunos de sus maestros lo obligaban a hacerle frecuentes visitas al calabozo, privándole muchas veces de sus comidas a la hora debida y

de asistir al teatro que era lo que más le dolía. Sin embargo, era de nobles sentimientos, de voluntad inquebrantable y ameno conversador.

Desde niño demostró gran predilección por la literatura.

A los doce o trece años sentía pasión por la poesía. Le entusias- maban los versos del poeta peninsular Jacinto de Salas y Quiroga,² quien vino a este país desterrado por sus ideas liberales; y en su fantasía de adolescente lo veía como un ser sobrenatural.

Muchas veces dejó Tapia sus juegos de niño para conversar con este ilustre español y con José Power³ — que para aquella época de otros grandes ideales, dejábase arrastrar por el frivolas, que arrebatan al hombre aun el más serio, cualidades de ciudadano y caballero.⁴

Alejandro Tapia y Rivera, rico en aspiraciones y en nobles ideales, fué siempre pobre económicamente. Por esto — como en Puerto Rico no había universidad y él no contaba con medios materiales para de los diecisiete años. Ella al principio lo rechazó llamándole niño, seguir una carrera o profesión en el extranjero — abandonó el Semi- luego le amó, pero más tarde se casó con otro. Y como de las niñades- nario y se dedicó a estudiar contabilidad con el fin de trabajar para des muchas veces surgen grandes ideas, de estos amores de adolescente ganarse la vida.

surgió el principio de la Sociedad Filarmónica que empezó a funcionar, Tomaba las clases algunas noches y cuando no iba a la escuela según Tapia, allí para el año 1846.

aprovechaba sus ratos de ocio para asistir al teatro o leer obras

Como la madre de Salomé se oponía a estas relaciones amorosas, como El Quijote, Gil Blas, Fray Gerundio, El trovador y otras de nuestro joven enamorado, para poder ver y hablar con Salomé a su gusto, Shakespeare, Zorrilla, Espronceda, Larra, Echegaray, Eugenio Sue, Walter formó un grupo con otros amigos, entre ellos Cabrera, Iriarte, Carcerán Scott, Chateaubriand, D'Arlincourt, Lamartine y Dumas.

y Elisaburu, para dar bailes, conciertos y tertulias. El grupo inicial asoció y pronto se organizó una academia de música, y ya para 1849

² Jacinto de Salas y Quiroga es el autor del opúsculo Un entreacto de mi vida, que contiene la frase "Puerto Rico es el cadáver de una sociedad que no ha existido."

³ José Power era el hermano de Ramón Power, el primer diputado puertorriqueño a las Cortes de Cádiz en el año 1812.

Trabajó como escribiente en la Real Hacienda Pública y en otras colocaciones en que recibía muy poca remuneración. Más tarde fué meritorio sin sueldo de la Secretaría de Intendencia.

El joven Tapia -- asiduo estudiante, de "carácter azogado y archivivo" como él mismo dice en Mis memorias -- no se privaba de los placeres, amorfos y galanteos propios de su edad. Oigámosle en este bello párrafo:

Pero también fui joven y muy enamorado como lo son todos; y a pesar de que en mi corazón ardía el amor de la patria, de la gloria, del progreso y de otros grandes ideales, dejábame arrastrar por el dulce torbellino de doradas pequeñeces y vanidades frívolas, que arrebatan al hombre aun el más serio, en aquellos envidiables años. ⁴

En su infancia conoció a una amiga llamada Salomé quien era algunos años mayor que él. Más tarde la amó con ese amor apasionado de los diecisiete años. Ella al principio lo rechazó llamándole niño, luego lo amó, pero más tarde se casó con otro. Y como de las nimiedades muchas veces surgen grandes ideas, de estos amores de adolescente surgió el principio de la Sociedad Filarmónica que empezó a funcionar, según Tapia, allá para el año 1846.

Como la madre de Salomé se oponía a estas relaciones amorosas, nuestro joven enamorado, para poder ver y hablar con Salomé a su gusto, formó un grupo con otros amigos, entre ellos Cabrera, Iriarte, Carcerán y Elzaburu, para dar bailes, conciertos y tertulias. El grupo inicial creció y pronto se organizó una academia de música, y ya para 1849 se inauguró un escenario para la sección dramática.

⁴ Tapia, Op. Cit., pág. 50.

Para esta fecha el idilio de Tapia con Salomé había terminado y esta vez ocupaba su corazón una bella viuda. Mas, fué en Madrid, años más tarde, en una reunión literaria, mientras leía su drama La cuarterona, que Alejandro Tapia y Rivera encontró la compañera ideal de su vida, de la que hablaremos más adelante.

El 17 de noviembre de 1849 fué desterrado a España por el Gobernador Pezuela, cuando sólo tenía veintitrés años de edad, como castigo por un duelo que sostuvo con un capitán de artillería. En el expediente gubernativo se le trataba injustamente "de corifeo peligroso y perjudicial".⁵

Con la noble ambición de saber cada día más para poder ilustrar mejor a su pueblo, en 1850 y ya en Madrid, siguió sus estudios de matemáticas con Francisco Travesudo, de química y física con Maranian y y Valledor, maestros de la Universidad. Y por las noches asistía a las clases y conferencias del Ateneo que ofrecían notables profesores.

Estuvo en Madrid hasta el año 1852. Cursó estudios por seminario. Visitó las bibliotecas públicas, sobre todo la de la Academia de la Historia. Allí obtuvo permiso para copiar importantes documentos -- que con la cooperación de Balderioty de Castro, José Julián Acosta y otros distinguidos puertorriqueños que estudiaban para esa época en la metrópoli, y con el estímulo del literato cubano Domingo Delmonte y del Padre Baranda -- coleccionó en cuatro volúmenes, formando con parte de ellos la Biblioteca histórica que publicó en Puerto Rico en el año 1854.

⁵ Ibid, pág. 128.

En Madrid tenía su tiempo muy bien distribuido. Asistía al teatro, a bailes, y los domingos se reunía con los puertorriqueños ya mencionados para estudiar las necesidades de Puerto Rico, como la abolición de la esclavitud y la anulación de los expedientes sobre limpieza de sangre.

En 1847 escribió su primera producción literaria, una corta "fantasía" en el álbum de una amiga. Luego siguió publicando otros artículos en el Boletín Mercantil. En 1848 escribió su primer ensayo dramático Roberto D' Evreux, que publicó en 1857.

En 1852 publicó en Madrid La palma del cacique,⁶ leyenda histórica puertorriqueña que es también su primera obra novelesca. Ese mismo año regresó Tapia a la isla encontrando a su madre en muy malas condiciones económicas. Consiguió algún dinero con la publicación de la Biblioteca histórica y de otros ensayos literarios y desempeñó algunos empleos temporeros. También publicó en San Juan en 1854 la Vida del pintor Campeche.

En el año 1857 embarcó para la Habana en busca de mejores horizontes y allí, en 1862, coleccionó en un solo volumen todas sus primeras obras bajo el título de El bardo de Guamaní, pseudónimo que también usó para firmar algunos de sus trabajos literarios. En este mismo año publicó su segundo drama, Bernardo de Palissy o El heroísmo del trabajo que incluyó en El bardo de Guamaní.

Regresó a su patria en 1863 debido a la muerte de su madre

⁶ Basado en esta leyenda escribió Alfredo Arnaldo su drama Guanina en un acto. La palma del cacique también sirvió de libreto a la ópera Guarionex del maestro Gutiérrez.

y en 1866 visitó nuevamente a Madrid, después de haber visitado a Londres y a París. En 1867 publicó en la capital española su drama La cuarterona y en 1868 su drama Camocens.

Pero como todo no podía ser amarguras y tribulaciones para nuestro compatriota, en Madrid endulzó su vida María del Rosario Díaz y Espiau con quien se casó en 1869. De esta unión nacieron sus tres hijas, Rosario, Catalina y Eva, y su hijo Alejandro, quien quedó huérfano de la caricia paternal al mes de nacido.

Volvió a Puerto Rico el autor de La cuarterona y trabajó como administrador de la finca de los Cabrera en Ponce. Más tarde se dedicó a la enseñanza en esta ciudad en el Colegio Museo de la Juventud y en el Gabinete de Lecturas, a cuya formación contribuyó. Para esta fecha, 1869, publicó en Ponce el monólogo trágico Hero.

Pero su estada en esta bella ciudad nuestra que baña el Mar Caribe, marca un notable avance en la literatura puertorriqueña. Fué allí en 1870 que Alejandro Tapia y Rivera dió a la luz pública La azucena, revista de literatura, ciencia, artes, viajes y costumbres, dedicada a la mujer puertorriqueña. De esta revista ha dicho el notable crítico, educador, y escritor puertorriqueño Antonio S. Pedreira:

La Azucena era una revista ateneísta, reflejo fiel del espíritu literario que animaba a su fundador, el más sobresaliente feminista que tuvo nuestro siglo XIX.⁷

Durante el año 1874 volvió Tapia al San Juan de sus sueños infantiles, en donde publicó La azucena desde 1874 hasta el 1877.

⁷ Antonio S. Pedreira. El periodismo en Puerto Rico, pág. 78.

Alejandro Tapia y Rivera, quien "mantuvo el fuego sacro de la literatura en Puerto Rico, donde tan poco estímulo tenía," ⁸ también sirvió a su país desde el punto de vista político. Amante de su patria, luchador consecuente de su progreso, no podía permanecer indiferente a esta faceta de la vida social y colectiva nuestra. En 1868, estando en Madrid, solicitó, en colaboración con otros puertorriqueños distinguidos en el campo de la literatura y la política, entre ellos Manuel Alonso, Eugenio María de Hostos, Vizcarrondo y Elzaburu, los derechos y libertades a que era acreedor nuestro pueblo.

Y en 1873 representó al Partido Liberal Reformista en la reunión celebrada para informar al gobierno español las reformas pendientes en nuestra isla. Fué liberal templado, sereno, sin arrebatos fanáticos; con esa serenidad de las grandes almas que saben pedir y esperar.

Siguió nuestro laborioso escritor enriqueciendo la bibliografía puertorriqueña con las novelas Póstumo el trasmigrado, publicada en Madrid en el año 1872; La antigua sirena, que incluyó en El bardo de Guamaní en 1862, publicado en La Habana; La leyenda de los veinte años, publicada en Puerto Rico en 1874; y Cofresí, en Puerto Rico, en 1876. En 1873 apareció en Puerto Rico la Noticia histórica de Ramón Power. También escribió el poema épico La sataniada, que empezó en 1860, terminó en 1878 y publicó en Madrid.

En 1880 editó en Puerto Rico Misceláneas, que comprende novelas y cuentos; La parte del león, drama premiado con medalla de oro por el Municipio de San Juan. En el 1880 recibe también el nombramiento de la Real y Distinguida Orden de Carlos III en premio de su laboriosidad y aptitudes literarias. Fruto de esta época es asimismo Mis memorias

que dejó sin terminar y que su hijo publicó en Nueva York en 1928. En 1881 publicó en forma de libro sus Conferencias sobre estética y literatura, que había dictado en el Ateneo Puertorriqueño. Y en 1882 -- en la víspera de su muerte -- terminó su novela Póstumo envirginado, que es la segunda parte de Póstumo el trasmigrado.

El 19 de julio de 1882, a las ocho de la noche dejó de existir en el Ateneo -- al que había dado su más fervoroso aliento espiritual y literario -- aquel hombre que se dió enteramente al estudio, no para lucro personal sino para regar la bendita semilla del saber en las mentes de todos sus conciudadanos.

Hizo de la literatura un apostolado y pensaba como Platón, que lo bello es el esplendor de lo verdadero. Recordémosle con estos versos de Jorge Manrique:

Dió el alma a quien se la dió
(El cual la ponga en el cielo
Y en su gloria),
Y aunque la vida murió,
Nos dejó harto consuelo
Su memoria.

III. DRAMAS HISTORICOS DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA

A. ROBERTO D'EVREUX

CAPITULO III
ROBERTO D'EVREUX

1. Ediciones, argumento, fuentes. Alejandro Tapia y Rivera escribió este drama en 1848, pero por prohibición de la censura no se representó hasta 1856, en San Juan, después que su autor lo hubo revisado y corregido. Ha sido editado tres veces. La primera vez fué impreso en Puerto Rico en el año 1857. Fué publicado por segunda vez en el Bardo de Guamaní, en La Habana, en 1862, y la tercera edición — que es la que estamos usando para este estudio — fué publicada en Puerto Rico en 1944. Tapia inicia con este drama el arte dramático en Puerto Rico.¹ Asimismo tuvo el mérito de ser la primera obra de un autor puertorriqueño que se representó en el Teatro Municipal en San Juan.²

El drama de Carmen Hernández de Araujo, Los deudos rivales, aunque escrito en 1846, dos años antes que Roberto D'Evreux, no se conocía, ni se publicó hasta 1866 — nueve años después de publicada la obra de Tapia y diez años después de haberse ésta representado. El drama de Tapia también es superior en la técnica dramática y en el estilo.

Así, podemos decir que Carmen Hernández de Araujo preludeó el arte dramático en Puerto Rico, pero fué Alejandro Tapia el que le dió forma definitiva, y el primero en incorporarlo a nuestra literatura,

¹ Alejandro Tapia y Rivera. Mis memorias, pág. 124.

² Véase el Juicio crítico de José Julián Acosta sobre este drama en esta misma edición, págs. 94-110. Véase también La parte del león, drama de Tapia, 2da. ed., pág. 95, sobre este mismo asunto.

por lo que justamente merece el calificativo de iniciador de este arte en nuestra isla. Más adelante veremos como fué Tapia el máximo representante del arte de la escena en nuestro país durante el siglo XIX.

Roberto D'Evreux, Conde de Essex, jefe de las tropas inglesas en Irlanda, firmó el armisticio con Tyron, jefe de los insurgentes de ese país, y se presentó en Londres ante la Reina Isabel, sin haber recibido órdenes de ella para actuar así. La Reina, considerando impropio el proceder del Conde, lo recibe llena de indignación y le ordena renunciar a sus títulos y alejarse de su presencia. Mas Roberto, recordándole aquellos días felices en que la reina le amaba, obtiene el perdón de ésta.

Sir Roberto Cecil, Secretario de Estado, tiene en su poder unos documentos que comprometen al D'Evreux como conspirador al querer entregar el trono de Inglaterra a Jacobo VI, Rey de Escocia. El Secretario de Estado entrega dichos pliegos a la Reina y ésta ordena que prenda a D'Evreux. Mientras tanto -- durante la celebración de un baile de máscaras en las salas reales -- Essex habla con Sir Enrique, fanático católico que ayudaba al de Essex, y decide encontrarse con él y otros amigos en Drury House.

Margarita Dudley, dama de la corte y prometida de Roberto D'Evreux le dice a éste que huya, pues su vida está en peligro; pero cuando Roberto se dispone a huir, lo apresan. A pesar de los desesperados esfuerzos que Margarita y Lord Bristol -- protector de Margarita, y uno de los jueces que han de juzgar a Essex -- hacen por salvar a éste de la sentencia de muerte, Roberto D'Evreux es condenado a morir en el patíbulo. Sir Enrique y otros amigos de Roberto tratan de faci-

litarle la huida y para ello entablan una lucha con los guardias reales cuando Roberto sale del juzgado, pero fracasan en su intento.

La Condesa de Nottingham, esposa del Conde de Nottingham, el peor enemigo de Essex, y quien puso en manos de Sir Cecil los pliegos comprometedores, se arrepiente del mal que su esposo había causado a Essex y consigue de éste una sortija que la Reina le había dado en tiempos mejores, símbolo de una promesa real de indulto. Cuando la Condesa se decide llevar la sortija a la Reina para obtener el perdón de Roberto, el Conde de Nottingham la detiene, por lo que la sortija llega a manos de la Reina después que ya Roberto ha sido ajusticiado.

Como muy bien dice Tapia la historia trágica entre Isabel de Tudor y Robert D'Evreux ha sido objeto de muchas crónicas, novelas y dramas escritos por autores de distintas partes del mundo. Nuestro autor nos menciona a la Calprenede, y nos hemos informado que, en efecto, este escritor francés escribió en 1637 la tragedia Le Conte d'Essex. Menciona también al dramaturgo francés Claude Boyer, quien en 1678 escribió una tragedia con el mismo asunto, y usando el mismo título que la Calprenede. Le Conte d'Essex también tituló Tomás Corneille su tragedia escrita en 1678.

En 1650 se publicó la novela The Secret History of the Most Renowned Queen Elizabeth and The Earl of Essex, by a Person of good quality (pseudónimo). En esta novela está basado el drama de John Banks, The Unhappy Favourite of The Earl of Essex, del que hablaremos más tarde. El escritor madrileño del siglo XVII, Antonio Coello y Ochoa, también se inspiró en este tema en su comedia Dar la vida por su dama, conocida también por los títulos La tragedia más lastimosa o El Conde de Seg, atribuida erróneamente a Felipe IV.

Sigue este tema histórico romántico interesando a escritores durante los siglos XVII, XVIII, XIX, y hasta el presente. James Ralph en 1731 publicó la tragedia The Fall of the Earl of Essex. Henry Brooke escribió The Earl of Essex, que se representó en 1750. Con este mismo título escribió Henry Jones un drama que se publicó en 1753. Thomas Birch publicó en 1754 dos volúmenes que tituló Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth, from 1581 till her Death. El famoso compositor italiano Cayetano Donizetti compuso una obra musical que tituló Roberto d'Evreux; Richard Schiedermair escribió Der Graf von Essex im Deutschen Drama; Jacinto Benavente también se interesó en el asunto político-amoroso de Isabel de Inglaterra y de su último favorito en su obra La vestal de occidente, publicada en 1919. Maxwell Anderson escribió Elizabeth the Queen, en 1930.

De las obras escritas antes de su muerte, Tapia confiesa que solamente leyó la tragedia de Tomás Corneille y la comedia de Antonio Coello, pero asegura que nada tomó de ellas y que su drama es original, basado solamente en la historia. Oigámosle:

A mi parecer, el pensamiento o fondo del argumento en ambas obras es muy semejante y son las dos tan distintas de mi drama, cuanto pueden serlo dos cosas que no tienen otro punto de contacto que el de referirse al mismo personaje de la historia.³

Lo que verdaderamente entusiasmó a Tapia a escribir su drama fué la lectura de La torre de Londres, de Harrison, y los dramas Cristina de Suecia, de Alejandro Dumas, y María de Tudor, de Victor Hugo. "La lectura de estas obras" - nos dice - "me hizo tomar suma

³ Tapia. Roberto D'Evreux, pág. 10.

afición al drama histórico romántico, con sus grandes contrastes y sombrías pasiones".⁴ Vemos, pues, que fueron fuentes románticas de ingleses y franceses las que sirvieron de inspiración al dramaturgo puertorriqueño.

2. Contenido estructural o técnico. Esta obra consta de cuatro actos en prosa, con versos intercalados en el acto tercero. El acto primero está dividido en diez escenas, el segundo en cinco, el tercero en nueve, y el cuarto en once.

La exposición del drama cubre todo el acto primero. El asunto, o sea la conspiración y traición de Roberto D'Evreux, Conde de Essex, contra Isabel, Reina de Inglaterra, está claramente expuesto. Vaticina también el final de la obra, o sea, la muerte de Essex, favorito de la Reina. Esto lo vemos cuando Isabel, descubierta la conspiración, dice en carta a Jacobo VI, Rey de Escocia, quien anhelaba el trono de Inglaterra, que quedaba obligada "a castigar al traidor y a enviaros en breve su cabeza."⁵ En este primer acto el autor introduce a casi todos los principales del drama con algunas de sus características morales y psicológicas.

Empieza el acto con gran solemnidad y alegría. El escritor nos presenta a la Reina Isabel de Inglaterra, que viene del Parlamento, y a su regia comitiva, al son del himno "Dios salve al Rey". Como contraste, termina este acto con la amenaza de la Reina de castigar al

⁴ Tapia. Mis memorias, pág. 124.

⁵ Tapia. Roberto D'Evreux, pág. 36.

Conde de Essex por alta traición y con el abatimiento de Margarita por la desgracia que le espera a su prometido. La decoración es una sala de paso a las cámaras reales.

El conflicto, ya expuesto en el acto primero, empieza a desarrollarse en el acto segundo, y sigue con ritmo ascendente durante el acto tercero y parte del cuarto. Es un cuadro expresivo, bastante bien expuesto y desarrollado, de la historia social y política de Inglaterra durante el reinado de Isabel para la época en que Roberto D'Evreux empieza a perder el favor de la Reina.

El acto segundo tiene la misma decoración del primero, y aunque empieza con un baile de máscaras en la corte de Isabel de Inglaterra, todo en él respira intrigas y luchas. Es aquí que el autor introduce a Sir Enrique, proscrito por la Reina por sus ideas católicas. Este personaje -- importante en el desarrollo de la trama -- se disfraza y logra introducirse en el baile de máscaras en el palacio real, para hablar con Essex, a quien ayuda en la conspiración contra Isabel.

Aunque el acto tercero comienza con cierta esperanza de parte del Barón de Bristol por salvarle la vida a Roberto D' Evreux, su tono que es triste y profundo, se vuelve trágico al final con la muerte de Sir Enrique y la desesperación de Margarita al sentir el ruido que hacía su prometido al batirse con los guardias reales al pie del rastro de la Torre en su infructuoso intento de fuga. La decoración del acto es una galería en la Torre.

El desenlace y el final del drama ocurren en el acto cuarto. La escenografía es la propia de una cámara real. Este acto tiene cierto parecido técnico y artístico y de contenido con el acto anterior en el

comienzo, en cuanto a una remota esperanza de salvar a D'Evreux del hacha del verdugo, esta vez intentado por la Condesa de Nottingham, obedeciendo al remordimiento que consumía su alma, y en su final trágico, pues termina con la muerte del protagonista, ya que el perdón llegó demasiado tarde.

Es difícil señalar cuál es la parte más importante en una obra dramática, ya que cada parte tiene su razón de ser y su importancia. Al distinguir una parte de otra en este trabajo nos referimos a su relación en cuanto al avance o progresión del tema y a sus cualidades artísticas y dramáticas. En esta tragedia el desarrollo del conflicto es la parte de mayor acción y dramatismo. Esta parte comprende los actos segundo y tercero. Sigue en extensión e importancia la exposición. El asunto está hábilmente expuesto y los personajes bien delineados. El cuarto acto es la parte más corta en el desarrollo de la acción, y aunque es también la menos importante en cuanto a la trama, no faltan escenas llenas de dramatismo y trozos bellos, como el monólogo de la Reina.

El acto tercero es el más poético e importante, aunque no es el más extenso. Sus escenas son más tiernas, más tristes, más sentidas, y al mismo tiempo más profundas, líricas y bellas.

La extensión de los actos y su división en escenas está en armonía con su contenido. Esto es, hay equilibrio entre la forma y el fondo. El acto primero y el tercero van seguidos respectivamente por un corto acto, estableciéndose así cierto paralelismo artístico que da equilibrio a la obra.

Cada acto termina con un paso de avance en la evolución histórica y artística del drama, basado en la figura del Conde de Essex,

a saber: en el acto primero, presentación del protagonista y conocimiento de su delito; en el segundo acto, su captura y encierro en la Torre de Londres; en el acto tercero el protagonista hace esfuerzos por huir y es apresado nuevamente en la Torre; en el final, su muerte.

El incidente del duelo en el tercer acto es muy oportuno y se ajusta a lo que esperamos en el desenlace. Pero nos parece que la obra pudo muy bien condensarse en tres actos sin deslucir su belleza formal y sin desvirtuar la parte histórica y sentimental.

3. Contenido ideológico y sentimental. El tema histórico utilizado por el autor nos lleva a clasificar la obra como un drama histórico. Las ideas y sentimientos expuestos lo hacen ser romántico y la acción resulta ser trágica. En resumen, la clasificamos como drama histórico-trágico. Creemos justificar nuestra clasificación según vayamos analizando los elementos constitutivos del drama.

El ambiente de la obra queda poco más o menos predicho al colocar el escritor la acción en la Torre de Londres durante el reinado de Isabel de Tudor. Todos conocemos el ambiente de terror y muerte que siempre ha rodeado a dicha Torre. Es una atmósfera llena de intrigas políticas y religiosas y de gran resentimiento social. En la religión triunfa el protestantismo, o mejor dicho, la religión anglicana; y en lo político triunfa el régimen absoluto. Para Inglaterra es época de gran poderío militar y marítimo. La industria y el comercio alcanzan gran progreso y la literatura está en su mayor apogeo. Es la época en que Inglaterra le está disputando a España la hegemonía en Europa. La religión es asunto clave en dicha lucha y es por la imposición de ideas religiosas que muere Roberto D'Evreux al conspirar

a favor de Jacobo VI de Escocia. Creemos, pues, que Tapia logra en su drama el ambiente de intrigas políticas y religiosas requerido en la obra.

Aunque el autor indica que la acción ocurre en 1602, la historia nos dice que el Conde de Essex fué ejecutado en el año 1601. Más o menos el asunto político-amoroso entre Isabel de Tudor y Roberto D'Evreux cubre los años desde 1587 a 1601.

En esta obra los principales personajes son históricos. El protagonista, Roberto D'Evreux, Conde de Essex, es ambicioso, temerario, soberbio, pero no está exento de buenas cualidades. Es valiente, y aunque ama la gloria y el poder, también ama a su patria.

Según se desprende del drama, Roberto D'Evreux no solamente anhelaba el trono porque la ambición ardía en su pecho, sino también porque temía por la decadencia de Inglaterra en manos de Isabel. Así nos dice en su monólogo en el acto segundo: "¡Inglaterra, patria mía, ay de ti si la mano que te rige te arrastra en su decadencia!".⁶

Isabel, Reina de Inglaterra, es el segundo personaje en importancia. En el drama, al igual que en la historia, es activa, veleidosa y dominante. Sin embargo, hubo en su corazón amor para Roberto D'Evreux; amor que ya a los sesenta años era "tan sólo un recuerdo, grato como la ilusión, tierno como el sentimiento, triste...como un recuerdo".⁷

Sir Roberto Cecil, Secretario de Estado, representa al estadista fiel a su política y a su soberana, pero con un corazón cerrado para

⁶ Ibid., pág. 43.

⁷ Ibid., pág. 34.

la indulgencia. Cree que el Conde de Essex es culpable del delito de que se le acusa y por lo tanto, debe ser castigado.

El Conde de Nottingham - poderoso enemigo de Roberto D'Evreux - envidia a éste por su posición ante la Soberana y por sus triunfos militares, sobre todo en Cádiz. Consigue los documentos que más tarde pierden al favorito y retiene a su esposa, la Condesa de Nottingham, para que el anillo salvador no llegue a tiempo a las manos de Isabel. Es interesante observar que este personaje no aparece en escena, sino que es sustituido por su esposa la Condesa de Nottingham. Quizás el autor creyó conveniente mantenerlo en la sombra, ya que es de esas almas ruines incapaces de sentir el arrepentimiento que la Condesa sintió ante la desgracia de Essex.

Producto de la imaginación artística del escritor son los personajes: Margarita Dudley, el Barón de Bristol y Sir Enrique. Margarita Dudley es un personaje ideal, poético. Su delicadeza, su sensibilidad, su amor por Roberto D'Evreux, sus lágrimas y su dolor nos conmueven. Sabe que su Roberto ha sido "la víctima de la ambición funesta"⁸, y su único pensamiento es salvarlo de esta ambición y de la muerte. Margarita Dudley imprime a la obra candor, ternura y poesía. Es un remanso de amor en medio de un río desbordado de pasiones y muerte.

Escuchémosla en esta tierna plegaria en octavas que dirige a la Virgen pidiéndole protección para su prometido:

Margarita

Reina del cielo, Señora
 en mí tu mirada fija,
 escúchame, soy tu hija,
 tú eres madre de bondad.
 Recuerda pues, dulce madre,
 las lágrimas que has vertido,
 mi corazón afligido
 en ellas busca piedad.

8

Ibid., pág. 55.

Protégeme, madre santa,
dulce, matutina estrella
que disipas con luz bella
las tinieblas del dolor,
Yo lloro también, oh virgen,
compadece mi agonía
y haz que goce el alma mía
de la lumbre de tu amor

Perdona si mi plegaria
no es como tú, noble y pura,
¿qué pedirá la criatura
que no sea...terrenal?
Mas no te ofende, Señora,
el amor que en mí delira
pues aunque el hombre lo inspira
es un amor celestial. 9

Otro carácter que tiene todas nuestras simpatías es el Barón de Bristol. Este personaje representa la justicia, el perdón. Es grande en el cumplimiento de su deber y grande también en la práctica de la piedad y de la indulgencia. Sabe que el Conde de Essex ha cometido un delito castigable; pero sabe también que Dios predicó la misericordia y el perdón. Es curioso que el autor abra y cierre su drama con esta figura tan humana. Es como si quisiera impregnar su obra con el hálito de clemencia que emana de este personaje.

Sir Enrique, proscrito por la altiva soberana de Inglaterra debido a su fanatismo católico, se une a Roberto D'Evreux en sus pretensiones de apoderarse del trono de Inglaterra aunque "no me guía otra gloria que la del Dios de mi niñez, ni otro amor que el de la patria." 10

⁹ Ibid., pág. 73-74.

¹⁰ Ibid., pág. 42.

Los demás personajes del drama — un gentilhomme, un capitán y un jier — aunque tienen su papel en la trama no merecen discusión aparte.

En el desarrollo de la intriga, salvo raras excepciones, el autor ha sido fiel a la historia. Los cargos que el escritor atribuye a Roberto D'Evreux y su muerte en el patíbulo son históricos. De carácter histórico son también las actuaciones de la Reina Isabel de Tudor. Está también comprobado en la historia el odio que el Conde de Nottingham sentía hacia Roberto D'Evreux por envidia, ya que éste no sólo era el favorito de la soberana de Inglaterra, sino que también era amado por ella. Además el valor, el arrojo, y últimamente el triunfo del Conde de Essex en la captura de Cádiz, desbordó la hiel que aquel malsano corazón sentía contra su rival.

Con gran arte Tapia recoge este pensamiento para dar fin a su drama, y establece cierto contraste al ponerlo en labios de la figura sencillamente humana del Barón de Bristol:

Cecil

(Sale, pone el anillo en la mesa de la Reina y dice acercándose a Bristol.)
"¡La fatalidad!"

Bristol

(En el mismo tono a Cécil) "¡Decid más bien el Conde de Nottingham". Essex dejó atrás en Cádiz la vanguardia de Nottingham, ganó un laurel. ¡Un laurel cuesta a veces un cadalso! ll

ll Ibid., pág. 92.

El nombre completo del Conde de Nottingham era Almirante Howard de Effingham; después de la batalla en Cádiz, la Reina Isabel lo hizo Conde. En cuanto a que el Conde de Nottingham denunció los planes de conspiración de D'Evreux no nos lo dice la historia, y Tapia lo sabía, pero afirma que lo escribió así para "dar mayor unidad a la intriga." ¹²

Sir Roberto Cecil, según la historia era otro enemigo del Conde de Essex, aunque en algunas ocasiones aparentaba no serlo. En realidad el distinguido estadista inglés estaba muy lejos de sentir simpatías por D'Evreux. Alejandro Tapia y Rivera lo presenta como enemigo de Essex solamente en la política, "para evitar lo repugnante de odios mezquinos que deslustrasen su mérito y despojasen a su figura del hechizo poético a que puede prestarse el fondo de su carácter..." ¹³

La historia nos dice que Roberto D'Evreux, Conde de Essex, se casó secretamente con la viuda de Sir Phillip Sidney, hija de Sir Francis Walsingham, y que tuvo un hijo. Nuestro autor era conocedor de este hecho histórico, pero en bien del arte quiso "hacer modificaciones que como la presente, sin alterar la trascendencia histórica, embellezcan y hagan más interesante los cuadros de la obra." ¹⁴

El episodio de la sortija aparece en algunas historias como

¹² Ibid., pág. 15.

¹³ Ibid., pág. 16.

¹⁴ Ibid., pág. 11.

verdadero, y en otras como apócrifo. Tapia, que según alega, leyó las historias de Agnes Strickland y de William Prescott, ¹⁵ lo aceptó como verdadero. A nosotros — por el contrario — nos parece fantástico; una leyenda sentimental de la corte, un episodio propio para una obra romántica, pero impropio de la altiva y orgullosa Isabel, y del temerario, obstinado y soberbio Roberto D'Evreux, quien antes que humillarse confesó su culpa valientemente. Solamente puede aceptarse como cierto, en nombre del amor, ya que Isabel de Tudor amaba al Conde de Essex.

Además, sobre este episodio hay distintas versiones. Unos dicen que Essex dió la sortija a la Condesa de Nottingham. Según otros se la dió a un muchacho para llevarla a la hermana de la Condesa, y ésta la interceptó. Algunos afirman que el Conde de Nottingham nada sabía de la mencionada sortija, y que fué su esposa quien la escondió, y no se lo dijo a la Reina a tiempo. Otra versión es que la esposa de Sir Roberto Cecil fué quien recibió la sortija de manos de la esposa de Essex. Tantas versiones distintas, tantas contradicciones nos llevan a creer que el episodio de la sortija no pertenece a la historia, y que ni siquiera existió tal sortija — de la que para algunos casi dependía una vida.

Buscando en la historia para corroborar nuestras deducciones hemos leído el libro del escritor inglés Giles Lytton Strachey ¹⁶ y

¹⁵ Ibid., pág. 11-15.

¹⁶ Giles Lytton Strachey. Elizabeth and Essex. En las páginas 264-268 discute el asunto de la sortija así: "Such a narrative is appropriate enough to the place where it was first fully elaborated - a sentimental novelette; but it does not belong to history. The improbability of its details is too glaring, and the testimony against it is overpowering." Véase particularmente la pág. 265.

hemos encontrado mucha luz sobre este asunto. Nos dice este autor que Camden, ¹⁷ el más grande de los historiadores de aquella época, niega implícitamente que el episodio de la sortija sea cierto. Lo niegan también los historiadores Clarendon¹⁸ y Banke.¹⁹ Thomas Marshall Howe Blair en su edición anotada de la obra de John Banke, dedicó un capítulo al episodio de la sortija y asegura en el mismo no tiene justificación documental.²⁰

Hemos querido demostrar lo histórico y lo ficticio que puede haber en la trama de la obra de Tapia. Creemos que domina el elemento histórico aunque se sienta con fuerza la presión de los falsos amores con Margarita y el legendario tema de la sortija fatal. Estos dos elementos no perjudican la trama, sino que al contrario, aumentan la belleza de la obra, ya que la cargan con gran fuerza sentimental.

Entre los valores sentimentales que prevalecen en la trama, Tapia hace resaltar, en su afán moralizador, el amor puro de Margarita Dudley, en contraste con el amor interesado y pasional de la Reina; la ambición y el deseo de gloria, hasta cierto punto justificados del Conde de Essex, en oposición al egoísmo desmedido, y a la envidia de

¹⁷ William Camden (1551-1623), escritor inglés, autor de The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth Late Queen of England, 1615.

¹⁸ Edward Hyde Clarendon (1608-1674), historiador y político inglés, autor de History of Rebellion.

¹⁹ Leopold de Banke (1795-1880), historiador alemán. Fué uno de los iniciadores de la ciencia histórica alemana. Autor de la Historia de Alemania en tiempos de la reforma.

²⁰ Véase a John Banke. The Unhappy Favourite of The Earl of Essex. En la pág. 50 nos dice sobre el asunto de la sortija: "No documentary evidence exists, however, to support any part of that story. It rests upon gossip (retold, in one important source, at third hand) and oral tradition".

Lord Nottingham; la forma humana en que el Barón siente el cumplimiento del deber, en oposición a la forma fría, casi inhumana de Lord Cécil, la amistad pura del Barón de Bristol, frente al fanatismo de Sir Enrique.

Al comentar su obra en relación con estas virtudes humanas, su autor nos dice que si "logran interesar el espectador y merecer un aplauso de los inteligentes, habrá conseguido lo bastante".²¹ Creemos que el autor logró plenamente sus deseos.

Hay en esta obra trozos llenos de intenso dramatismo en que se ven en lucha los sentimientos que dominan a los personajes.

Veamos:

Sir Enrique

Otra vez!...¡Ah! (Va a levantarse y vuelve a caer). ¡Oh, rabia! ...maldición y sangre para todos ellos...y para...mí. (Muere). (Sale Bristol por la puerta de la izquierda y dice mirando por el fondo).

Bristol

¡Qué rumor! ¡El Conde de Essex se bate al pie del restrillo, ah, que lo gane!

Margarita

(Cayendo de rodillas) ¡Dios mío, defendedle, defendedle!²²

Otros revelan cariño y amor, así:

²¹ Tapia. Roberto D'Evreux, pág. 17.

²² Ibid., pág. 75.

Essex

¿Y podré ser feliz?

Margarita

Lo seréis si buscáis el reposo necesario a vuestra alma. Si accedéis a mis ruegos...Milord, juradme que lo haréis.

Essex

¡Oh, sí, lo haré...Partiré de la corte, buscaré en otros lugares la paz de una existencia que la hermosa y amada Margarita habrá de embellecer con su cariño. ²³

El monólogo del Conde de Essex que aparece en el acto segundo, y el de la Reina Isabel en el acto cuarto, revelan una gran profundidad. Ambos dudan como dudó Macbeth, como dudó Hamlet. Escuchemos a Roberto D'Evreux en este fragmento de su monólogo:

Essex

¡Ah! si fuese verdad...Si los sueños del ambicioso fuesen la revelación de lo futuro...¡Pobre de mí, Macbeth atormentado! ¡Dejadme, hechiceras; cesen de turbar mis oídos vuestras palabras tentadores; apartaos de mi camino!...¡Queréis cual la de Macbeth, ensangrentar mi mano? Es verdad que Isabel protegió a mis enemigos, pero fué también mi bienchora, su sangre circula por mis venas y es tan sólo una mujer... No, esperemos...esperemos. ²⁴

Ahora, escuchemos a Isabel que lucha entre el amor y el deber:

Isabel

(Va a firmar y se detiene) ¡Qué iba a hacer! ¡Isabel, la gran reina!
¡Dios mío, Dios mío! (Se pasea con alguna

²³ Ibid., págs. 71-72.

²⁴ Ibid., págs. 43-44.

agitación). Roberto D'Evreux
va a morir. Sí, debe morir...fué
un traidor...la reina debe ahogar
la voz de la mujer; pero quisiera
verle...entonces...le perdonaría...
¡Oh, la seguridad de mi trono, su
altivez insoportable...no, que perezca.²⁵

Las escenas más humanas, tiernas y bellas son aquellas en
que aparecen el Barón de Bristol y Margarita:

Margarita

¡Dios mío! ¡qué me resta?

Bristol

¡Qué te resta!.... Mira, ahí llega Su
Gracia, intenta, pues, la última prueba,
hija mía, haga Dios que tus lágrimas
calmen su ira cual la lluvia que aplaca
la tormenta. Así lo espero porque el
corazón de una mujer que ama es tan
elocuente! ¡Adios, Margarita, el cielo
inspire tus súplicas. ²⁶

Y más tarde, Margarita, en actitud suplicante, arrojándose a
las plantas de la Reina.

Margarita

¡Oh, todo me dice que no hiere en vano
mi voz vuestros oídos, todo me anuncia que
puedo arrastrarme a vuestras plantas y
deciros: Señora, vos también sois mujer,
ved en mí los síntomas del corazón que
se hace pedazos, percibid en mis palabras
mis últimos alientos...¡Socorredme, Señora
socorredme porque muero de dolor! ²⁷

²⁵ Ibid., págs. 80-81.

²⁶ Ibid., pág. 86.

²⁷ Ibid., pág. 89.

La obra de Roberto D'Evreux cae dentro de la concepción romántica por su tema político-amoroso, por el desbordamiento de pasiones, predominio de la sensibilidad y de la imaginación sobre la razón, el individualismo de algunos personajes como Essex y la Reina, el tono melancólico y trágico, ritmo acelerado, la proscripción de las unidades clásicas y la prosa abundante con interpolación de versos.

Sin embargo, percibimos elementos neoclásicos en la selección y nitidez del lenguaje, y en las ideas de carácter ético, crítico y filosófico que el autor pone en boca de algunos personajes, como Lord Bristol, Sir Enrique, Sir Roberto Cecil, etc., que traslucen el modo de pensar de Tapia:

El porvenir es un libro enigmático
en que sólo Dios puede leer. 28

La mujer debe seguir a su marido
en sus amores y no en odios que
se cubren de sangre. 29

¡La política! Palabra elástica
que puede prestar su sanción a las
pasiones, cuando el que condena es
adversario. 30

Asoma también el realismo en la parte histórica. 31

4. Estilo. Este drama está escrito en una prosa amena, abundante y elegante. La palabra es culta, sin mezcla del elemento popular. Cada persona se expresa de acuerdo a su categoría social y

28 Ibid., pág. 56.

29 Ibid., pág. 78.

30 Ibid., pág. 58.

31

Por sugerencia del Dr. Manuel García Díaz, hemos señalado algunas características neoclásicas en el teatro de Tapia. Creemos que estos temas - el neoclasicismo y el realismo- en la obra de este autor, pueden ser motivo para otra investigación, por esto nos limitamos a señalarlos y no a discutirlos.

política y a la situación dramática que representa.

El diálogo es vivo y fluido en algunas situaciones, y en otras, estático y denso debido a su longitud. El autor hace uso muy frecuente del monólogo, en forma muy extensa.

Sobre esta tendencia al monólogo nos dice William T. Price:

Monologue should be naturally uttered and not as for the information of the audience, although that is its object. Thus the monologue is by no means a mere artificiality. At the same time it should not be used with frequency and better not at all except where the nature of the case is entirely favorable. ³²

Y William Archer opina que en el drama moderno algunas breves exclamaciones de júbilo o desesperación son admisibles. ³³

Tapia es prolijo en el uso de los adjetivos, lo mismo antepuestos que pospuestos al sustantivo. Muchas veces estos aparecen en parejas.

flexible y conciliadora
brillante y siniestra
engreídos y ambiciosos

Es más conciso en el uso de los adverbios.

Usa la pregunta y la exclamación con bastante acierto, pero hay exageración en el uso de las interjecciones, ¡oh!, ¡ah!, y de los puntos suspensivos. Esto es producto de la tendencia literaria romántica.

La sintaxis en esta obra es generalmente regular, pero en algunas ocasiones es poética. Entre las figuras de sintaxis podemos señalar el pleonasma, la anáfora, el anacoluto y la repetición.

³² William T. Price. The Technique of the Drama, page 128.

³³ William Archer. Play Making, page 403.

De las figuras retóricas usa la hipérbole, la alusión, la hipótesis, la antítesis, la reticencia y la ironía. Usa el artículo neutro, "lo", aunque no con mucha frecuencia.

lo presente, lo porvenir

Es bastante liberal en el uso de los verbos:

hermoseábais, alfombró,
inflamábale, acrecía,
osará, anuble

Gusta mucho del vocativo:

¡Oh! furor!; ¡Oh!, rabia
¡Oh! desesperación
¡Inglaterra, patria mía!
¡Albión, roca altanera!
¡Oh!, Dios mío!

Es sencillo en la forma de usar las metáforas, las imágenes y los símiles:

B. BERNARDO DE PALISSEY O EL HEROÍSMO DEL TRABAJO

El era la única flor que
quedaba a la guirnalda de
mis ilusiones; era el único
rayo al sol que iluminaba el
alma mía...³⁴

...ya veis que la nieve de esta
cabellera oculta el verdor aún no
marchito de mis años;...³⁵

Mi corazón hierve como el Océano
agitado por la borrasca y en mis
ojos debe brillar el fuego del
rayo...³⁶

Creemos que el estilo literario de Tapia es un logro si tenemos en consideración que se formó y se desarrolló en un ambiente literario en que las oportunidades y condiciones de vida no lo ponían en contacto frecuente con los mejores estilistas del momento.

³⁴ Tapia. Op. cit., pág. 87.

³⁵ Ibid., pág. 64.

³⁶ Ibid., pág. 35.

BERNARDO DE PALISSY O EL HEROISMO DEL TRABAJO

1. Ediciones, argumento, fuentes. Bernardo de Palissy

es el segundo drama histórico que debemos a la pluma de Tapia. Fué publicado por primera vez en El Bardo de Guamaní, en La Habana, Cuba, en 1862; pero ya había sido representado en San Juan de Puerto Rico, la noche del 12 de abril de 1857. La segunda edición fúe impresa en San Juan de Puerto Rico en 1944. Esta última edición es la que utilizamos para nuestro trabajo. Mencionadas ya las ediciones de esta obra, pasamos al argumento.

Bernardo de Palissy es un pobre alfarero francés que hace verdaderas obras de arte en su oficio. Había estudiado mucho, mas con grandes esfuerzos y privaciones debido a su mala condición económica. Vivía pobrementemente en la Saintoigne con su esposa, su hija Eloísa, tres hijos de muy poca edad y Alberto, joven huérfano al que había educado como si fuera su propio hijo.

Palissy había enviado varias obras suyas a Guyón, famoso escultor amigo suyo que gozaba de gran favor en la corte, para ver qué acogida tendrían por Su Majestad, la Reina Catalina. En esta empresa había fundado todas sus esperanzas. Su esposa, mujer de poca inteligencia y falta de fe, no lo comprendía. El alfarero solamente recibía alientos de Alberto y de Eloísa.

Cierta vez era tal su pobreza que habiéndose quedado sin combustible con que avivar el fuego, tuvo que quemar los muebles de su hogar. Raúl de Montmorency - noble por su cuna y actuaciones, y enamorado de Eloísa, se enteró de lo ocurrido, y le ofreció a Palissy

sus bosques para cortar madera, y su dinero. El pobre alfarero aceptó, mas luego le devolvió el dinero porque su mujer le hizo creer que aquella oferta era interesada y que se trataba del honor de su hija.

Bernardo de Palissy veía pasar el tiempo sin tener noticias de la Reina Catalina, mas cierto día recibió carta de Guyón, notificándole que Su Majestad estaba muy satisfecha de su trabajo y que le ordenaba ir a París. Lleno de alegría y esperanzas Palissy marchó a la corte con sus hijos y Alberto., ya que su esposa no quiso acompañarle. Allí fué colmado de honores. Llegó la noche de San Bartolomé,¹ durante la cual se llevó a efecto la horrible matanza de los hugonotes. Palissy, que era uno de ellos, hubiera perecido a no ser por la ayuda que le prestó Montmorency, encerrándolo en la Bastilla con su hija para evitar que les dieran muerte.

Palissy sufría mucho en la celda, separado de sus hijos. Su ánimo empezó a decaer. Al saber que el Rey había ordenado que lo separaran de Eloísa, llegó a la desesperación. Aquella tarde el Rey, después de escuchar los ruegos de Raúl y Eloísa, permitió que le trajeran sus hijos. Rodeado por ellos muere el célebre alfarero bendiciendo la unión de Raúl y Eloísa. Vamos a considerar las fuentes que inspiraron a Tapia para escribir su drama, y a ofrecer información sobre otras obras relacionadas con Palissy y el arte de la cerámica.

Bernardo de Palissy no tuvo la simpatía ni la popularidad de Roberto D'Evreux. Fué muy poco conocido en su tiempo, y a su obra y

¹ El 24 de agosto de 1572, Día de San Bartolomé, se verificó el degüello de los protestantes.

a su talento no se les dió el mérito y el valor que merecieron. Casi todo lo que se ha escrito sobre él se refiere a su biografía y al arte de la cerámica. No ha habido mucha creación poética alrededor de este ceramista francés del siglo XVI. La admiración y simpatía que Tapia sintió por este "héroe de la virtud y del trabajo"², que con su abnegación, fe y devoción al arte supo ser grande, lo llevaron a escribir el drama, buscando directamente en la biografía de Palissy según aparece en las enciclopedias. No podemos precisar con exactitud cuál de estas enciclopedias usó el escritor, ya que en las que hemos consultado, aparece la narración más o menos en la misma forma.

Entre las obras que se han escrito sobre Palissy y su arte figuran las siguientes: Oeuvres de Palissy, por M. M. Faujas de St. Font el Gobet, 1772; A. Dumesnil, B. Palissy, le Potier de Terre, 1851; L'art Céramique de B. Palissy, por Enjubault, 1858; A. Tainturier, Terres Emailées de Palissy, 1863; Life of Palissy, por Henry Morley, 1885; P. Burty, Bernard de Palissy, 1886, Hanschmann, Bernard Palissy, 1903. Además, la historia de su vida aparece en distintas enciclopedias y en su Autobiografía, - que lamentamos no haber podido conseguir.

Nuestro compatriota y poeta, Félix Matos Bernier, ha ayudado con su dulce canto a Palissy - que es también una exaltación al esfuerzo humano - a revivir a esta interesante figura que tanto inspiró a Tapia. He aquí un fragmento del mismo:

² Tapia, Bernardo de Palissy, pág. 136.

Palissy, el artesano
En cuya frente - por el rayo herida
del vil desdén humano -
Puso el Arte sus mirtos y sus rosas
Cuando rompió los velos del arcano
Que guardaban las margas arcillosas. ³

2. Contenido estructural o técnico. El drama está dividido en dos partes, y cada parte en dos actos. El acto primero se compone de nueve escenas, el segundo de dieciseis, el tercero de doce, y el cuarto de once.

La exposición no aparece completa en el acto primero, ya que se trata de una biografía. Sin embargo, el autor nos da a conocer cómo piensan y sienten los principales personajes de la obra. La delineación de los caracteres está bien hecha, y por ella sabemos qué esperar de cada uno; sobre todo la figura del protagonista que a cada instante adquiere mayor personalidad en contraste con su mujer. Aunque el asunto no está expuesto con la amplitud que aparece en Roberto D'Evreux, hay un augurio del éxito de Palissy que se adivina en el acto segundo.

El acto primero nos presenta a Palissy en toda su pobreza. Empieza con una plegaria que el protagonista dirige a Dios - arrodillado y leyendo de una Biblia - implorando su ayuda para lograr el éxito apetecido. Esta plegaria está escrita en redondillas y quintillas y termina así:

Palissy

Vuestra mirada és amor,
Vuestra mirada es la vida;

³ Félix Matos Bernier. Páginas sueltas, pág. 202.

yo criatura entristecida
espero vuestro favor,
prestadme ayuda, Señor. ⁴

Sigue el protagonista contando a Raúl de Montmorency, su vida de estudios, luchas y sinsabores y la incomprensión de su esposa y vecinos que lo llamaban loco.

Finaliza el acto en un momento de dolorosa exaltación para Palissy, quien, cuando Alberto le pide combustible para que no se pierda su obra - ante la impotencia de no tener qué arrojar al fuego, reniega de su pobreza y frenético manda a arrojar a las brasas los muebles de su hogar. El contraste entre el comienzo y el final de este primer acto es muy marcado. Empieza con gran serenidad y recogimiento espiritual y termina con gran exaltación y patetismo dramático.

La decoración de este acto primero - como ya habrá juzgado el lector - simula completa pobreza. Aparecen los tendales de Palissy, un horno encendido con algunos trozos de leña junto al mismo, algunas sillas, una mesa y otros asientos de piedra.

El lance dramático empieza a tomar vigor en el acto segundo, pero nos parece que las primeras cinco escenas de este acto pertenecen a la exposición. Hasta aquí apenas hay acción dramática. El conflicto, o sea, la lucha interna y externa que lleva Palissy entre su pobreza y la gloria que ambiciona, empieza a ensancharse cuando llega un criado de Raúl de Montmorency con una bolsa de dinero que éste con noble gesto ofrece a Palissy en calidad de préstamo.

Palissy se siente dichoso, pero esta dicha es muy efímera, ya

⁴ Tapia, Op. cit., pág. 11.

que su mujer por su ignorancia e incomprensión relaciona el préstamo con la honra de su hija, lo que hace al padre sentirse más desgraciado y rechazar el dinero. Más tarde Palissy acepta la oferta generosa del joven enamorado de su hija, con la condición de que éste se aleje de allí. Veamos:

Raúl

Tomad, o buen Palissy;
imponed la condición....

Palissy

Señor, os pido perdón;
empero alejaos de aquí... 5

Termina este acto - en contraste con su comienzo y con el final del acto primero - con la alegría inmensa de Palissy al ser llamado de la corte en París por la Reina Catalina. Oigamos cómo manifiesta esta alegría:

Palissy

Hijos, a la corte vamos
A esta tierra en que vivimos
y donde tanto sufrimos, 6
un adiós tierno digamos.

La decoración de este acto es la misma del primero, aunque más conmovedora, ya que el horno está apagado y los trozos de las vasijas destruidas por el fuego yacen diseminadas por el suelo.

Creemos que el desenlace del conflicto de esta obra ocurre en el acto cuarto, cuando estando Palissy encerrado en la Bastilla, el Rey permite que sus hijos vivan a su lado para siempre.

5 Ibid., pág. 73.

6 Ibid., pág. 78.

Al empezar el acto tercero, Palissy está en pleno goce de su triunfo artístico. Por fin consigue el premio a su heroísmo; triunfa como el pontífice de la cerámica y como maestro de ciencias. Es aclamado por sus alumnos, quienes lo llevan en brazos a su casa. Eloísa y Alberto lo esperan con impaciencia debido a los acontecimientos del día. En efecto, Palissy es perseguido por una turba que quiere asesinarlo por sus ideas protestantes. Raúl de Montmorency, que venía en ese grupo, lo salva encerrándolo en la Bastilla. Nos parece que en este acto está el punto de mayor interés en la obra.

Distinto a los actos anteriores, este tercer acto empieza con gran satisfacción y confianza de parte de Alberto y Eloísa en cuanto a la suerte de Palissy. El notable artista se siente en el apogeo de la gloria. Pero, como nada es duradero en la vida, tanta dicha no podía ser una excepción; Bernardo de Palissy se ha visto obligado a cambiar su acogedora morada por un refugio en la Bastilla. Oigámosle en estos versos en que el autor cierra el acto tercero:

Palissy

¡Se llaman hombres,
y viven como lobos carniceros!
¡Refugio en una cárcel. Irrisorio
cambio, que no por cruel es menos cierto.
¡Busque amparo en prisión el inocente
ya que el crimen feroz camina suelto!
Vamos pues; que aunque víctima inmolada,⁷
por triunfantes verdugos no me trueco.

El acto cuarto es un epílogo. Su ritmo es grave y su tono

⁷ Ibid., págs. 108-109.

triste. Trata de la prisión de Palissy en la Bastilla y de su muerte en la misma. Nuestro héroe se siente física y espiritualmente enfermo y se lamenta de su soledad y de su encierro. Su hija Eloísa está con él, pero no sus otros dos hijos. Por órdenes reales el gobernador de la prisión lo separa de su hija, pero Raúl, que llega en esos momentos, consigue de Enrique III que vuelvan a reunirse la hija y el padre y que le permitan ver a sus otros hijos. Palissy se siente en ese momento el hombre más feliz de la tierra y muere entre sus hijos y Raúl.

Como ya hemos señalado, la parte más significativa en este drama, es el acto tercero que marca el enlace o trabazón. La exposición despierta el interés por la forma religiosa con que el autor nos presenta al protagonista. Los demás actos son más o menos de la misma extensión, pero no de la misma importancia.

El desenlace se apresura con los sucesos del Día de San Bartolomé. El acto final es el más simple y su contenido muy bien pudo diluirse en el tercer acto sin menoscabo de la parte artística e histórica.

Dividido en sus dos partes, la segunda del biodrama, aunque no es la más extensa, es la más importante - a nuestro modo de juzgar - por su hondo sentido pasional y humano, por su dramatismo, y porque se ajusta mejor al tema.

En la exposición hay una marcada inclinación al reportaje cuando Palissy narra su vida pasada a Raúl de Montmorency. Escuchemos lo que nos dice Ronald Jeans sobre este particular:

The author must beware of imagining that pure 'reportage' can take the place of drama. This is a trap into which the biographical playwright is particularly prone to fall.⁸

El acto primero se mueve en un ritmo muy lento para ser obra de teatro. Los actos segundo y tercero son los más movidos, más rápido su ritmo y de más pasión y efectos dramáticos - en contraste con el primero y el cuarto - que son de tono lento, mesurado, casi sereno.

Nos parece que la exposición no cubre todas las posibilidades del drama. En relación con este asunto John Howard Lawson presenta - entre otros - estos dos principios que según él, debe contener toda obra dramática.

(1) The exposition must be fully dramatized in terms of action; (2) The exposition must present possibilities of extension which are equal to the extension of the stage action.⁹

A continuación tratamos de explicar la clasificación, los elementos, el ambiente, los personajes y la trama de esta obra.

3. Contenido ideológico y sentimental. Este es el primer drama de Tapia escrito en verso. Su autor le llama biodrama porque tiene características de una biografía. Por su asunto es un drama histórico amoroso, por su modalidad literaria podríamos clasificarlo como comedia, aunque no contiene elementos que provoquen risa, ni su autor se propuso pintarnos los vicios, costumbres y ridiculeces de aquella época. Empero hay elementos de fina ironía, sátira sutil, crítica suave, y tanteos filosóficos propios de la comedia.

⁸ Ronald Jeans. Writing for the Theatre, pág. 42.

⁹ John Howard Lawson. Theory and Technique of Playwriting, pág. 233.

Lo plebeyo y la nobleza
mal el orgullo concilia. 10

Tan sólo existe un dolor
eterno: el de la conciencia. 11

¡Busque amparo en prisión el inocente,
ya que el crimen feroz camina suelto. 12

Lo pasado es la vida
como la eternidad es lo futuro. 13

La obra termina con la muerte del protagonista, pero no en forma trágica, ya que Palissy consiguió lo que se propuso, y sólo anhelaba morir entre sus hijos. Sin embargo, su vida fué verdaderamente trágica. Su gloria fué muy efímera.

La escena de los primeros actos del biografía Bernardo de Palissy ocurre en la Saintonge, un pueblecito de Francia, en donde vive humildemente el alfarero. Es un ambiente de miseria, de disgustos familiares debido a la incomprensión de su esposa y de sus vecinos. Pero este ambiente, si bien lo agobia, no lo derrota. Palissy admira la naturaleza que lo rodea y trata de imitarla en sus trabajos artísticos. Su fe inquebrantable en Dios y en su futura gloria lo sostienen y lo animan. Su hija lo llena de dulces esperanzas.

Pero, si bien la política y el fanatismo religioso no intervienen en los dos actos primeros, en los dos últimos están muy presentes. La escena en estos actos ocurre en París. La época es el siglo XVI; época de Carlos Nono, de Catalina de Médicis y de Enrique III. Más o menos cubre los años de 1539 hasta 1590.

10 Tapia. Op. cit., pág. 72.

11 Ibid., pág. 73.

12 Ibid., pág. 107.

13 Ibid., pág. 90.

Durante este período hay grandes luchas y guerras religiosas entre católicos y protestantes. Entre los hechos sangrientos se destaca la horrenda matanza del Día de San Bartolomé que se debió principalmente a Catalina de Médicis, madre de Carlos IX y de Enrique III y regente durante la menor edad de Carlos. Tapia logra darnos acertadamente el ambiente de persecución, terror y muerte que reinó en la horrenda noche de San Bartolomé.

Bernardo de Palissy es un personaje histórico. Fué un célebre alfarero, esmaltador y maestro francés nacido en 1510 y muerto en la Bastilla en 1590. Fué perseguido por sus ideas religiosas. Tapia - sin faltar a la verdad histórica - nos presenta este personaje con toda su grandeza moral, espiritual y artística. Tal fúe Bernardo de Palissy, grande en su pobreza, en su dolor y en su inspiración. Veamos un fragmento del diálogo que sostiene con el Rey Enrique III cuando éste quiere convertirlo a la fe católica.

Palissy

En más oscuras
prisiones me sumid; queden privadas
mis pupilas de luz; empero escuche
de mis hijos amados la voz grata.

El Rey

Convertíos

Palissy

Sé morir. (cruzándose de brazos) ¹⁴

Además del Rey Enrique III - quien aparece incidentalmente

¹⁴

Ibid., pág. 133.

en la obra - es personaje histórico Goujon o Guyón, quien fué un famoso escultor y arquitecto francés nacido en París en 1515. Guyón fué uno de los decoradores del Louvre. Murió en Italia en 1560. En el drama hay anacronismo en cuanto a la fecha de muerte de Palissy y de este personaje, como dejamos ver al discutir la parte histórica. Nuestro escritor nos lo presenta como una persona de principios nobles, sincero, con un gran concepto de la amistad, y de gran firmeza en sus convicciones religiosas.

Hemos comprobado que la esposa de Palissy era tal y como Tapia la presenta en su obra: una mujer sin comprensión, sin fe y sin caridad, fría, e incapaz de emocionarse ante una obra de arte, y muy lejos de sentir admiración por la obra artística de su esposo.

Raúl de Montmorency no nos parece personaje histórico, pues no hemos encontrado en la historia que existiera tal personaje en aquella época en París, relacionado en alguna forma con Palissy o con su hija.

Sin embargo, Raúl menciona al Mariscal de Montmorency, tío suyo, y hemos comprobado que, en efecto, existió en Francia para aquella época el Duque Francisco de Montmorency, Mariscal de Francia, quien durante las guerras religiosas perteneció al partido de la tolerancia. También nos habla la historia del Duque Enrique de Montmorency, Condestable de Francia, quien después de la matanza de San Bartolomé se creyó obligado a combatir a los hugonotes y se apoderó de Sommieres en vez de tomar otras plazas más importantes - por lo que la Reina Madre lo relevó del mando.

Raúl de Montmorency es más bien una creación muy acertada del escritor. Es un punto de apoyo espiritual y material para Palissy y

su hija. Ama a Eloísa dulcemente, tiernamente, como lo expresa en estos versos:

Raúl

Si, os lo digo, debéis ser
de mí ser la grata sombra
sin querer mi labio os nombra,
y os persigo sin querer.

Empero estoy decidido
a renunciar a mi nombre;
¡Ah! que jamás amó un hombre
cual os amo, ángel querido. ¹⁵

También son personajes ficticios, Eloísa y Alberto, hasta donde hemos podido comprobar.

Eloísa, la hija del famoso alfarero, es la fiel imagen de la ternura y de la comprensión. Llena el corazón de su amantísimo padre, con la fragancia de la esperanza y con el bálsamo de su fe inalterable. Así le dice a su progenitor cuando éste se encuentra abatido por el dolor en la Bastilla.

Eloísa

Pero aún vive la esperanza
en mi pecho: un nuevo Rey
traerá acaso nueva ley...
Tras el mal tiempo hay bonanza. ¹⁶

Ama a Raúl, pero como no pertenece a la misma clase social que su noble pretendiente trata de ocultar su amor así:

Eloísa

Partid: debéis olvidarme;
la distancia en condiciones
sólo implica desazones
Vuestro amor debe injuriarme:
en vuestro empeño cejad. ¹⁷

¹⁵ Ibid., pág. 119.

¹⁶ Ibid., pág. 111.

¹⁷ Ibid., pág. 67.

Y más adelante:

Eloísa

Pero la oscura afición
de una joven desdichada
¿qué os sirviera? ¹⁸

Alberto, joven que Palissy protege y discípulo suyo en el arte de la cerámica, representa la gratitud, la modestia y la nobleza de alma.

El personaje principal está impregnado de cierta simpática serenidad que nos atrae. Esta serenidad, esta placidez que se desprende del protagonista y que irradia a su hija y a Alberto nos parece de un trasunto clásico. Es como una especie de aureola que nos envuelve.

Bernardo de Palissy es la dramatización de parte de la vida o de la biografía del malogrado esmaltador francés según aparece en la historia. Ya hemos discutido la parte histórica en relación con los personajes. En la intriga, Tapia se aleja un poco de lo dicho por los biógrafos de Bernardo de Palissy. Los amores entre Eloísa y Raúl pertenecen a la fantasía artística del autor. Otro dato ficticio - hasta donde hemos podido comprobar - es la existencia de Alberto. Tampoco hemos encontrado pruebas de la pretendida amistad entre Goujon y el esmaltador, aunque aquel era hugonote y fué protegido por Enrique II. Carece de fundamento histórico el dato de que el famoso escultor francés pareciera en la matanza de San Bartolomé, ya que su muerte ocurrió años antes en París. La Enciclopedia nos dice que Palissy fué preso en la Bastilla por sus ideas religiosas y aunque Enrique III le ofre-

¹⁸ Ibid., pág. 121.

ció la libertad si se retractaba, Palissy rehusó salvarse a tal precio y fué condenado a muerte casi a los 80 años de edad, pero murió en uno de los calabozos de la Bastilla.

Otro hecho histórico que ocurrió en Saintonge mientras Palissy vivía allí fué la revolución de los hugonotes que el Condestable de Montmorency fué enviado a reprimir. Tapia no utiliza este suceso religioso en la primera parte de su biodrama. De haberlo hecho, la obra habría ganado en acción dramática, emoción artística y valor histórico e ideológico.

El sentimiento religioso tiene tanta fuerza como el amoroso en la obra que analizamos. Ambos triunfan aunque de distinta manera. El amor triunfa por su pureza y por su diafanidad. Aunque nos parezca extraño, es amor sin arrebatos románticos, esto es, sin rebeldías, exageraciones ni tonos bruscos.

Por el contrario, en la religión viene envuelta la incomprensión, el golpe desmedido, la traición. Es el triunfo de la fuerza del poderoso que impone una fe y una doctrina al más débil.

El sentimiento de lealtad y obediencia al rey, que con tanto fervor aparece en el teatro español del Siglo de Oro, está aquí en menoscabo. Palissy y Guyón no son de los que se traicionan, ni claudican en sus ideas, ni se entregan. A través de toda la obra hemos visto a Palissy luchando por sus ideales, sentimientos y aspiraciones hasta con su propia mujer. Su personalidad sigue creciendo hasta agigantarse frente al Rey cuando le dice que prefiere la muerte a convertirse a otra religión.

Tapia también exalta el valor de la amistad pura, el sentimiento

del honor en la mujer de humilde origen, y la nobleza heroica del trabajo que cobra aquí fervor de artesanía del medievo.

En esta obra no hay la explosión de sentimientos y pasiones de otras obras dramáticas del autor. Salvo la persecución y matanza de los hugonotes, hay mesura y moderación de pasiones, más propias de una obra dieciochesca.

Por un lado percibimos gran serenidad moral de lo clásico con la tendencia didáctica, el tono contenido y sentencioso y el tema del progreso; por otro, tendencias realistas en el cuadro de miserias y humillaciones que sufre el protagonista; y por el otro características de raíz romántica, como: el uso de la polimetría, ausencia de las unidades clásicas, tema de las jerarquías sociales y políticas de herencia medieval, el tema de Dios, el del amor en que la mujer aparece como un ángel, el del honor, de la libertad, de la ambición por la gloria, de la exaltación religiosa en que se llega a la muerte por un ideal.

Se advierte - como en casi toda la obra de Tapia - cierta leve crítica al fanatismo religioso, a la falta de fe y a la incomprensión de algunas personas hacia el arte. El subtítulo envuelve una especie de enseñanza que se explica por sí sola. La canción que canta Alberto añade a la obra un elemento popular de tradición española, aunque es una traducción del francés. Oigámosle cantar:

Alberto

Si su París el Rey
me hubiese dado un día
forzándome a dejar
el amor de mi amiga,
cobrad, ¡Oh! Rey Enrique,

vuestro París, diría,
me place más, ¡oh gozo!
me place más, mi amiga. 19

En esta obra Tapia nos lleva del clasicismo, al siglo XVI español, y luego al siglo XIX.

4. Estilo. Este biodrama está escrito mayormente en verso de arte menor. El verso es sencillo, pero de gran placidez. Los tipos de estrofas que aparecen con más frecuencia son: el romance heroico, la décima, la quintilla, la silva y la redondilla. Pero, a imitación de los escritores dramáticos españoles del siglo XVII, el escritor puertorriqueño prefiere este último tipo de estrofa. Menéndez y Pelayo considera este drama el mejor escrito por Tapia.²⁰ Nosotros disentimos del distinguido erudito español. Pero reconocemos que aunque en algunas estrofas la medida no es exacta y la rima es a veces imperfecta, este es uno de los dramas de Tapia más tiernos y de mayor emoción poética.

De Lope aprendió a usar las décimas para las quejas, como ésta que nos recita el protagonista:

Palissy

En trabajos que emprendí
sin ayuda y por mi parte
para dar al nuevo arte
la forma que concedí,
mis ahorros invertí.
Mi anhelo sólo cifraba
en hallar lo que buscaba.
Triste, enfermo y solitario
en mi destino precario
cual otro Job me miraba. 21

¹⁹ Tapia, Op. cit., pág. 12.

²⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo. Historia de la poesía en Hispanoamérica, pág. 243.

²¹ Tapia. Op. cit., págs. 31-32.

Y para escenas de amor usa las redondillas:

Eloísa

(¡Me ama ay Dios con frenesí...
que me importa, pobrecilla
si la llama que en él brilla
no lucirá para mí.) 22

En este drama, como en Roberto D'Evreux, abundan los adjetivos, pero esta vez el mayor número de ellos aparece antepuesto al sustantivo:

dulces confidencias
lozano verdor
grato raudal
cándida terneza

Escoge verbos adecuados a la idea poética:

Denostais
a un noble Montmorency 23

labores de mis manos
exornan la mansión 24

Usa el diminutivo, aunque no en demasía:

chicuela
arroyuelo
yerbecilla
pobrecilla

Aparece el sustantivo "dinero", en plural repetidas veces:

los dineros
nuevos dineros

Es parco en el uso de metáforas y de otras figuras de retórica y de sintaxis:

22 Ibid., pág. 21.

23 Ibid., Op cit., pág. 70.

24 Ibid., pág. 123.

Pobre soy, mas cada día;
mi cansancio es un espejo
que me muestra que soy viejo
aunque es moza el alma mía. 25

¿No es grato sol la esperanza,
que alumbra la humana vida? 26

En esta obra Tapia usa los puntos suspensivos con menos frecuencia, pero aparece más a menudo el paréntesis, la exclamación y la pregunta en que se trasluce cierta influencia calderoniana:

(¡Oh, su amor no es para mí!)

(¡El amor me ha transformado
¡Yo en un tiempo tan osado!) 27

Escuchemos a Eloísa en este fragmento del monólogo que aparece en la escena IX del acto segundo, en que volvemos a observar la influencia del estilo del autor de La vida es sueño, aunque sin la ampulosidad ni artificio de aquél:

¿Qué he perdido en mi amargura?

Ventura.

¿Qué me robó su querer?

Placer.

¿Qué quedó sólo en memorias?

Mis glorias.

Escribid pues, mis historias

con el lloro que me dais,

cielos, que así me robais

ventura, placer y glorias. 28

En términos generales, podemos decir que en el estilo de Tapia en este drama predominan la sencillez, la claridad y la medida.

25

Ibid., pág. 43.

26

Ibid., pág. 74.

27

Ibid., pág. 22.

28

Ibid., pág. 62.

C. CAMOENS

C. CAMOENS

1. Ediciones, argumento, fuentes. Tres veces se ha editado el drama Camoens de Tapia y Rivera. La primera vez salió a la luz pública en Madrid en 1868. El 2 de agosto de ese mismo año fué representado en el teatro de la capital de Puerto Rico. Luego su autor lo refundió "suprimiéndole un acto y simplificando la acción", ¹ publicándolo esta vez en nuestra ciudad capital en 1878. En 1944 y en Puerto Rico se imprimió la tercera edición, que es la que utilizamos en este estudio. A continuación aparece el resumen del argumento de esta obra para ayudar al lector a una mejor comprensión de lo que exponemos más adelante.

Luis Camoens, poeta y soldado portugués, llega a Lisboa, después de batallar en Africa contra los moros. Disfrazado y con otro nombre que le sugirió su amigo Cabral entra a un baile de máscaras en el Palacio Real. Al encontrarse con Cabral se entera de que su amada Catalina es pretendida por el Marqués de Souza, y que - como éste es rico y poderoso - el padre de Catalina lo prefiere para esposo de su hija. Durante el baile, Luis se encuentra con Catalina y hablan de sus amores y de sus recelos. En el mismo baile aquél oye una conversación entre el Conde Ataíde, padre de Catalina y el Marqués de Souza, en la que deciden que el marqués se casaría con Catalina al día siguiente.

Mientras el marqués trata de convencer a Catalina para que se case con él, se presenta Camoens y surge un duelo entre ambos preten-

¹ Tapia. Camoens, pág. 2.

dientes. Catalina, sin pensar en las consecuencias, busca ayuda para impedirlo. El duelo sigue; Souza resulta herido y Camoens tiene que huir desterrado. Más tarde se dice que pereció en un naufragio y Catalina lo cree muerto.

El Conde de Ataíde concede a su hija un plazo para que se case con el Marqués de Souza, y ésta, desesperada, no sabe qué hacer, puesto que su padre moriría si ella diera una negativa. Cabral le aconseja que se case con Souza para complacer al padre, pero que le pida a éste que respete su virtud. Cuando se va a llevar a efecto la boda, Catalina, presa de un delirio o alucinación, ve o cree ver la sombra de Camoens y después de negarse al casamiento se desmaya.

Camoens, que en realidad no había muerto, vuelve enfermo a su patria, y se recluye en un hospital en donde se encuentra con Catalina, que enlutada, había dedicado su vida a consolar a los enfermos. Para el mundo también Catalina había muerto, pues en el convento en donde se internó, había fallecido una monja, y ella se hizo pasar por la difunta. Al encontrarse con Camoens, ambos lloran de alegría y creen que ya nada los separará; pero la emoción es tan fuerte que Camoens, que estaba muy enfermo, no puede resistirla y muere.

En cuanto a las fuentes, no hemos encontrado ninguna obra literaria que haya inspirado a nuestro primer escritor dramático o concebir su drama. El mismo nos lo dice en carta que dirige a D. Francisco Sellen:

Pensé luego en Camoens, cuya vida amorosa y desventurada me estaba convidando al estudio, bajo el punto de vista de los sentimientos que inspira a mi corazón. No sabía, como no sé, que se haya llevado al Teatro aquella interesante figura. Soñé con verla en la escena, animada

por mi voluntad, ya que no por mi modesto numen,
y pensé en realizarlo. ²

Sobre este "Homero lusitano" solamente hemos encontrado biografías, comentarios y traducciones sobre sus obras, especialmente sobre su poema Los lusitadas. ³ Probado ya que Tapia fué original en la creación de este drama, pasamos a discutir la composición del mismo en cuanto a escenas, actos y sus tres partes principales.

2. Contenido estructural o técnico. Esta obra está escrita en tres actos y en verso, aunque anteriormente constaba de cuatro actos. Estos tres actos contienen doce, dieciocho, y ocho escenas, respectivamente.

La exposición - que abarca el acto primero - está bastante bien realizada, destacándose por medio de la acción dramática la fisonomía moral y valerosa del bardo lusitano y los principales rasgos psicológicos de los demás personajes.

La decoración de este acto es un salón en el Palacio Real de Lisboa. En los salones interiores se lleva a efecto un baile de máscara, por lo que empieza este acto con alegría y bullicio. Oigamos al paje:

Paje

¡A fe que está el baile hermoso
¡Placentero carnaval!
No se ha visto en Portugal
tan alegre y bullicioso. ⁴

² Ibid., pág. 7.

³ Para una relación sobre la obra de Camoens véase el libro Luis de Camoens. Los lusitadas, pág. 71.

⁴ Tapia. Op. cit., pág. 13.

Camoens, que ha llegado victorioso de pelear en Africa contra los moros, se encuentra en el baile con un poderoso rival en sus amores, en la persona del Marqués de Souza.

Después del duelo, el fiel prometido de Catalina se da cuenta de que es mejor lidia con moros que con nobles. La guarda real persigue a Camoens y termina este acto - en contraste con la alegría con que comenzó - con la huida y destierro del protagonista. El Marqués de Souza es herido. Así se expresa Catalina en su triste soliloquio:

Catalina

¡Cielos ay! ¿Qué es lo que he hecho?
¡Me he perdido y lo he entregado! ⁵

Estas palabras de Catalina son una síntesis o pronóstico de lo que ocurre más tarde.

En el acto segundo empieza el desenvolvimiento del asunto. Ocurre en casa del Conde de Ataíde. La alegría del paje en el primer acto se ha trocado en tristeza y dolor en el acto segundo. Catalina se lamenta de la ausencia de su amado que cree muerto.

Cuando se está celebrando la boda con el Marqués de Souza, Catalina sufre una especie de delirio al creer que Camoens está presente mirándola y en su alucinación dice estas palabras que marcan el punto de mayor emoción dramática en la obra:

No debo yo casarme, no, imposible
Muy clara vi en sus ojos la amargura,
dulce queja de amor que me tortura. ⁶

⁵ Ibid., pág. 44.

⁶ Ibid., pág. 77.

La boda se suspende y termina el acto cuando Catalina cae desmayada en brazos de Inés, su doncella. Este acto comienza y concluye en un tono muy triste y en un ritmo lento en oposición al acto primero que se mueve con gran rapidez.

El desenlace de la acción ocurre en el acto segundo cuando se interrumpe la boda entre el Marqués de Souza y Catalina por el delirio que sufre ésta. Lo que sigue después en el acto tercero es una especie de epílogo o final.

La decoración del acto último contrasta con la de los dos actos anteriores. Es un aposento en un hospital de Lisboa en donde aparece una cama pobre que ha de ocupar Camoens. El desventurado poeta lusitano ha regresado enfermo y muy triste a su patria y en su lecho de enfermo entrega a Cabral un rollo de papeles que viene a ser el manuscrito de su famoso poema épico Los lusíadas. En este hospital se encuentran con Catalina. Los dos amantes se reconocen, se confunden en un abrazo y se llenan de esperanza - que sólo son ilusiones que se desvanecen con la muerte de Camoens. El ritmo de este acto es muy lento y su tono es grave y quejumbroso.

Esta obra ganó en la parte dramática y estética al ser refundida y corregida por su propio autor.

La parte que contiene el conflicto es la más extensa, pero la exposición - que es un poco más corta - nos parece de mayor entusiasmo creador y donde la parte dramática se manifiesta con mayores bríos. Desde el momento en que llega Camoens del Africa podemos decir que empieza el conflicto.

Las dos primeras partes establecen cierta simetría artística de muy buen tono, en cuanto a su división en escenas. El desenlace es lírico, emotivo, y contiene cierto dramatismo en tono menor.

3. Contenido ideológico y sentimental. Este drama es histórico porque dramatiza algunos aspectos de la vida de Luis de Camoens. Por sus temas y por su aspecto ideológico y sentimental es romántico, su acción es de un resignado desenlace trágico. Es un drama sencillo en su contenido y en su forma, de tono melancólico y de ritmo lento.

La escena ocurre durante el siglo XVI en Lisboa, tierra nativa del autor de Los lusíadas. No advertimos en el mismo las intrigas religiosas de que hablamos en los dos dramas que hemos discutido anteriormente; pero como en aquellos, sí hay intrigas políticas y militares y enconadas rivalidades personales. Es la época de Juan III de su brillante corte y después de su nieto Sebastián, allá para los años de 1540 al 1580.

El autor nos presenta al valeroso soldado portugués cuando regresa triunfante de la guerra contra Africa en el acto primero; pero al entrar en la corte encuentra un ambiente de rivalidad y egoísmo. En el segundo acto está Camoens en el destierro y en la casa de Catalina se respira un ambiente lleno de penas y dudas. En el tercer acto el bardo portugués está rodeado de un ambiente de miserias y enfermedades.

Salvo raras excepciones el ambiente está saturado de las amargas y tristes mudanzas que siempre acompañaron al poeta portugués. Es, pues, un ambiente adecuado a las situaciones dramáticas, aunque expuesto con marcada sobriedad.

Los personajes históricos del drama son: Luis de Camoens, Catalina de Ataíde, El Conde de Ataíde y Cabral. Luis Vaz de Camoens fué un célebre poeta portugués nacido en Lisboa en 1524 y muerto en la miseria en 1580. Se distinguió como gran patriota, valiente militar y poeta lírico, pero lo que lo hizo célebre - aunque después de su muerte -

fué su admirable poema épico Los lusíadas, que se refiere a los descubrimientos de los portugueses en las Indias Orientales y cuyo héroe principal es Vasco de Gama.

Quizás Tapia pudo haber hecho resaltar con mayor colorido y vigor esta figura militar, literaria y patriótica que no sólo fué pobre, sino desgraciado. Sin embargo, del drama se desprende su gran energía de carácter, su ardiente sensibilidad, su continua tristeza debido a los destierros, las calumnias, y sobre todo a la indiferencia por parte de sus amigos y conciudadanos que permitieron que el ilustre poeta muriera en la más espantosa miseria. Oigámosle en este diálogo con su amigo Cabral:

Cabral

¿Qué tal en Africa?

Camoens

El moro
castigado allá quedó
y a cuarteles retornó
nuestras huestes con decoro.
Luchas, peligros, fatiga...

Cabral

¿Y recompensa?

Camoens

Muy poca

Cabral

Ya se ve; fortuna es loca.

Camoens

Siempre me tuvo enemiga

Cabral

Veremos si cambia el hado,
y justo el monarca piensa
en darte la recompensa

Camoens

Siempre fui yo desgraciado. ⁷

Catalina de Ataide - según algunos biógrafos del poeta portugués - fué en efecto su dama.⁸ Era hija de don Antonio Ataide, Conde de Castaneira y favorito del rey Juan III. Catalina en el drama es la fidelidad misma, constante en su amor para con Camoens. Lleva una lucha entre la obediencia a su padre - que se opone a estos amores - y su propio corazón que se resiste a dejarlo. Sobre la conducta de este Conde, nada hemos encontrado en la historia. Tapia nos lo pinta como un ser egoísta, padre autoritario y poco o nada compasivo; quien destruye la felicidad de su hija oponiéndose a sus amores con Camoens y en cambio quiere casarla con el Marqués de Souza por "cobrar puestos y honores." ⁹ Escuchemos lo que le dice a su hija cuando le exige que se case con el marqués.

Ataide

Más dilaciones no admito;
te casas, o nunca más,
nunca a verme volverás
Tu respuesta necesito. ¹⁰

El marqués de Souza es un hombre generoso, capaz de sacrificarse por ver a Catalina Feliz, según se desprende del drama. No hemos

⁷ Ibid., págs. 18-19.

⁸ Luis de Camoens. Los lusíadas, pág. 27-29.

⁹ Tapia. Op. cit., pág. 71.

¹⁰ Ibid., pág. 55.

encontrado pruebas de que este personaje existiera ni de su ardiente amor por Catalina; aunque el diccionario enciclopédico nos habla de un tal Pedro López de Souza, navegante portugués que murió en 1539 y quien se distinguió combatiendo a los corsarios que infestaban los mares de Europa. Llegó a Lisboa en 1533 y fué recompensado debidamente por Juan III. Sin embargo, nada hemos encontrado que lo relacione con el Conde de Ataíde y su hija.

En cuanto a Cabral, Fernando Denis en la nota preliminar a Los lusíadas menciona a Fernando Alvarez Cabral, con quien el poeta se embarcó para la India, y a Antonio Cabral, que fué uno de los que "Sacaron al autor de Los lusíadas de la triste situación en que se hallaba en Sofala, ofreciéndole pasaje en el barco que llevaba de las Indias a Portugal." ¹¹ Indudablemente Tapia se refiere a Antonio Cabral, el que utiliza como símbolo de la verdadera amistad.

En el desarrollo de la trama el autor solamente nos presenta trozos de la vida de Luis Vaz de Camoens. Casi toda la trama gira alrededor de los contrariados amores de Luis y Catalina, de los que Tapia ha hecho una creación lírica.

Dicen los biógrafos e investigadores de la vida de Luis de Camoens que éste ocultaba el nombre de su prometida y que nunca apareció este nombre en ninguno de sus poemas o canciones. Para Pedro Mariz era solamente una dama de la corte. Faria y Souza y J. Pinto Rimeiro creyeron al principio que se trataba de Catalina de Almeida; después creyeron haber descubierto que era Catalina de Ataíde. Cintra Faria

¹¹

Tapia. Op. cit., pág. 7.

dice que dicha dama se llamaba Isabel, y para M. Adamson, biógrafo inglés, la dama mencionada era Catalina de Atayde.

No nos dicen estos biógrafos si en realidad el padre de Catalina se opuso a estos amores; ni si hubo otro rival como pretende Tapia. Lo que sí sabemos es que estos amores fueron desgraciados y que está casi comprobado que fueron la causa del destierro del poeta. En la vida muere Catalina antes que Luis; en el drama es lo contrario.

Es verdad histórica también que Luis de Camoens combatió en Africa contra los moros y que esta lucha le costó la pérdida del ojo derecho. En el drama esto se simula con una breve cicatriz hacia un lado de la frente "para evitar cierto realismo de mal gusto".¹² Es creación del autor y muy acertada, que Catalina renunciara a la corte para irse a un hospital a cuidar enfermos en donde más tarde se halla con Camoens, quien muere en sus brazos.

El malogrado poeta fué casi siempre pobre y desgraciado. Para unos murió en una mísera habitación que alquiló y para otros murió en un hospital, hambriento y olvidado de sus amigos y de su patria, a quien con gran justicia llamó ingrata.

Durante su naufragio, mientras regresaba a Goa, perdió todo lo que poseía salvando solamente, como bien dice Tapia en el acto tercero de su drama, el manuscrito de Los lusíadas. Aparece en el drama y en la historia, que el cantor portugués tuvo poderosos enemigos que lo calumniaron y consiguieron su encierro en la cárcel de Goa.

¹² Ibid., pág. 19.

En la exposición de los valores sentimentales de la obra, el escritor exalta tres aspectos de la personalidad del protagonista: el amoroso, el heroico y el patriótico. Sobre todo, el aspecto amoroso está analizado con verdadera hondura romántica tanto en Luis como en Catalina. Esta última es ejemplo de alta feminidad en el amor y en el cumplimiento del deber.

Enaltece también Tapia el sentimiento caballeresco en Luis de Camoens y en su rival en amores, el Marqués de Souza, quien, cuando la amante de Camoens le suplica que respete su candor, responde así:

Souza



¡Ser liviano a vuestros ojos!
¿Yo marchitar esa frente?
Ni un solo instante he de ser,
señora, menos que vos;
y pues osé pretender
amar a un ángel de Dios
ángel sed y no mujer. ¹³

Otros temas y situaciones dentro del plano romántico son: el del destino, la fe en Dios, la exaltación del yo, amores contrariados, tema del honor, del sacrificio heroico, del pesimismo, la muerte del protagonista en brazos de la amada. También la libertad formal, la variedad en la métrica y el tono de desaliento, de frustración, son rasgos románticos.

La extrema pobreza de Camoens y el cuadro de miseria y desolación del hospital son de carácter realista.

Nuestro dramaturgo sigue con cierta gradación ascendente y artística la desgracia amorosa del cantor portugués. En el primer acto

13

Ibid., pág. 68.

ya el dulce amante y valeroso militar empieza a sentirse desgraciado. El acto segundo "gira sobre su sombra" como bien dice Tapia, pues ya Catalina lo cree muerto y sólo su sombra aparece en escena. En el acto tercero aparece Camoens ya "engrandecido por la desgracia", pero sintiéndose feliz al morir porque "al fin ...muero...en tus brazos... ¡ángel....mío!... 14

4. Estilo. Aunque está escrito en verso, en este drama hemos encontrado más o menos las mismas particularidades estilísticas que en Roberto D'Evreux. A pesar de las distintas formas métricas que adopta el escritor, en esta obra predomina la redondilla.

Escuchemos al valeroso portugués defendiendo su amor en enérgico reto al marqués.

Camoens

¡Muy nobles motivos son!
Ni os odio ni condesciendo;
me bato, porque defiendo
mi ventura y la razón. 15

Sigue en segundo puesto la quintilla. Oigamos a Souza dirigiéndose a Catalina.

Souza

¡De súplica el labio habló!
¿Desde cuándo la señora
al esclavo suplicó?
Mandad, pues, al que os adora,
que como esclavo os sirvió. 16

14 Ibid., pág. 105.

15 Ibid., pág. 43.

16 Ibid., pág. 67.

Pero fiel al uso de la polimetría que tanto gustó a los poetas románticos, Tapia usa en este drama con gran acierto - el pareado, el cuarteto, el romance, el soneto y el dodecasílabo con pie quebrado, que recita Catalina en el acto tercero y que transcribimos más adelante.

Como en los dramas ya discutidos, nuestro poeta usa la interrogación, el signo de admiración, el paréntesis y sobre todo los tres puntos corridos, aunque con más moderación que en Roberto D'Evreux. También abundan los monólogos y el diálogo un poco recargado. La versificación del acto primero resulta algo monótona, ya que con excepción del soneto que aparece en la escena novena, está todo escrito en redondillas. Sin embargo, hay cierta precisión y nitidez en la exposición que la hacen bella.

El acto segundo empieza en redondilla y termina en romance heroico o endecasílabo. Alternan con estas estrofas poéticas el soneto, la quintilla, el romance y la octavilla. En este acto percibimos mayor sensibilidad y emoción en el verso.

Distinto a los actos anteriores el acto tercero empieza en romance octosilábico y termina en un pareado. Pero sin olvidar su estrofa preferida, el autor usa también otras estrofas de arte mayor. La combinación de dodecasílabos y hexasílabos añade a este acto cierto tono de resignada conformidad ante la muerte, que nos recuerda las rimas de Bécquer. Oigamos a Catalina:

Catalina

Vestida de luto, con duelo en el alma,
mi vida es martirio que busca la palma
que tarda en llegar
Los años floridos, la verde existencia,

¿qué son a la triste que debe la ausencia
por siempre llorar?
Consuelo tan sólo consigue mi pecho
partiendo del pobre que sufre en el lecho
el triste vivir.
Y temen la muerte la vida anhelando,
y yo los contemplo su suerte envidiando
¡que logran morir! 17

D. HERO

1. Ediciones, argumento, fuentes. Sin terminar el análisis de los dramas históricos de Alejandro Tapia y Rivera, hacemos un paréntesis para introducir la leyenda mítica Hero, ya que, por orden cronológico de publicación.

Este monólogo trágico fué publicado por primera vez en Ponce, Puerto Rico, en el año 1869. El 20 de octubre de dicho año lo representó en el teatro de esa misma ciudad, la señora Adela Robreño, a quien el autor le dedica, "en gratitud por la bella ejecución con que supo realzarla".¹ La segunda edición -que es la que estamos usando - se publicó en San Juan, P. R. en 1944. Don Mateo Sabatés puso música a este monólogo. A continuación presentamos el resumen del argumento de la obra.

Hero, vestal del templo de Diana, abandona todas las noches el fuego sagrado para ir a la playa a encontrarse con Leandro, quien cruza el Helesponto para verla. Esa noche Diana (la luna) la sorprende con una tea en la mano esperando a su amado. Hero le implora que permita sus amores con Leandro, dejando que la noche de nuevo lo cubra todo.

La vestal es complacida, pero aquella noche surge una horrible tempestad. En medio de los relámpagos, Hero distingue a Leandro luchando con las embravecidas olas para luego hundirse en las aguas. Desesperada, se arroja a la líquida inmensidad para seguir a Leandro aún en la muerte.

¹

Tapia. Hero, pág. 111

Este tema poético, Hero y Leandro, ha sido usado en muchas literaturas en diversas formas literarias. El primero en usarlo fué el poeta griego Museo allá para el siglo V de J.C. Desde principios del siglo XVI empieza a ejercer alguna influencia en las literaturas europeas.

En la literatura española aparece el tema en el Bursario, traducción de Las Heroidas de Ovidio, que se atribuye a Rodríguez del Padrón. Aparece también esta leyenda en la Istoria de Leander que escribió en prosa Ruiz de Corella. Boscán no sólo usa la fuente griega para su historia de Leandro y Ero, sino que utiliza también el poema de Fernando Tasso, Favola de Leandro ed Ero. Con esto adquiere mayor popularidad la leyenda de tema erótico, y aparecen versiones de Antonio Conde y Graciliano Alonso. Luego se escriben otras más en lengua catalana.

Lope de Vega en El peregrino de su patria cita una comedia titulada Hero y Leandro. Mira de Amescua compuso otra con el mismo título. Y en 1631 García de Medrano y Barrionuevo usó este tema en un poema burlesco. También Góngora compuso un romance burlesco sobre esta leyenda mítica.

En una nota del canto segundo de su Don Juan, Byron dice que cruzó el Helesponto a nado, entre Sesto y Abydos, para probar la posibilidad del viaje de Leandro. Christopher Marlowe publicó en 1934 un poema ilustrado, dividido en seis partes, en donde narra la poética leyenda. ²

2

Christopher Marlowe, Hero and Leander, 162 pages.

No sabemos cuál de las fuentes conocidas hasta entonces utilizó Tapia para su monólogo dramático, pero nos parece que fué directamente a la leyenda, ya que así parece traslucirse de estas palabras que dirige a la señora Adela Robreño: "La leyenda de Hero y Leandro parecióme siempre el mito del amor apasionado y funesto; tragedia tan bella como lastimosa". "Usted realizó anoche en el teatro la Hero que concibió mi modesto númen." ³

2. Contenido estructural o técnico. Resulta casi impropio dividir este monólogo en partes. Empero, podemos decir que en el mismo están comprendidas las divisiones del drama en forma sintética y artística. La exposición del asunto ocupa las primeras estrofas y termina con estos versos:

Reina la noche, sí: mas, negras nubes
de luto y de pavor cubren el cielo,
y huyendo en torbellino amontonadas,
parece desquiciarse el firmamento;
parece que en su fuga temerosas
"huye triste mortal" pasan diciendo!
Con ellas ¡ay! se van mis esperanzas
y el horrible temor viene a mi pecho! ⁴

Sigue la lucha de Hero contra los elementos de la naturaleza por ver a su dulce compañero, quien también lucha contra la tempestad. Estos sentidos versos marcan el apogeo de la desesperación de la sacerdotisa:

Luz, cielo, aunque la luz del rayo sea!
¡anonádeme aquí, mas verlo anhelo!
¡Nada mis ojos ven entre las ondas!
¡Ah! ¡que horror! se abismó! ¡Ya nada espero! ⁵

³ Tapia. Op. cit., pág. 111.

⁴ Ibid., pág. 117.

⁵ Ibid., págs. 118-119.

La acción desciende cuando cesa la tempestad y el cielo empieza a mostrar su limpidez. Pero hay un marcado contraste artístico entre esta placidez del cielo y el estado de ánimo de nuestra heroína - que acelera el final trágico de la obra, Escuchémosla:

(con extrañeza

¿Vuelves ahora
a mostrar tu esplendor? ¿Cobra la esfera
su purísimo azul? ¿La calma torna?
¿Por dañarme no más se agitó el viento
y el ponto sin piedad crespó sus olas?
Si adversa tempestad fieros me disteis,
esa pérdida calma que me importa?
La vida no es amable a quien la muerte
sañuda todo bien de un golpe roba.
Mi ser toda bonanza ya desprecia
y anhela tempestad asoladora!... 6

Lo que hemos convenido en llamar la exposición en este monólogo, es la parte más larga y más dramática del mismo. El conflicto es de poca duración y avanza rápidamente al desenlace y final que por sí mismo es dramático.

Al escribir este monólogo bien se ve que Tapia tuvo presente el principio de unidad, continuidad o progresión que debe prevalecer en toda obra dramática, no importa si es un monólogo, o si es un drama completo; principio que también se aplica a las divisiones de las obras en actos, en escenas y al mismo diálogo. Tampoco el escritor olvidó el tema que se propuso desarrollar.

3. Contenido ideológico y sentimental. Esta obra es de carácter mítico por sus personajes; romántica por su asunto erótico y

⁶ Ibid., págs. 119-120.

trágica por su desenlace. Es clásica por los personajes, por la época en que se desarrolla la acción, por la técnica dramática y por el lenguaje.

La escena se desarrolla en una playa de la Grecia antigua, durante una noche tempestuosa. La sobriedad de la descripción que antecede al monólogo nos da la impresión de que el escritor no logra el ambiente adecuado para el desarrollo de la acción; mas, según avanzamos en la lectura del mismo, advertimos que éste sigue gradualmente en función de la acción.

Los personajes simbolizan el sacrificio del amor que sigue hasta después de la muerte. Para el autor, de estos personajes, Hero fué la más desgraciada y la más digna de interés. Escuchémosla en estos versos de desesperación trágica con que el autor finaliza su obra:

Tu soplo aún otra vez desencadena
maldecido aquilón; bullan tus ondas
Helesponto infernal! ¡La triste Hero
allá en tu abismo buscará al que adora!
Si apartarnos quisiste ¡imaginabas que
yo no lo siguiera? Si tal obra
no pensaste cumplir...¡Ah! ¡por qué injusto
de las dos te llevaste un alma sola?
¡Dos sepulcros abrid, ondas feroces!
¡Me robáis una vida? ¡Os doy la otra!⁷

Por el resumen que aparece en las páginas anteriores y por la narración que relatamos a continuación, podemos comprobar que nuestro escritor no se aparta del asunto de la fábula griega, en su monólogo Hero.

⁷ Ibid., pág. 120.

Leandro, apuesto doncel de Abydos, ciudad de Asia, amaba apasionadamente a la hermosa Hero, joven sacerdotisa que vivía en Sestos, Europa. (Estas dos poblaciones levantadas en el estrecho del Helesponto, en la costa del mar y frente la una a la otra, sólo están separadas por una media legua). Todas las tardes Leandro atravesaba a nado el estrecho para correr al lado de Hero, que por su parte, y para guiarle en la ruta, encendía una lámpara en lo más alto de la torre en que moraba.

Una noche borrascosa Leandro - que no pudo resistir la tentación de ver a su bella amante - se lanzó al agua con tan mala suerte que fué arrastrado por las impetuosas olas. Hero, atormentada por negros presagios, escudriñaba todos los días la líquida superficie. Días después las olas arrastraron el cuerpo inerte del consecuente enamorado hasta cerca de la misma torre. Hero, desesperada, se arrojó al abismo. ⁸

4. Estilo. Todo el monólogo está escrito en romance endecasílabo o heroico. Está precedido por un prelude musical que posiblemente realza su belleza lírica.

El lenguaje es apropiado al asunto que nos presenta y el verso, a pesar de su monotonía, tiene sabor dramático debido a los distintos recursos estilísticos - interjección, admiración, sorpresa, interrogación, uso del vocativo, puntos suspensivos, etc. - que usa el autor, y que nos dan la impresión de que otros personajes intervienen en la trama.

⁸ Juan Humbert. Mitología griega y romana, pág. 263.

Hay que admirar también la habilidad técnica de Tapia al describir las distintas mutaciones en que aparece la protagonista, que imprimen a la obra gran movilidad y ritmo escénico. Aparecen en este monólogo trozos de interés dramático que ilustran lo expuesto en el párrafo anterior. Así se expresa la hermosa sacerdotisa:

¡Perdón casta beldad! ¡Mágica Diosa!
¡Nada pudo ocultarse a tus miradas?
¡Por qué a turbar viniste el pecho mío
que en amor ofensivo a ti te abrasa?
Mas, perdona mi voz ¡oh! reina altiva,
de safiros y nácares ornada;
muy más grata que el Sol y más hermosa
que las estrellas a tu lado pálidas.
¡Perdóname la ausencia de tu templo,
perdóname mi amor y mis palabras!
¡Y no escondes tu luz y con dulzura
me miras, ¡oh! deidad? ¡Ah! mi plegaria
ya que temor no inspiras, se convierta
de mi inocente amor en dulce plática. 9

E. VASCO NUÑEZ DE BALBOA

1. Ediciones, argumento, fuentes. Alejandro Tapia y Rivera concibió su cuarto y último drama histórico, Vasco Nuñez de Balboa, en 1871, y lo publicó en 1873. En 1872, la Compañía Robreño e Irogoyen lo presentó al pueblo puertorriqueño en la Capital, año en que también fué aprobado por la Censura. En el año 1944 una segunda edición fué publicada, también en San Juan de Puerto Rico. Nos valemos de esta edición para el análisis de la obra. Fieles a lo que nos hemos propuesto, exponemos en primer término un resumen del drama.

Pedrarias Dávila, nombrado por el Rey Fernando El Católico, Gobernador de Santa María de la Antigua del Darién (Panamá), es enemigo de Vasco Núñez de Balboa, quien había sido electo Gobernador por el pueblo, antes de llegar Pedrarias al Darién. A la llegada de Pedrarias, Vasco se hallaba por las regiones cercanas al Mar del Sur, que había descubierto después de peligrosos viajes a través de la selva.

Siempre sumiso a las órdenes de su Rey, Balboa se dirigió a presentarle sus respetos a Pedrarias, sin permitir que su tropa se alzara contra éste. Al llegar Vasco adonde su nuevo jefe, éste le acusa de la usurpación del poder y de haber obligado a Nucuesa y a Enciso a retirarse. Núñez de Balboa le contesta que había sido electo por el pueblo, el que había depuesto a Enciso y a Nucuesa por sus tiranías. Pedrarias no prestó atención a estas palabras y lo mandó a encarcelar; libertándolo luego por consejo de su esposa doña Isabel y del obispo del Darién, Fray Juan de Quevedo, quien se convirtió en partidario de Vasco al conocer las injusticias de que fué víctima.

Doña Isabel le sugirió a su esposo que en vez de enemistarse más con Vasco Núñez, lo tuviera como aliado para que pudiera compartir los honores de la gobernación con los descubrimientos del Capitán Balboa. La forma de llevar a efecto esta amistad era casando a Vasco con una hija que Pedrarias tuvo de su primera esposa. Mas el orgulloso gobernador no quiso elevar hasta sí a un "hidalgo de cuño nuevo", ni Núñez de Balboa consintió en ello, pues llevaba amores con Aleda, princesa india.

Con el permiso de Pedrarias, Balboa volvió a las selvas a continuar la expedición. En su ausencia, Garabito, uno de sus soldados - que le odiaba porque su jefe era su rival en el amor de Aleda - conspiró con Pedrarias contra aquél. Núñez de Balboa regresa al poblado debido a una nueva orden de Pedrarias, quien lo quería acusar de levantar su ejército contra el Rey. Escondido en el bosque, Vasco oye una conversación entre Pedrarias y Garabito en la que éste acusaba al descubridor de varios delitos que aquél nunca cometió.

Ambos deciden enviar a Pizarro - antes amigo de Núñez - a que prenda a éste. Después que se va Garabito, Pedrarias encuentra a Vasco en el bosque y creyéndolo dormido trata de asesinarlo. Balboa se levanta y lo acusa en presencia de Aleda, pero el astuto gobernador le dice que Aleda no era testigo y que no había pruebas para sostener la acusación.

En vez de huir, Vasco Núñez de Balboa se apresura a defender los intereses de su Rey durante una incursión de los indios. Después que los rechazó, Pizarro lo apresó. Garabito consiguió una carta que aparentemente condenaba al amante de Aleda y éste fué sentenciado a muerte. La sentencia se cumplió, pues los esfuerzos de Aleda y de

Hernán - un compañero de armas del desdichado Vasco - por reunir el ejército, fracasaron debido a la intervención de Garabito. Aleda, al perder su ser querido, pierde también la razón.

Sobre las fuentes hemos comprobado que Tapia conocía la obra de Quintana, ¹ por la exaltación que ambos hacen de los méritos del valeroso descubridor. Sin embargo, es muy probable también que nuestro escritor fuera directamente a los documentos históricos españoles de aquella época, algunos de los cuales coleccionó para su Biblioteca histórica de Puerto Rico.

2. Contenido estructural o técnico. El drama está escrito en tres actos en forma versificada, con prosa intercalada en el tercer acto. El acto primero contiene ocho escenas; trece el segundo, y dieciocho el tercero.

La exposición está muy bien presentada en el acto primero. Todos los principales personajes toman parte en la misma, dejándonos ver su manera de ser y de actuar, que discutiremos oportunamente. En la decoración - que es la misma para los tres actos - aparece la casa de Pedrarias, la puerta y el campanario de una iglesia, un bosque poblado de árboles tropicales y amarrada a dos de ellos una hamaca. En el fondo, una cordillera.

Abre este acto primero el Obispo hablando en un tono grave acerca de la esperanza que tiene "en que Pedrarias se conduzca en este asunto sin rencor y cual Dios manda." ² El asunto a que alude el

¹ Manuel José Quintana. Vasco Núñez de Balboa, págs. 27-97.

² Tapia. Vasco Núñez de Balboa, pág. 11.

Obispo es el tema de la obra, o sea, la injusticia y traición cometida en la persona del valiente descubridor del Mar del Sur, Vasco Nuñez de Balboa.

En este acto Balboa empieza a ser blanco de la envidia y la calumnia del Gobernador Pedrarias, quien al final del acto lo apresa en presencia de sus seguidores y de Aleda, su prometida, quien llora ante la injusticia de que ha sido víctima su "dueño idolatrado" y luego dice con gran decisión estas palabras que son una profecía de lo que ha de acontecer:

Aleda

Basta ya de gemir, de estéril llanto:
Si Vasco ha de morir, con él yo muera. ³

En el conflicto la envidia sigue ennegreciendo el corazón de Pedrarias, quien no desperdiciaba la oportunidad de librarse del tenaz descubridor. Si bien al empezar el acto segundo lo liberta por complacer a su esposa y a Fray Juan de Quevedo - quienes le hicieron ver que este sería un acto beneficioso para el mismo Pedrarias - en seguida trata de asesinarlo a mansalva en el bosque. Este frustrado asesinato deja al gobernador intranquilo por lo que pudiera pasarle a él, y con mayores ansias de hacer desaparecer al odiado descubridor. El conflicto llega a su punto de mayor interés con estas palabras de Pedrarias a Garabito cuando éste le entrega una carta de Argüello "que puede servir de prueba" contra Vasco.

³ Ibid., pág. 45.

(Tomando el papel con avides)
Y aunque no; sirve al intento.
Buscad testigos y pronto.
(Al ver que la oscuridad no le permite
la lectura de la carta)
Venid, la examinaremos.
Os daré la orden escrita
para Pizarro... Su arresto
debe ser lo principal,
que lo demás vendrá luego. ⁴

El acto segundo es de un ritmo más rápido que el primero y su tono es más enérgico.

Bien dijo Pedrarias que el arresto de Vasco era "lo principal y que lo demás vendrá luego". Lo demás fué el infame juicio que lo condenó a la muerte. Esto es, el desenlace y el final de la obra.

El acto tercero dramatiza los vanos esfuerzos que hacen Hernando, Aleda y el Obispo para salvarle la vida al infortunado Núñez de Balboa, quien sucumbe víctima inocente del egoísmo y la ambición del Gobernador Pedrarias. Este acto - de tono triste y ritmo más lento que el anterior - es el más corto, y el más significativo del drama.

En este drama hay cierta armonía artística entre la extensión e importancia de sus partes. Más o menos son de la misma extensión y más o menos cada parte es de relativa importancia en cuanto al asunto. Sin embargo, hay un marcado contraste en cuanto a su división en escenas. Hay una diferencia de cinco escenas en orden ascendente entre un acto y otro. Parece como si el autor persiguiera cierta gradación en relación al asunto y número de escenas en cada acto.

La exposición - salvo la escena final - es la parte más lírica.

En la parte segunda hay mayor dramatismo aunque no es de la mejor calidad. El incidente del frustrado asesinato en el bosque, cuando el protagonista yace en la hamaca, nos parece sin fuerza dramática, algo que no excita nuestra emoción estética; un episodio trivial que nada añade a la progresión o continuidad del tema. En la parte final aumenta la acción dramática, y luego decae en un tono de enojosa reconvención por parte del Obispo y Aleda, para volver a subir en la escena de la muerte con la lastimera exaltación de la loca. Las pinceladas de ambiente están expuestas con marcado acierto y viveza.

3. Contenido ideológico y sentimental. Clasificamos esta obra en histórica por su tema político de interés universal: un episodio de la conquista española en América durante la época colonial. Sus características ideológicas y sentimentales lo enmarcan plenamente en la órbita romántica. La acción termina en tragedia.

La escena tiene lugar en Santa María de la Antigua del Darién (Panamá), en el siglo XVI, entre los años 1501 a 1519; época de los Reyes Católicos y de la conquista y colonización española en tierra americana. El ambiente es, pues, de hostilidades, conquistas, intrigas, dudas, rencores, odios; época de luchas y guerras entre indios y españoles y entre compatriotas por el poder; por defender lo que cada cual creía suyo; por el afán de riquezas; época de aventuras atrevidas y arriesgadas. Pero también junto al odio está el amor; junto a la crueldad, la dulzura; junto al egoísmo, la satisfacción, y junto a la blasfemia la fe en Dios. El ambiente está muy bien logrado. Es un cuadro que sirve de marco y de fondo a la acción.

En cuanto a los personajes, el protagonista - como todos sabemos-

es figura histórica y muy principal durante la conquista española en América. Fué el descubridor del Mar del Sur, más tarde conocido por el Océano Pacífico y quien, después de exponer su vida numerosas veces para el engrandecimiento de España, sufrió la pena inmisericorde de ser decapitado públicamente en 1519.

Tapia nos hace una caracterización un poco débil de este caudillo español, que si bien supo acatar las órdenes de sus superiores, fué también audaz, valiente, tenaz, arrogante, y "exaltado con la perspectiva de gloria y de fortuna que se le presentaba".⁵ Falta en el drama el coraje y la audacia que poseía Vasco Núñez de Balboa.

Pedrarias, Pedro Arias Dávila o Pedro Arias de Avila - como también le llaman los historiadores - es el segundo personaje en la obra. Sus relaciones con Vasco durante su estada en Santa María de la Antigua fueron tales como las describe el escritor puertorriqueño en su drama. Celoso de la fama, estimación y distinción a que se hizo acreedor el Capitán Balboa, no tardó en descargarle todo su encono, perfidia y crueldad que llevaron a la muerte al descubridor del Gran Océano.

De importancia histórica es también la figura de Fray Juan de Quevedo, primer Obispo de Tierra Firme.⁶ En la obra de Tapia aparece este jefe espiritual, bondadoso, justiciero, y en todo momento defensor desinteresado de Vasco Núñez. Pero, Oviedo, el ilustre historiador de Las Indias, nos dice que

⁵ Manuel José Quintana. Op. cit., pág. 47.

⁶ Nombre que en general dieron los conquistadores españoles a las tierras continentales del Norte de la América meridional, especialmente a las provincias de Panamá, Darién y Veraguas.

....el obispo e Vasco Nuñez eran ya compañeros en las grangerías de las haciendas del campo e en las naborias e indios e pensaba aquel prelado ser muy rico por la industria de Vasco Nuñez. ⁷

Sobre este mismo aspecto de la personalidad de Fray Quevedo nos dice Octavio Méndez Pereira que el Obispo había visto en el castellano "un seguro aliado para la difusión de la fe y su beneficio personal, caso de que se le dejara actuar libremente." ⁸

Gaspar de Espinosa fué otro de los que acompañaron a Pedrarias en su viaje de exploración a Castilla del Oro. ⁹ Vino con el título de alcalde mayor y fué el encargado de procesar y sentenciar al descubridor del Mar Austral a la última pena. Tapia en su obra nos ofrece una buena estampa de este falso juez que codiciando el mando de la armada de Vasco, se dejó sobornar por el gobernador Pedrarias.

Hernando, otro de los personajes del drama, nos parece nombre ficticio, ya que el autor ni siquiera nos deja saber su apellido. Podría ser Hernando de Argüello, gran amigo y compañero adicto a Balboa. Pero no lo es, porque hay una alusión en la obra á Hernando de Argüello relacionada con cierta carta que éste envió al descubridor, lo que prueba que Hernando y Hernando de Argüello son dos personas distintas. Esta estrofa nos ayuda a distinguir uno de otro:

Hernando

Invocan ellos la ley
que al capitán será adversa;

⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Historia general y natural de las Indias, pág. 139.

⁸ Octavio Méndez Pereira. Vasco Núñez de Balboa, pág. 121.

⁹ Nombre que dieron los españoles a parte de la Tierra Firme porque suponían que contenía grandes riquezas. También le dieron el nombre de Castilla Aurisia.

pues presentó Garabito como alma villana y pérfida, testigos, y en el proceso figura carta en que alienta Argüello a Vasco a partir de Pedrarias sin la ausencia. ¹⁰

Tapia utiliza a Hernando para simbolizar las cualidades de amistad, fidelidad y constancia.

En cuanto a Francisco de Garabito, existió este personaje con el nombre de Andrés. No sabemos si el autor de este drama gustó más del nombre Francisco, o si lo usó por un error involuntario. Como quiera que fuera, Garabito acompañó a Balboa en su viaje de exploración a América y fué - en la vida y en el drama - un diligente servidor y compañero del Adelantado hasta que se enamora de la bella india amante de su jefe. De ahí en adelante se hace cómplice de Pedrarias y traiciona a su amo.

Aleda, la princesa india, representa el verdadero amor, que sabe sacrificarlo todo, hasta la propia vida, en aras del ser querido. Este personaje existió con el nombre de Anayensi y era hija del cacique Careta dominado por Balboa, de quien fué luego un buen amigo. Oigámosla presa de desesperante dolor cuando Vasco va a ser ajusticiado:

Aleda

Tan dura suerte
sufrir no debes tú, Vasco adorado
(A uno de los guardias)
Mi sangre te daré, mi sangre vierte,
verdugo, sin piedad; bastarte pueda.
Sacie tu horrible sed, tu saña impía,
la de mi Vasco no, la sangre mía. ¹¹

¹⁰ Tapia. Op. cit., pág. 84.

¹¹ Ibid., pág. 109.

Isabel de Bobadilla, la esposa del cruel gobernador, pertenecía, como su esposo, a la nobleza española. Vino con éste a tierra americana y - como bien dice Tapia en su drama - gustó de la gentileza y gallardía del infatigable explorador, intercediendo a favor de éste para que su esposo lo tratara con justicia. Tula, la criada de Aleda, es creación artística del escritor.

La trama es histórica en sus partes principales, pero hay algunos detalles que pertenecen a la imaginación poética del dramaturgo puertorriqueño. Es histórica la parte relacionada con los viajes de exploración y descubrimiento de Vasco Núñez de Balboa en el Darién: en que están envueltos los personajes ya mencionados y otros exploradores y pobladores de aquella época, como Martín Fernández de Enciso, Diego de Nicuesa, Alonso de la Puente, Hernando de Argüello - del que ya hablamos - Luis Botello y Francisco Pizarro.

Tanto Las Casas,¹² como Oviedo¹³ culpan a Núñez de Balboa de la prisión y destierro que sufrió Enciso y de la muerte ocurrida a Nicuesa, por haber Vasco Núñez incitado al pueblo a desplazarlos para beneficio propio, de los indios y del Rey. Aunque también admiten los historiadores citados, que los indios y pobladores sufrieron maltratos, injusticias y muertes debido a la ambición y crueldad de los dos exploradores españoles prisioneros.

Contrario a lo que dice Tapia, Anayensi - Aleda en el drama - fué entregada a Balboa por Careta, su padre, en señal de paz y de alianza

¹² Fray Bartolomé de Las Casas. Historia de las Indias, pág. 515.

¹³ González Fernández de Oviedo. Op. cit., T. VI, pág. 265, T. VII, págs. 114-115.

para que la tomase por mujer y la quisiera mucho. En el drama, Vasco Núñez rechaza la unión matrimonial con la hija de su aristocrático jefe, pero los que conocemos la biografía del infortunado descubridor, sabemos que éste se casó por poder con doña María Pedrarias, aunque siempre amó sinceramente a la espiritual india que adoraba a su "amo y señor".

El alevoso asesinato que Pedrarias intentó cometer en el bosque en la persona de su rival, es invención del autor del drama Vasco Núñez de Balboa, aunque es posible que esto tomara forma en aquella alma tan ruin, ya que en el momento de la ejecución "desde una casa que estaba a diez o doce pasos de donde los degollaban... estaba Pedrarias, mirándolos por entre las cañas de la pared de la casa o bohío". ¹⁴

Nunca estuvo en el ánimo de Balboa traicionar a Pedrarias, y mucho menos a su señor, el Rey. Si bien fué cierto que proyectaba un viaje a Cuba, no fué porque intentase sublevarse contra el "Furor Domine" ¹⁵ ni contra su Rey, sino para conseguir brazos para poblar las tierras del Mar del Sur, que había descubierto.

En esta empresa Núñez de Balboa había trabajado personalmente construyendo navíos con grandes dificultades y gastos, que pagó de su propio bolsillo y con la ayuda de sus amigos. La carta de Argüello - como bien deja ver Tapia en su drama - no envolvía traición alguna.

¹⁴

Oviedo. Op. cit., T. VII, pág. 183.

¹⁵

Nombre que se le dió a Pedrarias, "porque no fué sino una llama de fuego que muchas provincias abrazó y consumió", Las Casas. Op. cit., T. II, pág. 565.

Por el contrario, estimulaba al audaz descubridor "que hiciese el viaje, pues tanto convenía al servicio de Dios e del Rey..."¹⁶

En el drama de Tapia, Aleda sufre de enajenación mental producida por la desgracia acaecida al desdichado Vasco Núñez de Balboa; en la vida Anayensi muere o desaparece junto a su adorado amante. "Y caminando hacia Vasco Núñez, la vieron perderse como una sombra en las sombras de la noche."¹⁷

Aparte del valor histórico que ya hemos apuntado asoma, aunque en forma implícita, la virtud sobre la falsía, el amor sobre el interés, y la desleal intriga que causó la muerte del protagonista. La ambición y el deseo de gloria en Vasco Núñez, es apenas perceptible en la obra, mientras que en Pedrarias, la envidia y el inmoderado amor hacia sí mismo, se trueca en odio, que acecha implacablemente a su rival político. Si bien es cierto que la traición encuentra eco en el corazón de Garabito, no es menos cierto que la lealtad y la amistad se anidan en el alma de Hernando, Tula y Argüello.

Esta obra es esencialmente romántica por el tema de la conquista, con sus inquietudes y aventuras que conllevan el tema de la libertad; por su exotismo; su sentimentalismo exagerado y doliente, especialmente en la desdichada Aleda, que ofrece su sangre para que el verdugo sacie su "horrible sed", "su saña impía", y quien sale en loca carrera hasta llegar junto a su amado porque "quiero seguir su triste suerte..."; por el tema de la religión cristiana; la exaltación del yo en Pedrarias,

¹⁶ Oviedo. Op. cit., T. VII, pág. 180.

¹⁷ Octavio Méndez Rivera. Op. cit., pág. 187.

quien en su malsano egotismo dice:

Rival en el poder, no lo permito
¡Sobreponerse a mí!...¡No! ¡que perezca!
De hoy más en el Darién sumisos todos,
todo a gusto se hará de aquesta viejo. 18

La figura idealizada de Fray Juan de Quevedo, siempre justo, siempre noble, siempre esperándolo todo de Dios, encarna la interpretación romántica de lo dulce, lo pequeño, lo bueno.

En esta obra dramática hay gran acopio de material literario, motivos psicológicos, elementos dramáticos, exóticos y poéticos que Tapia pudo haber aprovechado en todas sus potencialidades. El tema de corte se enlaza con el tema de amor, a semejanza de las obras del siglo XVII del teatro español. Mas si bien el autor supo hilvanar un asunto político de interés universal, con una intriga amorosa, el desmesurado sentimentalismo ha aminorado el instinto dramático. A nuestro escritor faltó mayor penetración psicológica en la figuración del valeroso explorador y descubridor español, Vasco Núñez de Balboa.

4. Estilo. Nos parece que en este drama Tapia es más lírico que en los otros dramas que ya hemos discutido. El lenguaje, como en las obras anteriores, es selecto; hay sonoridad y esmero en el verso. El acto primero y el tercero empiezan en romance octosilábico y terminan en romance heroico. El acto segundo - que también comienza en romance octosilábico - termina en redondilla. En este drama - como en los anteriores - la redondilla ocupa el primer puesto en la versificación, siguiendo en orden numérico la quintilla, el romance octosilábico, y últimamente el romance heroico. Los monólogos aparecen con frecuencia

y son bastante extensos. Sigue usando los mismos recursos estilísticos que hemos mencionado en otras obras. Sigue usando el punto suspensivo en demasía, con carácter retardatorio y sugeridor. También aparece con bastante frecuencia el paréntesis.

Gratas al oído resultan las quintillas que recita Aleda describiendo el paisaje:

Aleda

Hebras de plata el maguey
enmadejando está allá;
mira el cedro y el capá
y aromático el maney
y el úcar que al cielo va.

.....

El banano en hojas rico
meciéndose en la ladera;
ve cual la brisa parlera
le trueca en verde abanico
refrescando la ribera. ¹⁹

Y Tula, la fiel criada, en esta quintilla también nos recrea el oído con ejemplos de nuestra fauna, así:

Tula

Cantan las aves su amor
y el pitirre a la mañana
saluda alegre cantor;
a todos con voz ufana
les remeda el ruiseñor. ²⁰

19 Ibid., pág. 23.

20 Ibid., pág. 24.

CAPITULO IV

DRAMAS SOCIALES DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA

A. LA CUARTERONA

LA CUARTERONA

1. Ediciones, argumento, fuentes. La cuarterona y La parte del león son los únicos dramas de carácter social y ético que nos dejó Tapia. La cuarterona fué escrito e impreso por primera vez en Madrid, en 1867. Fué estrenado el 17 de agosto de 1878 en San Juan de Puerto Rico en el Teatro Moratín. En 1944, y en nuestra ciudad Capital, se publicó una segunda edición, que lleva algunas correcciones que su autor dejó manuscritas en la primera. Usamos esta edición para el análisis de la obra. El 18 de diciembre de 1949 volvió a representarse este drama al inaugurarse el Teatro Tapia en San Juan, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif.

Carlos, hijo de la Condesa..., acaba de llegar de París, donde estudió medicina con resultados muy satisfactorios. La Condesa está muy preocupada debido a su mala situación económica y decide resolver este asunto casando a su hijo con Emilia, hija de don Crispulo, señor rico y de origen plebeyo.

Carlos ama a Julia, hermosa mestiza que la Condesa había criado junto a su hijo, y éste presiente que ella lo ama también. En varias ocasiones Carlos trata de hacerle confesar a Julia su amor por él, pero ella, consciente de su condición de cuarterona, y del disgusto que estas relaciones amorosas provocarían en su bienhechora, la Condesa, lo rechaza, aunque amándolo tiernamente.

La Condesa - que se da cuenta de la influencia que ejerce Julia sobre Carlos - le pide a ésta que persuada a su hijo para que convenga en casarse con Emilia. Julia, que es bien agradecida, consiente en hacerlo, sacrificando así su corazón. Para poder convencer a Carlos,

Julia le dice que ama a otro hombre. El joven médico no quiere creerlo, pero tanto insiste ella que él accede a casarse con Emilia.

Una noche se lleva a efecto un baile en casa de la Condesa para celebrar el compromiso de Carlos y Emilia. Esta, que tampoco quiere a aquél, y que ha consentido de mala gana en el matrimonio, está muy entretenida con Luis, atolondrado amigo de Carlos que está a la caza de una fortuna. Mientras tanto, Carlos sale a la terraza, encontrándose con la mestiza, quien desesperada, no puede ocultar la ansiedad que refleja su rostro al oír de nuevo las frases amorosas del noble enamorado.

Emilia y Luis sorprenden a Carlos cogiéndole las manos a Julia, por lo cual se rompe el compromiso amoroso proyectado por la Condesa. Esta convence a don Crispulo para reanudar las relaciones amorosas entre su hija y Carlos. Julia enferma gravemente y Carlos, que la ama más que nunca, decide huir con ella, cuando la llegada inesperada de la Condesa a su habitación impide que aquél le envíe una carta a su amada comunicándole sus planes.

La Condesa, desesperada por la decisión de su hijo, y para lograr sus fines, le dice a Carlos que Julia y él son hermanos por parte de padre. Horrorizado por esta noticia Carlos accede al casamiento con Emilia. Mientras tanto Julia, enterada de todo, se envenena tomando una dosis exagerada de un medicamento.

Jorge, criado negro, notifica al joven enamorado que Julia no era su hermana y sí hija de don Crispulo y una esclava. Carlos, loco de dolor, acusa a su madre de haberle engañado y declara nulo su matrimonio con Emilia.

En el desarrollo de este conflicto dramático Tapia no utiliza fuente alguna. El tema del prejuicio racial, y de los convencionalismos sociales era tema de actualidad. El autor, sin duda, lo tomó del ambiente cubano, como pudo haberlo tomado del nuestro o del sur de los Estados Unidos.

El autor hace alusión al tema de la esclavitud que se resolvió en nuestra isla en 1873. Como ya hemos apuntado, Ramón Méndez y Quiñones usó el tema de la esclavitud en 1884, en su drama Pobre Sinda.

2. Contenido estructural o técnico. La obra está escrita en tres actos y en prosa, con versos interpuestos en el acto final.

Aunque dos de los principales personajes - Emilia y don Crispulo - no aparecen en escena en el acto primero, la exposición del tema está muy bien trazada y es un anticipo del desenlace, contenido en las siguientes palabras proféticas de Julia:

Por lo que hace a mí, no sería justo que trastornase los proyectos de mi bienhechora, y sólo me es dado aspirar a quien no tenga que ruborizarse por haberme amado. (Sí, soledad y muerte deben ser mi único consorcio).¹

En el acto segundo - que nos parece muy corto en relación con el desarrollo dramático del tema - empieza el desenvolvimiento de la lucha contra el prejuicio racial, lucha del amor contra el orgullo de clases, lucha de la humildad y la pobreza contra la altivez y el dinero. Esta lucha se intensifica en el acto tercero cuando la Condesa dice a su hijo Carlos refiriéndose a la desventurada cuarterona:

¹ Tapia. La cuarterona, pág. 13.

Condesa:

Una palabra más, en oposición, y
esa muchacha saldrá ahora
mismo de esta casa; lo exige
el honor de mi familia, mi decoro. ²

El acto segundo es más movido que el primero y como queda dicho, muy corto. La decoración es una sala en la casa de la Condesa, y a la derecha del actor una mesa con libros y recado de escribir.

El desenlace - que se preludia ya en la exposición - vuelve a percibirse en el acto tercero cuando Carlos le dice a Jorge las siguientes palabras en relación a la medicina que Julia debe tomar:

Carlos:

Ten cuidado, Si tomase más,
sería peligroso y tal vez mortal. ³

Y se nos presenta con toda su fuerza pasional y dramática en los siguientes versos que Julia en su desesperado dolor llama "mi epitalamio".

Julia

Hay una palma en el valle
a quien allá en otros días
las aves, dulces cantoras,
a saludarla venían

Llegó luego la tormenta
y por el rayo fué herida;
su tronco secóse ¡ah triste!...
Las aves ya no volvían. ⁴

Este tercer acto se mueve en un ritmo un poco más ligero que el acto segundo y su tono es grave. La decoración es la misma del acto anterior.

² Ibid., pág. 84.

³ Ibid., pág. 86.

⁴ Ibid., pág. 97.

La exposición en este drama ocupa el mayor espacio; sin embargo, contiene el menor número de escenas. Falta a esta parte vigor y fuerza dramática. El personaje Carlos demuestra debilidad de carácter.

En el enlace del conflicto Carlos demuestra mayor energía, y aunque esta parte es la más corta, cobra sabor dramático la actitud autoritaria de la Condesa frente a la docilidad de su hijo; el baile y la proyectada boda entre Emilia y Carlos que se interrumpe, al finalizar, la enfermedad de la cuarterona. El desenlace es la segunda parte en la extensión y está dividida en el mayor número de escenas.

3. Contenido ideológico y sentimental. La obra es una comedia trágica, de carácter social y moralizador, dentro del plano realista, pero con vestigios neoclásicos y tendencias románticas.

La escena ocurre en La Habana allá para el año mil ochocientos sesenta y tantos, en un ambiente en que predomina el orgullo de castas y el apego a "don dinero", que todo lo compra menos la felicidad. Es una atmósfera cargada de elementos psicológicos de tendencia social, de los que se deriva lógicamente un fin docente.

De las figuras principales que toman parte en el desarrollo del conflicto de este drama, nos parece que es Carlos en el que Tapia puso menos pasión. En la época romántica los jóvenes enamorados eran más exaltados, más apasionados, más arriesgados, y menos obedientes, menos confiados y menos crédulos. En Carlos hay mesura hasta para amar. Es un personaje que enmarca mejor en una obra neoclásica. La pintura de esta figura está algo descolorida; falta emoción íntima, fantasía.

El carácter de Julia, la protagonista, está muy bien perfilado

dada su condición de mestiza, en un ambiente en que todo era adverso a sus sueños amorosos. Julia aparece triste, sufrida, humilde y sobre todo agradecida y abnegada. La caracterización está elaborada con potente vitalidad y sensibilidad artística.

La Condesa, madre de Carlos, representa la altivez, el orgullo de clases, la mujer práctica y calculadora, tenaz en su empeño de unir a su título la rúbrica del dinero.

Don Crispulo es el rico de nuevo cuño que aspira también a un título noble porque "eso de don Crispulo a secas es cosa intolerable". Y su hija Emilia, orgullosa de su belleza y de su dinero, vanidosa y frívola, quien no va de buenas ganas al matrimonio porque tiene muchos pretendientes que la adulan, le ruegan, y ella quiere darse el gusto de "hacerles esperar o de lanzarles un no que les desconsuele..."

Luis es el tipo del señorito arruinado, frívolo, atolondrado y sobre todo oportunista. En Jorge vemos al criado respetuoso, siempre fiel a sus amos, pero digno en su humilde categoría.

La intriga está desarrollada con bastante habilidad técnica y dramática aunque urdida con alguna precipitación en el desenlace. En el acto primero se presenta el problema: el amor de Julia y Carlos vedado por los convencionalismos sociales, por el prejuicio racial, y por la incomprensión y crueldad de una madre que sacrifica la felicidad de su hijo por unas monedas de oro.

La trama se enreda en el segundo acto como bien dice Luis, cuando el futuro "Conde de la Edad Media", al sorprender los amores entre Julia y Carlos, siente que su hija ha sido ofendida; se marcha con ésta y parece que la boda no va a celebrarse.

En el tercer acto la trama se enreda más con la enfermedad de Julia y la intransigencia de la Condesa que quiere sacarla de su casa. El engaño de la Condesa sobre un supuesto incesto apresura el desenlace y el final de la obra.

En el desarrollo de las partes de esta obra, Tapia siempre tuvo en cuenta el tema, que va tejiendo progresivamente. Cada una de sus partes no solamente añade algo a la fábula, sino que es también parte integral del problema que se plantea.

La cuarterona nos presenta dos fuerzas en conflicto: razón contra pasión. En ella Tapia hace una crítica bastante certera al villano rico con ribetes de sangre azul; a los nobles que no resisten la pobreza; a los señoritos que son una plaga demoledora para la sociedad; y sobre todo, el menosprecio racial y a los complejos sociales.

Es una obra neoclásica por su tono satírico, sentencioso y al mismo tiempo mesurado; romántica por su asunto amoroso que termina con la muerte de la protagonista en la escena; y realista por su tema del prejuicio racial tomado de la vida misma. Tapia lleva a la escena este tema, que años más tarde va a aparecer nuevamente en el teatro de Eugene O'Neill en los dramas Emperor Jones y All God's Chillum Got Winds ⁵ y en The Respectful Prostitute de Paul Sartre. ⁶ Es un drama de acción sencilla y de escaso movimiento escénico, aunque de asunto humano y de palpitante actualidad que marca un avance dentro de la dramática de Tapia y dentro de la dramática puertorriqueña del momento en que se produjo.

⁵ Eugene O'Neill. Nine Plays, págs. 2-35, 90-133.

⁶ Jean-Paul Sartre. Three Plays, págs. 155-195.

4. Estilo. Las muchas repeticiones en el diálogo afean el estilo de esta obra. Los monólogos no son ya tan largos, pero falta soltura y viveza en la expresión. El lenguaje es más sencillo que el usado en los dramas anteriores. Los recursos estilísticos están usados con más moderación.

La mezcla de español y francés cuando habla Luis es una crítica del autor para aquellos que adulteran su lengua malusando otra extranjera. También sirve para hacer resaltar la frivolidad y pedantería del señorito cursi.

Los versos que recita Julia aunque de tono triste, atenúan momentáneamente la tensión dramática. Nos parece que si la obra hubiese sido escrita en verso, habría compensado en virtud de la poesía, el riesgo del fin didáctico y satírico.

LA PARTE DEL LEON

LA PARTE DEL LEON

1. Ediciones, argumento, fuentes. Este drama - el último de Alejandro Tapia y Rivera - fué escrito en San Juan de Puerto Rico durante el año 1878; estrenado y publicado también en nuestra Capital en el año 1880. La primera edición fue costeada por el Municipio de San Juan; y la que tenemos presente fué editada en 1944, también en San Juan.

Fernando, Conde de Fuenbella, sustenta la teoría de que al hombre - en asuntos de honor - todo le debe ser permitido, y que a la mujer, aunque sea honrada, si las apariencias la acusan, debe pagar su pecado con sangre. Su amante, Hortensia, Baronesa de Montenegro, se hace pasar por la amiga íntima de Carolina, esposa de Fernando.

Cierto día Carolina recibe la visita de Enrique de Miranda, Marqués del Valle, quien había sido su novio antes de conocer a Fernando. Enrique le recuerda el gran amor de ambos, contestándole ella que le habían notificado su muerte, por lo que sufrió intensamente y cómo accedió a casarse con el Conde para mejorar la mala situación económica de la familia. Carolina reprocha a Enrique su visita y le ruega que se vaya porque su primer deber es cumplir con su esposo.

Enrique tiene una carta de Carolina en su poder, en la que ella, con palabras compasivas, trató de impedir que aquél se suicidara al saber - en el lejano país en donde se encontraba buscando riquezas para casarse con ella - su matrimonio con Fernando.

Traduciendo esta carta en esperanzas, Enrique cruza el océano para encontrarse con Carolina - quien para esa época estaba por la América - pero ésta huye de la ocasión regresando a Madrid a reunirse

con su esposo.

Enrique la sigue hasta encontrarla en su casa. Carolina ruega al Marqués del Valle que le devuelva esa carta y que se marche. En este momento los interrumpe Hortensia, que se hallaba en la casa de Carolina. Más tarde llega Fernando a su casa y mientras acompaña a Hortensia hasta el coche, ésta le habla vaga, pero maliciosamente de Enrique y Carolina.

Por la noche, mientras se celebra un baile en casa de los Condes de Fuenbella, Enrique va a entregarle la carta a Carolina, cuando Fernando los sorprende, exigiendo la entrega de la misma.

Enrique da la carta a don Justo, tío de Fernando, y aquél se niega a entregarla a éste hasta que Fernando no esté calmado.

El Conde de Fuenbella reta a Enrique a un duelo y trata de matar a Carolina, cuando la llegada de su hijo Arturo lo impide. Ni aún con la carta en su poder Fernando desiste del duelo y éste se lleva a efecto a pesar de los argumentos de don Justo a favor de la inocencia de Carolina. Esta se halla presente y ofrece su vida para impedirlo. Enrique muere como consecuencia del duelo, y Fernando abandona a su esposa y a su hijo, yéndose con su amante, quien lo ha presenciado todo. Carolina trata de suicidarse, pero don Justo lo evita recordándole a su hijo.

Difícil resulta decir en qué fuente bebió Tapia para concebir su drama La parte del león. Pero concedores de las obras principales que leyó el mencionado escritor y por las alusiones que hace a otros dramas en su obra, algo tomó de El médico de su honra, de Calderón, Otelo de Shakespeare, En el puño de la espada, de Echegaray. En todas

estas aparecen situaciones parecidas de celos, duelos y adulterios aparentes. En términos generales podemos decir que Tapia se inspiró en el tema del sentimiento del honor del teatro español del siglo XVII, salpicándolo con ideas modernas.

2. Contenido estructural o técnico. El contenido de esta obra está escrito en prosa y dividido en tres actos. Al acto primero corresponden trece escenas, diez al segundo y cinco al tercero.

En la exposición del asunto Tapia se nos presenta con gran intuición y acierto artístico. Con indiscutible destreza ha dejado que cada personaje exteriorice sus propios sentimientos, cuidando que no haya repeticiones innecesarias, cortes bruscos, ni demasías. Esto es, que nada falta, ni nada sobre.

Comienza el acto primero con una interesante conversación entre don Justo y Fernando, en donde el autor, con maestría, nos presenta el tema del honor y su relación en cuanto a la parte que le toca al hombre y a la mujer. Finaliza con la siguiente sentencia que mentalmente dirige Fernando a Carolina, su esposa:

(Iré a comer con Hortensia, y a pedirle datos más precisos. ¡Ay de tí!, si ese orgullo no tiene fundamento. ¹

Esta sentencia se ajusta al tema y a la intención dramática del autor.

Nuestro primer escritor dramático tuvo gran cuidado en motivar en este primer acto todos los asuntos, resortes o recursos dramáticos que va luego a usar en el desenvolvimiento del conflicto, a saber:

¹ Tapia. La parte del león, pág. 45.

presentación del niño Arturo que va al teatro a ver El médico de su honra; el regreso de Fernando a Madrid dejando a su esposa en América en donde ésta se encuentra con su ex-novio Enrique; mientras allá en España, Fernando se introduce furtivamente en el corazón de la Baronesa.

En el acto segundo la trama se entrelaza y entreteje con soltura, en forma inquietante, llena de efectos dramáticos, artísticos y lingüísticos. Hortensia, la amante, sigue emponzoñando con los celos, el ardiente corazón de Fernando que según su propio decir es "tan susceptible como Otelo, y capaz de ser tan feroz como él." ²

Con astucia le promete una prueba de la pretendida infidelidad de la esposa; prueba que halla al instante, al observar ambos que Enrique da una carta a Carolina. Y sigue esta intrigante mujer persiguiendo su presa, hasta que aquella la arroja de su casa. Pero antes de marcharse dice la Baronesa estas funestas palabras:

Hortensia

Se me insulta ferozmente, pero llevo la esperanza de que ese hombre, si no es un ruin marido se vengará, y quedará vengada. ³

Y finaliza este acto - que es todo una lucha entre la pasión y la razón - cuando las palabras de ¡Madre! ¡Madre!, pronunciadas dulcemente por el niño Arturo, detiene el brazo que intenta dejarle en la orfandad. La decoración de los dos primeros actos es una sala lujosa

2

Ibid., pág. 49

3

Ibid., pág. 67.

y elegante en la residencia de los Condes de Fuenbella.

El desenlace de la acción aparece algo precipitado en el duelo, que ocupa todo el acto tercero, y que precipita también el final de la obra. En la lucha por el mal llamada honor ha triunfado la pasión. Carolina ha quedado abandonada y deshonrada ante los hombres, pero engrandecida y purificada por el amor de su hijo que la salva por segunda vez.

En el tercer acto la decoración no aparece descrita por el autor, tal vez porque lo creyó innecesario; ya que por la conversación que sostienen los padrinos del duelo sabemos que éste se lleva a efecto en las inmediaciones de la quinta de Martínez.

La exposición ocupa el número mayor de páginas y está dividida en el mayor número de escenas. Esta parte está completa en todos sus detalles y posibilidades: presenta los personajes, introduce el problema, entabla la lucha, y vaticina el final.

El conflicto aumenta con diversos enredos y acaecimientos en el segundo acto, que sigue en extensión e importancia al primero.

El desenlace es la parte menos extensa. Todas las partes en este drama tienen la extensión e importancia relativas a la progresión del asunto, de los objetivos artísticos y dramáticos y al fin moralizador que se propuso Tapia; tendencia esta última de carácter neoclásico.

3. Contenido ideológico y sentimental. La parte del león es obra de carácter docente y fin trágico. Como La cuarterona, cae dentro del ámbito realista, con marcadas tendencias neoclásicas y románticas. Tapia trata de preconizar igualdad social y moral en el

matrimonio; trata de dignificar la mujer en el lance de honor que nos presenta.

Ambas son obras de tesis. La primera - como ya hemos dicho - nos presenta el problema racial; la segunda, el problema del sentimiento del honor con una modalidad nueva, con un nuevo matiz: ¿Debe el hombre reservarse "la parte del león" en el matrimonio, o debe la sociedad censurar y castigar la falta de honradez conyugal tanto en el hombre como en la mujer?

La escena ocurre en Madrid, durante el año 1878. De ambiente aristocrático, casi cortesano, no está exento de las pasiones y los vicios humanos que lo mismo envilecen a una clase que a otra, pero que en la nobleza por ser más poderosa, ostentan sus mejores galas. En este ambiente viciado por el falso sentido que se tiene del honor, del deshonor y de la amistad, existe también la ternura maternal y la fe en la justicia divina.

En cuanto a los personajes, Tapia hace un buen análisis de las pasiones y psicología del alma humana representadas en las distintas personas que toman parte en el problema social que nos presenta. En Carolina vemos a la esposa burlada que se propone ser honrada, aun a costa de su felicidad y hasta de su propia vida. De Hortensia, la Baronesa de Montenegro, hablaremos por sus propios labios. Oigámosla desnudando la pequeñez de su alma mientras habla con el Conde.

Hortensia

Créame usted, Conde; yo soy de las mujeres que si por amor cubrirían el mundo de venturas; por odio, serían capaces de despoblarlo, y que si por el contento llegarían

hasta el bien, por la contrariedad,
no se detendrían ante la venganza. ⁴

En don Justo vemos al hombre serio que ha vivido medio siglo y que piensa que hay una sola moral, una sola justicia; que "todo marido debe ser justo, y consentir que su mujer le mida por igual rasero". ⁵ Es la moral de Tapia, su sentido de fidelidad conyugal.

Fernando - por el contrario - toma "la parte del león" en el matrimonio, esto es, lo más ancho del embudo. Esposo desleal e intranigente, representa el sentir del Siglo de Oro Español, en cuanto a sus ideas sobre el honor. Y Enrique es el alma misma desbordada en pasión amorosa; el eterno enamorado que viaja de América a Europa a implorar una palabra de consuelo para traducirla en esperanza.

Valdemar es el tipo del amante despechado que aprovecha la ocasión para herir a la amante infiel. Vizconde y Martínez son dos figuras secundarias - pero necesarias - dos amigos desinteresados que sirven de padrinos en el duelo.

Si hemos de buscar la inocencia y el candor fijémonos en el niño Arturo, que con estas dos armas infantiles salva sin saberlo la vida de la que le dió el ser. Pero, no nos detengamos aquí, observemos que como bien dice don Justo, este niño "ha hablado con el corazón", e inocentemente toma parte en la discusión del tema del honor cuando dice, refiriéndose a la obra de Calderón, El médico de su honra:

Arturo

Me parece que el Don Gutierre
podría tener razón; ¡pero hacer

⁴ Ibid., pág. 52.

⁵ Ibid., pág. 11.

sangrar tan cruelmente a la
infeliz Doña Mencia! ⁶

En forma ingeniosa y progresiva el escritor Tapia teje los hilos de la intriga ya expuesta en el acto primero - que luego ha de deshilar. Para conseguir esto se vale de diversos elementos tomados de la realidad que combina armoniosa y artísticamente: escenas de las dos rivales, la carta, la lucha entre el bien y el mal en que aparentemente triunfa éste último.

En el acto segundo la pérfida amante, por sí sola lo envuelve todo. El aparentemente agraviado esposo quiere volverse un Otelo y la Condesa se esfuerza por mantenerse honrada y esposa fiel.

El duelo, que ocupa todo el acto tercero, marca el desenlace de la acción y finaliza la obra. Como hemos observado, Tapia ha tenido muy presente su tema en el desarrollo de la trama, según nos dice Ronald Jeans que todo dramaturgo debe tener. ⁷ Cada incidente marca un paso de avance en el desenvolvimiento del asunto. Tapia no trata de resolver el problema presentado, ya que a él no le compete resolverlo por ser un problema social, sin embargo lo plantea y lo analiza.

En esta obra se dan cita el amor y la ambición, la amistad y la envidia, el honor y el deshonor, la dignidad y la bajeza. Tiene características neoclásicas por su fin moralizador, por sus acertadas críticas y sátiras a la sociedad por su tono irónico unas veces, filosófico, otras; por la sobriedad en recursos técnicos y dramáticos, por la economía de medios; realistas por el problema social que nos plantea;

⁶ Ibid., pág. 18.

⁷ Ronald Jeans. Writing for the theatre, pág. 126.

románticas por los amores de Carolina y Enrique que ni el tiempo ni la distancia han borrado sobre todo por parte de Enrique que atraviesa dos continentes con la esperanza de recibir un consuelo de amor.

Con gran imaginación y acierto dramático Tapia introduce al angelical Arturo en el drama. La presencia de este niño en la obra está muy bien motivada en la exposición e interviene en el conflicto y en el desenlace en forma muy natural. El autor quiso suavizar con la voz y la ternura de un niño, el fin trágico de su obra y lo consiguió con marcada originalidad. El usar niños en el desarrollo de una obra dramática es estimulante, pero no siempre de buen resultado.

William T. Price nos dice así en su propia lengua:

The use of children is tempting, but not always does it give good results. Shakespeare was sparing. Note in "Macbeth" the son of MacDuff; in "Winter's Tale" the boy; etc., etc. Children may be grouped with effect, but as a rule the dramatist should be careful not to confide too much to them. ⁸

4. Estilo. En este drama no abundan las digresiones, ni las repeticiones innecesarias que apuntamos en La cuarterona. La forma es concisa; el lenguaje llano, claro y adecuado a la idea que representa. Hay trozos que merecen mención por su tono poético. Así se expresa Carolina mientras ve arder la carta de Enrique que ha arrojado al fuego.

Carolina

Primero, llama radiante, bella, fascinadora; luego, humo que se lleva el viento; como las ilusiones de la vida ¡...Ah!, sólo quedan cenizas de aquellas palabras que eran fibras dolorosas de un corazón... ⁹

⁸ William T. Price. The Technique of the Drama, pág. 164.

⁹ Tapia. Op. cit., pág. 27.

Otros sobresalen por su contenido ideológico. Oigamos cómo contesta don Justo a Fernando cuando éste le dice que la ofensa al honor debe lavarse con sangre:

Justo

¡Sangre, sangre! Esta no lava las honras, sino que las mancha con el tinte de la barbarie. ¡Triste idea del honor! ¡Como si un delito se lavase con otro! ¹⁰

En otros trozos como el siguiente advertimos gran dramatismo impregnado de ternura maternal, que el autor escoge para finalizar su obra.

Carolina

(Con arrebató) ¡La muerte, venga la muerte! Para mí también. La muerte debe amarme, ya que busca a los que me aman. La vida no se ha hecho para los que saben amar. (Apodérase del florete que Fernando dejó caer en tierra y va a herirse.)

Justo

(Deteniéndola). ¡Tu hijo, te queda tu hijo!

Carolina

¡Ah! (Arroja el arma con horror, y exclama con exaltación frenética). Sí, mi hijo, (pasando a la ternura) el hijo de mis entrañas! (Cae en brazos de don Justo. Telón rápido. ¹¹

¹⁰ Ibid., pág. 81.

¹¹ Ibid., pág. 94. Por error de imprenta las últimas palabras aparecen en la obra pronunciadas por un criado en vez de Carolina.

El diálogo es más vivo, más interesante, expresado con mayor calor, y tiende a dar al desarrollo de la trama carácter unitario y progresivo. Los resortes dramáticos son más oportunos y están traídos con mayor arte y naturalidad.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La obra dramática de Alejandro Tapia y Rivera abarca un período de veintitrés años si hemos de contar desde 1857 en que ofrece a la escena su primer fruto, hasta 1880, en que concibió su última drama, que a nuestro juicio es el mejor.

Durante este período el escritor puertorriqueño alterna el arte dramático con la novela, la biografía, el cuento, la poesía y otros géneros literarios.

Creemos que el vocablo "drama" es el que más fielmente describe el género dramático usado por Tapia. Ninguna de sus obras pertenece al género de la comedia propiamente dicho; y aunque todo su teatro termina en forma trágica, tampoco podemos decir que cultivó la tragedia a la manera clásica.

Dos temas principales se distinguen en el arte dramático de este escritor: el tema de carácter histórico y el tema de carácter social.

Tapia va a la historia, no por el hecho histórico precisamente, sino por la enseñanza que pueda derivarse de la actitud del protagonista. Busca lo aceptable y lo no aceptable en el hombre para dar una lección de elogio o censura que sirva de ejemplo a la humanidad. Exterioriza sus propios pensamientos y su propio sentir en su obra, particularmente en sus dramas de carácter social. Esto responde a las tendencias dieciochescas que hemos señalado en su teatro. Dentro del tema histórico aborda el tema político que percibimos tan sólo al nombrar sus personajes principales: Roberto D'Evreux, Bernardo de Palissy, Luis de Camoens, Vasco Núñez de Balboa.

Y junto al tema político, el religioso, el tema cortesano, el de la libertad, del progreso, el tema del heroísmo, del amor, del sacrificio, del trabajo, el tema de la fe, de la locura, y de la muerte.

El tema social se subdivide en el tema del prejuicio racial y en el de la igualdad moral y social del hombre y la mujer en el matrimonio. Aparecen también en el desarrollo de la trama los temas siguientes: amores contrariados, el honor, sentimiento maternal, esclavitud, incesto aparente, la amistad, la vanidad, el apego al dinero, lo cursi, las jerarquías y los convencionalismos sociales.

En la estructura del drama Tapia sigue la forma tradicional al dividirlo en exposición, conflicto y desenlace. Cuatro dramas están divididos en tres actos, dos en cuatro y el otro es un monólogo.

La exposición generalmente aparece completa, esto es, desarrollada en todas sus posibilidades en el acto primero. El conflicto o trabazón ocupa el acto segundo, aunque en los dramas de cuatro actos se extiende hasta el tercero.

El desenlace, que unas veces ocurre en el acto tercero y otras en el acto cuarto, de acuerdo con las partes del drama, se presenta en la mayoría de las veces en una forma precipitada, apresurando asimismo el final de la obra. Por esto podemos decir que el ritmo en la obra dramática de Tapia es moderado al principio y acelerado una vez se ha comenzado el desarrollo del conflicto.

Al dividir la obra en actos y éstos en escenas tiene muy en cuenta el asunto, que va desarrollando progresivamente, aunque a veces en el diálogo haya repeticiones o digresiones más propias de la novela que de una obra dramática.

Tapia no siempre presenta los personajes principales en la exposición. A veces deja algunos para introducirlos en el momento más oportuno en el desarrollo del conflicto. Esto a nuestro juicio es una virtud, ya que demuestra originalidad y logra cierta expectación en la escena que compensa, tal vez, lo descolorido del análisis psicológico en algunos de sus personajes.

Resulta difícil precisar con exactitud las fuentes utilizadas por Tapia en la elaboración de cada uno de sus dramas, ya que él mismo advierte que su obra es original. Esto es, que no sigue un autor determinado. En los dramas históricos toma el dato o hecho verídico, y aunque en términos generales sigue la historia, siempre hay un episodio, un momento o una escena en que añade algo ficticio que da a la obra sabor de frescura.

En sus dos obras de tesis - La cuarterona y La parte del león - Tapia y Rivera es más original en la creación y dramatización del problema de tendencia moralizadora y fin didáctico que plantea en ambas.

La obra dramática del escritor puertorriqueño carece de paisaje, con excepción del drama Vasco Núñez de Balboa y del monólogo Hero. En ambos casos el paisaje sirve de fondo para el desarrollo de la acción y ayuda a crear el ambiente deseado.

En las demás obras apenas hay una leve indicación de paisaje. El ambiente lo forma la actuación de los mismos personajes, sus apartes, la decoración, las indicaciones de tiempo y espacio, salidas y entradas y los mismos recursos dramáticos y estilísticos. Y todo esto junto ayuda al avance gradual y al desenvolvimiento del conflicto.

Tapia es parco en el uso de recursos dramáticos. Pero cuando

los usa no es por producir tal o cual efecto teatral; no los usa como un fin en sí mismo, sino como un medio que ayuda al desarrollo de la acción o que es parte de la misma.

Algunos de los resortes dramáticos que más se destacan en su obra son: suspensión del interés, interrupciones, cartas, mensajeros, personas que se esconden para espiar y observar las actuaciones de otras, duelos, la Biblia, campanas, el antifaz, la música, el baile, la canción.

El estilo es llano, elegante, culto, abundante en los dramas históricos, más conciso en sus obras de tesis. Es sobrio en el uso o presentación de recursos estilísticos y artísticos.

No hay en su obra dramática particularidades lingüísticas ni sintácticas, con excepción de las que ya hemos mencionado en algunas obras, y éstas son muy pocas. La metáfora es sencilla en su forma y en su contenido. El lenguaje en general se adapta al asunto que va evolucionado.

Las muchas repeticiones, las digresiones, los monólogos largos que aparecen a menudo, los pensamientos unas veces filosóficos y casi siempre de carácter moralizador, hacen que el diálogo resulte denso, algo estático en algunas ocasiones y en otras afean el estilo.

Su obra dramática consiste de siete obras. La primera y las dos últimas aparecen escritas en prosa, las demás en verso.

El verso es sencillo, y de gran placidez. El lirismo es de poca intensidad y hondor artístico. La forma métrica es variada, y quizás siguiendo a Lope de Vega, nuestro escritor trata de adaptarla a las distintas situaciones dramáticas o al contenido ideológico que representa.

Entre las estrofas poéticas prefiere la redondilla, pero usa también con bastante dulzor poético el pareado, la quintilla, la décima, el romance octosilábico, el romance heroico y el soneto.

En relación con las corrientes dramáticas del siglo XIX, no hemos enmarcado el teatro de Tapia plenamente en el ámbito romántico, ya que nos parece que sus obras de tesis figuran más bien dentro de la concepción realista y que toda su obra dramática está salpicada de vestigios neoclásicos, que en este estudio meramente hemos señalado.

Visto a la luz de la técnica dramática moderna el teatro de Alejandro Tapia y Rivera cumple casi cabalmente su cometido en cuanto a su arreglo en exposición, conflicto, desenlace y final; en cuanto a su distribución acertada en actos y escenas; en la continuidad y progresión del tema en función de motivos y efectos; escenario limitado; economía de medios; salidas y entradas a escena en forma oportuna y natural. Avance gradual en la presentación y auscultación de los personajes. Desarrollo de la acción y del diálogo en términos dramáticos y poéticos; contraste. Por estos y otros valores que hemos analizado - con entera imparcialidad a nuestro juicio - en cada una de las obras presentadas, designamos a nuestro escritor el primer puesto dentro del teatro puertorriqueño, sitio que en orden cronológico también le pertenece oficialmente.

Sin embargo, todo esto que acabamos de informar está presente en la obra dramática de Tapia, pero con manifiesta sencillez, sobriedad y escasez en la acción, en los incidentes y resortes dramáticos, en los medios estilísticos o poéticos y en la penetración psicológica de los personajes. Es teatro de tono mesurado y de recursos moderados.

Falta en su teatro la sorpresa, lo pintoresco, lo maravilloso, lo cómico o lo humorístico. Falta mayor inspiración poética; fuego, pasión y viveza en el diálogo y en la acción y - como apuntamos anteriormente - más emoción íntima y fantasía.

Su teatro refleja el estado de ánimo de nuestro escritor, abatido por las limitaciones sociales, económicas y culturales de la época en que se movía, y en parte, por la indiferencia y desidia de sus compatriotas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Alejandro Tapia y Rivera

1. Tapia y Rivera, Alejandro. Bernardo de Palissy o El heroísmo del trabajo. Biodrama, 2da. ed., San Juan, P. R., Imprenta Venezuela, 1944, 152 págs.
2. Biblioteca histórica de Puerto Rico. Contiene varios documentos de los siglos XV, XVI, VII, XVIII, 2da. ed., San Juan, P. R. Publicaciones de Literatura Puertorriqueña, 1945, 567 págs.
3. Camoens. Drama, 3ra. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, 106 págs.
4. Conferencias sobre estética y literatura. San Juan, P. R., Tip. González y Cía., 1881, 311 págs.
5. El bardo de Guamaní. Ensayos literarios, Habana, Imp. Habana, 1862, 616 págs. Contiene: Roberto D'Evreux, Bernardo de Palissy, La palma del cacique, La antigua sirena, Vida de José Campeche, Una alma en pena, Adios al buen tiempo, El heliotropo, El aprecio a la mujer, La sataniada (fragmentos).
6. Hero. Monólogo trágico. Aparece en Camoens, 2da. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, págs. 113-120.
7. La azucena. Revista publicada en Ponce, P. R., durante los años 1870-1871 y luego en San Juan de 1874-1877. Contiene: Enardo y Rosael, A orillas del Rhin, Hero, Cofresi, Conferencias en el Ateneo, cuentos, poesías, artículos literarios y científicos, crítica, etc.
8. La cuarterona. Drama, 2da. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, 108 págs.
9. La parte del león. Drama, 2da. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, 115 págs.
10. Misceláneas. Novelas, cuentos, bocetos, y otros opúsculos, San Juan, P. R., Tip. González y Cía., 1880, 315 págs.
11. Mis memorias. N. Y. De Laisne & Rossboro, Inc., 1928, 227 págs.
12. Noticia histórica de don Ramón Power. San Juan, P. R., Tip. González y Cía., 1873, 50 págs.

13. Roberto D'Evreux. Drama, 3ra. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, 120 págs.
14. Vasco Núñez de Balboa. Drama, 2da. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, 116 págs.

II. Obras y artículos sobre Alejandro Tapia y Rivera

1. Acosta, J. J. Discurso sobre Tapia. En Mis memorias, N. Y. De Laisne y Co., Inc., 1928, págs. 201-204.
2. Acosta, J. J. Juicio crítico sobre el drama Roberto D'Evreux. En Roberto D'Evreux, 2da. ed., San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, págs. 92-110.
3. Acosta, Q. E. "Valor de Tapia como escritor". En El Mundo, San Juan, P. R., 22 de julio de 1928, s.p.
4. Andréu Alberto, César. "Doloroso amor de don Alejandro Tapia y Rivera". En El Mundo, San Juan, P. R., 19 de junio de 1935, s.p.
5. Astol, E. Alejandro Tapia y Rivera. Estudio en El libro de Puerto Rico, San Juan, El libro azul publishing Co., 1923, págs. 974-976.
6. Astol, E. La personalidad de Tapia. En Indice, revista, año I, núm. 11, 13 de febrero de 1930, pág. 170.
7. Astol, E. Anotaciones. Tapia. En Puerto Rico Ilustrado, San Juan, P. R., 23 de octubre de 1926, s.p.
8. Baldorioty de Castro, R. Juicio crítico sobre el drama Bernardo de Palissy. En Bernardo de Palissy, San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, págs. 139-147.
9. Becerra, J. R. "Homenaje rendido a Alejandro Tapia en el año 1879". En El Mundo, martes, 12 de noviembre de 1935, s.p.
10. Belaval, Emilio S. "Redescubriendo a Tapia", El Mundo, San Juan, P. R., 11 de diciembre de 1949, pág. 9.
11. Betances, J. C. "Estudio crítico de La parte del león", La Democracia, San Juan, P. R., 28 de julio de 1930, s.p.
12. Bonafoux, Luis. La parte del león. En Ultramarinos (revista), Madrid, 1882, págs. 162-173.
13. Coll y Toste, C. Biografía de Tapia. En Indice, año I, núm. 11, San Juan, P. R., 13 de feb. de 1930, págs 167.

14. Coll y Toste, C. Tapia en el Ateneo. En Boletín Histórico de Puerto Rico, Vol. XII, 1925, pág. 181.
15. Degetau y González, F. "Escritores puertorriqueños, Alejandro Tapia y Rivera". En La Tribuna, Madrid, 28 de agosto de 1882, s.p.
16. Fernández Juncos, M. Alejandro Tapia y Rivera. En Antología puertorriqueña, N. Y. Hinds, Hayden & Eldredge, Inc., 1923, págs. 45-55.
17. Figueroa, S. "Alejandro Tapia y Rivera". En The Puerto Rico Herald, N. Y., 26 de octubre de 1901, año 1, núm. 16, pág. 16.
18. Franquiz, J. A. Prefacio a Conferencias sobre estética y literatura. En Conferencias sobre estética y literatura, San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1945, págs. 9-19.
19. García Díaz, M. Alejandro Tapia y Rivera, su vida y su obra. Tesis inédita, para obtener el grado de Maestro en Artes, 1933, 224 págs.
20. Peñaranda, C. Cartas a don Alejandro Tapia y Rivera. En el drama La parte del león, San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, págs. 98-111.
21. Peñaranda, C. Crítica sobre el teatro de Alejandro Tapia y Rivera. En Cartas puertorriqueñas, Madrid, Imp. Rivadeneira, 1885, cap. V, págs. 61-65, cap. VI, págs. 76-78.
22. Riomares, J. Roberto D'Evreux. En el drama Roberto D'Evreux, San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1944, págs. 111-112.
23. Sáez, Antonia. Tapia dramaturgo. En Índice, San Juan, P. R., feb. 1930, VI, núm., 11, pág. 168.
24. Sellés, Fortuño, R. "Datos biográficos de la vida de don Alejandro Tapia y Rivera". En La Democracia, San Juan, P. R., 12 de noviembre de 1927, s.p.
25. Soler, Manuel. "Al distinguido poeta puertorriqueño, don Alejandro Tapia y Rivera, en la representación del Camoens", (poesía). En El Porvenir, San Juan, P. R., 5 de agosto de 1868, año III, núm. 3, pág. 4.
26. Sotero, Figueroa. Alejandro Tapia y Rivera. En Ensayos biográficos, Ponce, P. R., Tip., El Vapor, 1888, págs. 287-297.

III. Bibliografía general

1. Banks, John. The Unhappy Favourite of The Earl of Essex. N. Y. Columbia University Press, edición con introducción y notas del Thomas Marshall Howe Blair, 1939, 143 págs.
2. Belaval, Emilio S. Areyto. México, Editora Mexicana, 1948, 176 págs.
3. Camoens, Luis de. Los lusíadas. Buenos Aires, Emecl-Traducción y notas por Manuel Aranda y San Juan, 1946, págs. 27-29.
4. Casas, Fray Bartolomé de las. Historia de las Indias. Marid, M. Aguilar, 1927, T. II, págs. 515-516, 565.
5. Castañeda, F. Lecciones de retórica y poética o Literatura preceptiva. N. Y. D. Appleton y Cia., 1892, pág. 293.
6. Chaytor, H. J. Dramatic theory in Spain. Cambridge, University press, 1925, 65 págs.
7. Fernández Oviedo y Valdés, Gonzalo de. Historia general y natural de las Indias. Paraguay, Editora Guaranía, prol. de J. Natalicio González, notas de Amador de los Ríos, 1944, T. VI, pág. 265, T. VII, págs., 114-115, 139-183.
8. Gómez Tejera, Carmen. La novela en Puerto Rico, Apuntes para su historia. Río Piedras, Junta editora, Universidad de Puerto Rico, 1947, 140 págs.
9. Humbert, Juan. Mitología griega y romana. 2da. ed., Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1943, pág. 260.
10. Jeans, Ronald. Writing for the theatre. London, Edward Arnold & Co., 1949, 199 pages.
11. Lawson Howard, John. Theory and Technique of Playwriting. N. Y. Putman's sons, 1936, 315 pages.
12. Marlowe, Christopher. Hero and Leander. N. Y. Printed by S. A. Jacobs, 1934, 162 pages.
13. Méndez, Pereira Octavio. Vasco Núñez de Balboa, El tesoro del Dabaibe, 2da. ed., Argentina, Espasa Calpe, 1943, 167 págs.
14. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de la poesía hispano americana. Madrid, V. Suárez, 1911, T. I, págs. 346-347.

15. O'Neill, Eugene. Nine Plays. Introduction by Joseph Wood Krutch, New York, Liveright, Inc. 1932, pages 2-35; 90-133.
16. Padilla de Sanz, Trinidad, La hija del Caribe. Mujeres del pasado. San Juan, P. R., El libro de P. R., El libro de Puerto Rico, El libro azul publishing Co., 1923, pág. 813.
17. Pedreira Antonio S. Bibliografía puertorriqueña, 1493-1930. Madrid, Imp. y casa editorial Hernández, 1932, (707 págs.) págs. 376, 389, 420, 501, 507, 515, 516, 540, 549, 553, 565, 583, 624, 636.
18. Pedreira, Antonio S. El periodismo en Puerto Rico. Habana, Imp. de Ucar García, 1941, T. I, 474 págs.
19. Polti Georges. The Thirty six Dramatic Situations. Boston, The Writer Inc., 1931, 191 pages.
20. Price, William T. The Technique of the Drama. N. Y., Brentanos, 1913, 287 pages.
21. Quintana, Manuel José. Vasco Núñez de Balboa. Buenos Aires, Emece, 1945, 110 págs.
22. Rosa Nieves, Cesáreo. La poesía en Puerto Rico. Mexico, Editorial Tesis, 1943, 303 págs.
23. Rosa Nieves, Cesáreo. Español 281-282, Literatura puertorriqueña (temario). Universidad de P. R., 1947, pág. 5.
24. Rosa Nieves, Cesáreo. Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico. San Juan, P. R., casa Baldrich, Inc., 1950, s.p. Reproducido de Asomante, año VI, vol. VI, núm. 1, enero-marzo, 1950, págs. 63-77.
25. Sáez, Antonia. El teatro en Puerto Rico. San Juan, P. R., Imprenta Venezuela, 1950, 186 págs.
26. Sartre Jean-Paul. Three Plays. Translated from the French by Lionel Abel, N. Y., Alfred A. Knopp, 1949, pages 155-195.
27. Strachey, Giles Lytton. Elizabeth and Essex. N. Y., Harcourt, Brace & Co., 1928, 296 pages.

INDICE

INDICE

	Página
INTRODUCCION	3
CAPITULO I	
APUNTES SOBRE EL TEATRO EN PUERTO RICO PARA LA EPOCA DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA	6
CAPITULO II	
LA VIDA DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA	12
CAPITULO III	
DRAMAS HISTORICOS DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA	
a. Roberto D'Evreux	24
b. Bernardo de Palissy o El Heroismo del trabajo	46
c. Camoens	66
d. Hero (monólogo mítico)	81
e. Vasco Nuñez de Balboa	89
CAPITULO IV	
DRAMAS SOCIALES DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA	
-a. La cuarterona	105
b. La parte del león	114
CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFIA	
a. Obras de Alejandro Tapia y Rivera	133
b. Obras y artículos sobre Alejandro Tapia y Rivera	134
c. Bibliografía general	136