Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope

Índice:

EDAD DE ORO DEL TEATRO

LOPE DE VEGA Y GRILLPARZER

TIRSO DE MOLINA

- TIRSO DE MOLINA. INVESTIGACIONES BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS

CALDERÓN DE LA BARCA: CALDERÓN Y SU TEATRO

- CALDERÓN Y SUS CRÍTICOS.—CONFERENCIA PRIMERA.
- EL HOMBRE, LA ÉPOCA Y EL ARTE.—CONFERENCIA SEGUNDA
- AUTOS SACRAMENTALES.—CONFERENCIA TERCERA.
- DRAMAS RELIGIOSOS.—CONFERENCIA CUARTA
- DRAMAS FILOSÓFICOS.—CONFERENCIA QUINTA
- DRAMAS TRÁGICOS.—CONFERENCIA SEXTA
- COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA Y GÉNEROS INFERIORES.—CONFERENCIA SÉPTIMA.
- RESUMEN Y SÍNTESIS.—CONFERENCIA OCTAVA

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN—ESTUDIOS Y DISCURSOS

- ESTUDIO CRÍTICO SOBRE CALDERÓN
- EL ALCALDE DE ZALAMEA
- LOS AUTOS COMO ENSEÑANZA TEOLÓGIGA POPULAR
- EL SENTIMIENTO DEL HONOR EN EL TEATRO DE CALDERÓN
- BRINDIS DEL RETIRO

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

[p. 5] EDAD DE ORO DEL TEATRO [1]

N o necesita la ilustre dama autora de este libro que nadie la presente al lector con oficiosos encomios. Siempre resultarían inferiores a sus probados méritos y a la justa notoriedad de que goza como artista de noble ingenio lírico y narrativo y como afortunada exploradora de una de las provincias más ricas de nuestra historia literaria. La Naturalera se complació en reunir en ella dotes que rara vez se encuentran juntas, y puso en débil cuerpo femenino un alma de temple de acero a quien no arredran los obstáculos, ni rinde la incesante labor, ni desalienta siquiera el no encontrar al término de la investigación todo lo que de ella se esperaba. Su viva y poética fantasía puede llevarla quizás a exagerar la importancia de algún dato o a establecer alguna combinación arbitraria; pero su bien regido entendimiento y sólida cultura bastarán para alejarla del peligroso sendero y contenerla dentro de los límites de la prudencia crítica. Y, en cambio, jamás adolecerán sus producciones de aquella aridez de estilo y sequedad de alma que suele caracterizar a los simples eruditos, e impide la difusión de las noticias, a veces muy útiles y peregrinas, que sus **[p. 6]** libros contienen. Sin el dulce calor del entusiasmo, sin el aliño de las buenas letras, que dan cierta distinción aristocrática al estilo, no hay escritura legible para quien sea meramente hombre de gusto. Ni la severidad del método histórico ni los hábitos más rígidos de educación mental se oponen a esto. Antes, por el contrario, reclaman el concurso de todas las facultades humanas para que el proceso crítico llegue a madurez y se realice en su integridad. También el amor es fuente de conocimiento; también la imaginación tiene su parte legítima en la obra reconstructiva de lo pasado; también la hipótesis, con ser provisional, conduce al hallazgo de grandes verdades, o pone en camino de encontrarlas. Lo que importa es no exagerar nada, no confundir la rápida intuición con el procedimiento reflexivo, no dejarse deslumbrar por lo que puede ser falaz apariencia. Hay una frívola elegancia que cuadra mal a la austera musa de la historia; pero no por eso hemos de despojarla de las nobles y sencillas galas que convienen a su majestuoso semblante. A nadie, por sabio y profundo que sea, es lícito exponer con frase desaliñada, con estilo inculto y feo, la realidad pasada, o presente que es materia de la historia, ni menos aquellos aspectos de la vida que tienen por sí propios valor y eficacia estética. Ninguna historia debe escribirse sin arte; pero menos que ninguna, la historia del arte mismo. Ella requiere como primera condición aquel entendimiento y sentido de la hermosura que todos los archivos del mundo no pueden dar, y que la doctrina estética desenvuelve y perfecciona, pero no crea. En suma: el historiador y crítico de artes debe participar en cierto grado de los dones de la imaginación creadora, sin lo cual le sería imposible reconocerlos y discernirlos en las obras ajenas.

Por eso los estudios literarios de la señora doña Blanca de los Ríos, se leen con especial deleite, y levantan tempestades de aplausos cuando un público selecto como el de los Ateneos de Madrid y Barcelona se congrega para oír alguno de ellos de labios de su inspirada autora, que pone en este género de oratoria escrita todo el brío de su alma. No siempre convence, ni pueden tomarse como sentencias inapelables algunos de sus fallos; pero su ardiente convicción, su entusiasmo generoso y sincero, desarrugan el ceño de los más prevenidos contra afirmaciones dogmáticas. No hay modo de resistir al encanto de su palabra fresca y jugosa, que parece **[p. 7]** que crea nueva poesía al interpretar los antiguos poemas. Es tan rara hoy la verdadera emoción estética, que cuando encontramos un alma

capaz de apasionarse por lo bueno y de execrar lo malo, así en el arte como en la vida, nos sentimos arrastrados invenciblemente hacia ella, y no podemos menos de tributarla homenaje.

Una de estas almas enamoradas perpetuamente del ideal es la de doña Blanca de los Ríos, y bien pudiera decirse, si nuestra época gustara de símiles clásicos, que las musas asistieron propicias a su nacimiento y mecieron su cuna. Vástago de una familia de artistas y literatos, para cuya gloria bastarían (prescindiendo de los que viven) el sabio autor de la primera historia crítica de nuestras letras en la Edad Media, y el preclaro arquitecto cuyo nombre va dignamente ligado a empresas tan desemejantes como las excavaciones de Itálica y la restauración de la catedral legionense, logró nuestra amiga el beneficio de una educación sólida y española, que hizo familiares a su mente juvenil las creaciones del arte patrio. La vocación poética se despertó en ella, como es natural, antes que la curiosidad crítica, y escribió en verso antes que en prosa, lo cual no es mala preparación para juzgar rectamente de los versos ajenos. No son los suyos labor de imitación, aunque en los más antiguos se notan las clásicas huellas de la escuela sevillana. La primavera lírica que floreció en su alma no ha cesado de renovarse desde entonces en composiciones de más íntimo y personal acento; y en el arte de la narración poética descuella a grande altura, como lo prueba su *Romancero de D. Jaime el Conquistador* , injustamente postergado en un concurso académico. Si estas obras son menos conocidas de lo que debieran, cúlpese, sobre todo, a la ventajosa competencia que la misma doña Blanca de los Ríos les ha hecho con sus relatos en prosa tan sobria, tan varonil, tan enérgica, alguno de los cuales, como el titulado *La Rondeña* , recuerda el toque firme, y preciso y la impasible objetividad de Mérimée.

El arte sobrio y maduro que en cualquiera de estas obras campea es indicio, no sólo de fuerza bien disciplinada, sino de un espíritu crítico fortificado por la lectura de los mejores modelos. Una tarea de erudición, continuada sin tregua durante más de veinte años, ha puesto a prueba la ingeniosa sagacidad de este espíritu, y absorbe, quizás con demasiado exclusivismo, la energía **[p. 8]** mental de la insigne escritora andaluza. Bueno es dar al tiempo lo que es suyo, porque el tiempo no respeta lo que se hace sin él; pero toda preparación tiene sus límites, impuestos por la brevedad de la vida y por el natural peligro de que retardándose la divulgación de las noticias allegadas, vengan éstas por cualquier otro conducto a perder el carácter de inéditas. No hay en esto una vana cuestión de amor propio, sino la lícita y merecida recompensa de un grande esfuerzo, que de ella se vería frustrado, perdiendo novedad y frescura el libro en que por primera vez hubieran debido consignarse los descubrimientos con el orden, trabazón y enlace que un gran pensamiento les comunica, no con la fría desnudez de un inventario notarial. Por eso todos los amigos de las buenas letras deseamos vivamente ver impresa la extensa y capital *Biografía de Tirso de Molina* que la señora de los Ríos tiene escrita, y cuyo primer bosquejo presentó a un certamen de la Real Academia Española en 1885.

Avances de tal libro son algunos de los escritos y discursos que el presente volumen contiene, y ya por ellos puede formarse idea de la nueva luz que doña Blanca ha dado a la biografía del Maestro Fr. Gabriel Téllez. Pocas líneas, no exentas de errores transmitidos mecánicamente de unos a otros libros, eran todo lo que sobre el particular ofrecían las ediciones del poeta, las historias literarias y las bibliografías especiales del teatro, incluso la del diligentísimo Barrera. Sólo don Bartolomé Gallardo, en papeletas que han permanecido extraviadas y desconocidas hasta estos últimos años, había extractado el manuscrito de la *Historia de la Orden de la Merced* , obra inédita de Tirso que posee la Academia de la Historia, añadiendo a estos datos autobiográficos (no tan copiosos como nuestra curiosidad desearía) otras peregrinas especies que le sugirió su vastísima lectura. Es probable, y el

mismo Gallardo lo afirma, aunque algunos duden de su dicho, que llegara a componer una *Vida de Tirso;* pero, suponiendo que así fuera, esta obra hubo de perderse en 1823 con otras muchas preciosidades literarias; y el tesón empleado por aquel formidable erudito en rehacerla condujo sólo a la suma de apuntamientos que hoy tenemos, salvados como por milagro del escondrijo en que los sepultó la codicia bibliománica. Publicados a tiempo, hubieran sido muy útiles; pero su tardío conocimiento y póstuma **[p. 9]** influencia no menoscaban en nada la originalidad del estudio de doña Blanca, que volvió a descubrir por sí misma, y sin saber de su predecesor (lo cual puedo atestiguar como nadie), gran parte de las cosas que Gallardo había encontrado, y añadió otras de verdadera importancia, perseguidas con ahinco en las fuentes más diversas.

Con el interés que su elegante estilo presta a todas las cosas que narra, nos refiere nuestra autora sus pesquisas, no siempre afortunadas, en archivos parroquiales, notariales y de Hacienda; sus lecturas, muchas veces infructuosas, de libros bautismales y registros de matrículas. El relato es ejemplar y puede servir de norma a otros investigadores. Tanto enseña el resultado negativo como el positivo, y hay en la investigación misma un cebo y deleite irresistibles, que no dependen del número ni de la calidad de los hallazgos, sino del libre ejercicio de la mente que busca la verdad histórica. Y si por acaso no la encuentra sobre un punto determinado, otros no menos difíciles se aclararán con súbita e inesperada luz, porque el método bien aplicado no es estéril nunca, además de ser provechosa gimnasia del espíritu, que por él adquiere conciencia de su labor personal, y continuamente la rectifica. De la satisfacción interior que esto produce y de la recóndita virtud que tiene para consolar en las horas tristes e imponer a la vida cierto apacible ritmo, sólo puede juzgar quien por experiencia propia lo conozca. ¡Dichoso aquel a quien Dios concedió una de estas honestas aficiones, que sólo pueden morir con el hombre mismo!

La discreta habilidad y perseverancia con que nuestra autora ha conducido sus exploraciones y tanteos no ha podido triunfar siempre del pertinaz silencio que los archivos se empeñan en guardar sobre algunos períodos de la vida del glorioso dramaturgo. Acaso el archivo de Hacienda de Barcelona, donde se conservan tantos papeles procedentes de la Orden de la Merced, y donde ha parecido tan a deshora un escrito inédito y autógrafo de Fr. Gabriel Téllez (curioso no más que por ser suyo), nos reserva todavía alguna sorpresa. Entretanto, la vida religiosa y literaria de Tirso tiene ya firme y amplia base en más de treinta documentos reunidos y concordados por la señora De los Ríos, como puede verse por el esquema que figura en el presente volumen. Gracias a ellos quedan aclarados puntos tan importantes como los estudios de **[p. 10]** Tirso, su viaje a la isla de Santo Domingo, los Capítulos de su Orden a que asistió, sus trabajos como cronista, sus encomiendas de Trujillo y Soria; se puntualizan las fechas principales de su biografía, y se aclara en lo posible el orden cronológico de su producción dramática.

Con tan sólido aparato no es de temer que la nueva biografía de Tirso sustituya la prueba documental con meros indicios o con artificiosas construcciones, que un solo dato nuevo y auténtico puede desmoronar cuando menos se piensa. Un libro por varios títulos excelente, dedicado a historiar la vida de otro de nuestros mejores poetas dramáticos, ha sido en esta parte un peligroso modelo por su carácter mixto de erudición y fantasía. De la combinación arbitraria de noticias positivas puede resultar un conjunto falso; y el sistema de leer entre líneas y buscar alusiones personales y segundas intenciones en cualquier pasaje de nuestras antiguas comedias, es frecuente manantial de errores, que serán tanto más graves cuanto mayores sean el ingenio y agudeza del comentador, y la persuasión íntima que llega a adquirir de haber dado en el blanco. No se olvide que el sentido literal es el

primero de todos los sentidos hasta en la interpretación de las Sagradas Escrituras. Y guardémonos también del engañoso espejismo de la distancia, que nos hace relacionar cosas que acaso en su tiempo no lo estuvieron; dar a las fisonomías históricas el valor que para nosotros tienen, y que puede ser muy distinto del que tuvieron para sus coetáneos; suponer enemistades o emulaciones entre gentes que quizás no se conocieron y cuyas vidas no se cruzaron nunca; y otras cosas a este tenor, en que es tan difícil la impugnación como la prueba. Las mil aberraciones en que han caído los cultivadores de los estudios cervánticos pueden servir en esta parte de provechoso escarmiento.

Educado yo en la modesta escuela del sentido común, que cada día tiene menos prosélitos y valedores, quizás me finjo estos riesgos mayores de lo que son. Y seguramente sabrá evitarlos una inteligencia tan bien encaminada como la de doña Blanca de los Ríos, sin que la imaginación deje de resplandecer en su obra, no para levantar castillos de quimeras, sino para dar al cuadro la entonación de la vida.

Peligro hay también, casi inevitable, porque nace de muy **[p. 11]** simpático origen y dulcemente se va apoderando del alma, en la diaria frecuentación y culto exclusivo de un grande ingenio, a quien se convierte en compañero de nuestra vida. Avezados a esta especie de devoción familiar, no habrá primor que en sus obras no encontremos; cada día crecerá en nuestra admiración el sujeto de ella, y acaso llegaremos a ser injustos con otros autores inmortales, cuya gloria nos parecerá que hace sombra a la suya. En el reino del arte, como en la casa del Padre, hay muchas mansiones. Natural es que cada una tenga sus devotos; pero el sentido crítico debe refrenar la pasión exclusiva, que es admirable como estímulo, peligrosa como elemento de juicio. El biógrafo, salvo raras excepciones, se identifica con su héroe, le considera como cosa propia, hace oficios de abogado defensor si su cliente los necesita, y da a la narración un tinte apologético aun sin proponérselo.

No negaré que algo de esto pueda encontrarse en las bellas páginas que nuestra autora ha dedicado a Tirso de Molina; pero una cosa es el culto artístico sinceramente tributado, y otra muy diversa el vano y trivial amor a la paradoja, que hoy vilipendia a Murillo, y mañana inmolará a Velázquez en las aras del Greco, según cuadre a la voluble fantasía de los críticos impresionistas que sirven de lazarillos a los Cresos norteamericanos en los grandes mercados de Europa.

Por más racionales y desinteresados motivos ha sido rectificada varias veces, y aún ha de serlo en lo sucesivo, la que pudiéramos llamar tabla o canon de valores en nuestra antigua dramaturgia. Hoy nos pasma, por ejemplo, que el sesudo Luzán y otros críticos del siglo XVIII pusiesen a Solís al nivel de Calderón. Para la generación actual, Solís no es más que el historiador de la conquista de Méjico, y apenas se acuerda nadie de *El amor al uso* y de otras comedias que no pasan de discretas y agradables. Rojas y Moreto, excelentes poetas, sin duda, pero menos originales que ingeniosos, han sido puestos al nivel de los colosos del arte por la perfección singular de dos obras que son la resultante de una larga serie de ensayos anteriores y aun de algo más que ensayos, pues nadie dará tal nombre al *Peribáñez* de Lope, por ejemplo. Los aficionados a la corrección y a la pulcritud de la forma, a la moralidad humana y benévola, al fino estudio de los caracteres **[p. 12]** medios, a la parsimonia y al decoro en la expresión de los afectos, se sienten invenciblemente atraídos por el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón, nuestro Terencio castellano, tan semejante al latino en las dotes que posee y en las que le faltan.

Pero ni Alarcón, ni el autor de *García del Castañar*, ni el de *El desdén con el desdén* , pueden personificar, ni han personificado en tiempo alguno, la virtud creadora del Teatro español, su inagotable y gloriosa fecundidad, que surtió de argumentos y combinaciones a todas las escenas de Europa, su riqueza lírica y el profundo carácter épico que es nervio de su grandeza. Una cosa es la pericia y la habilidad técnica, que pueden llegar a la perfección en una obra aislada, y otra muy diversa la invención de un mundo poético nuevo, en cuyos espléndidos dominios todavía no se ha puesto el sol. Quizás no haya entre las comedias de Lope ninguna tan acabada en su línea como *La verdad sospechosa* o Las paredes oyen; pero ¿quién se atreverá a decir que el tímido y modesto Alarcón pertenezca a la esçirpe de los genios creadores, como Lope indisputablemente pertenece?

Lope, que abre el ciclo triunfal de nuestra escena, y Calderón, que dignamente le cierra, son en todo el mundo literario figuras de primer orden; pero los azares de su fama han sido diversos, invirtiéndose al juzgarlos y ensalzarlos, no sólo el orden de los valores, sino el de los tiempos. No fué una elección consciente y deliberada la que llevó a los románticos alemanes al culto calderoniano, aunque luego encontrasen mil razones metafísicas para justificarlo. Fué el acaso bibliográfico de ser rarísimos los tomos o partes de las comedias de Lope, y muy abundantes, por el contrario, las obras de Calderón, ya coleccionadas, ya sueltas. Todavía el pueblo español del siglo XVIII las veía con frecuencia en las tablas, y con ellas se solazaba, a despecho de los críticos y de los preceptistas galo-clásicos. Fué, pues, el teatro de Calderón, y así era lógico que sucediese, el primero que se conoció fuera de España, por lo cual se atribuyeron a su autor perfecciones y excelencias que no son peculiares suyas, sino del sistema dramático que seguía; se consideraron como enteramente originales obras cuyas fuentes se ignoraban; pasó por muy genial y espontáneo lo que era obra de muy calculado artificio y, por decirlo así, fórmula brillante de decadencia; y en vez de buscar en la educación del poeta, en la **[p. 13]** tradición literaria a que pertenecía, en el ambiente moral que respiraba, la clave de sus aciertos y de sus errores, se dió tormento a sus obras para encontrar en ellas todo género de vaporosas fantasías y de intenciones simbólicas y trascendentales. Así surgió entre las nieblas del Rhin el mito calderoniano, que al contrastarse con la realidad habría sido funesto a la gloria del célebre dramaturgo, si éste no hubiese tenido cualidades de primer orden y dignas de granjear la admiración en cualquier tiempo, aunque, por ventura, muy diversas de las que soñó el romanticismo germánico. Pero en Alemania la erudición modera muy pronto los ímpetus del entusiasmo, y lo que al principio fué ciega apoteosis y vago lirismo, se convirtió después en disciplina científica, de la cual dan testimonio la colección de Keil, el insigne comentario de Schmidt, no igualado todavía, las ediciones críticas de Krenkel y otros muchos trabajos de grande utilidad, para cuya enumeración no completa se han redactado especiales bibliografías, como las de Dorer y Breymann. En rigor, bien puede decirse que Alemania continúa siendo calderoniana, pues sobre ningún poeta español se han hecho allí tantos y tan varios estudios, y ninguno ha influído tan profundamente en la literatura y hasta en la música de aquel pueblo. Y el movimiento no lleva trazas de cesar, pues ahora mismo acaba de crearse en Berlín una Sociedad de amigos de Calderón, análoga a las Sociedades shakesperianas que allí y en otras partes funcionan.

Es cierto, sin embargo, que en Alemania misma, y ya desde medio siglo por lo menos, voces muy autorizadas, ora de historiadores de nuestra dramaturgia, como Schack, ora de ilustres poetas, como Grillparzer, mostraron que el tesoro del Teatro español no se cifra en las obras de Calderón tan sólo, ni éste reúne todas las condiciones que en otros grandes poetas nuestros espléndidamente se manifiestan. Un conocimiento más claro del genio de la lengua hizo comprender lo mucho que hay de vicioso y redundante en su estilo, y Grillparzer fulminó contra él acerba, aunque en el fondo no

injusta sentencia, llamándole «el más grande de los poetas amanerados». El amaneramiento es visible, no sólo en la dicción poética, sino en el desarrollo de la intriga, en la repetición de análogos lances y situaciones, en la creación de tipos convencionales, y en cierto concepto **[p. 14]** quimérico y teatral del honor, que vicia y perturba una parte de su obra.

Pero la reacción en vez de contenerse en límites justos, rechazando únicamente lo que había de endeble y falso en el sistema poético de Calderón, propendió a exagerar las manchas que todo sol tiene, y cerró a veces los ojos a los destellos de su luz genial y benéfica. Alguna parte de culpa, por lo que toca a España, pudo tener en esto un libro de mi mocedad, no escrito, sino improvisado oralmente por quien nada tiene de orador, y en el cual, por la ocasión en que fué compuesto, no pudieron menos de reflejarse el tedio y hastío que me han causado siempre los lugares comunes y las declamaciones enfáticas. De aquel libro no reniego, a pesar de la imperfección de su forma literaria, porque todavía hay quien le busca y lee, y, además, porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan. Pero están expuestas con tanta crudeza y animadas de tal espíritu polémico y agresivo, y de tal modo se hacen resaltar los defectos de Calderón y tan someramente se encomian sus buenas prendas, que no puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie. Con frecuencia las veo citadas en obras extranjeras, como si fuesen expresión cabal y adecuada de mi pensamiento, y esto me duele sobremanera, porque el verdadero libro sobre Calderón no lo he escrito todavía. Y hoy, que el furor iconoclasta de una generación menguada e impotente se encarniza en el descrédito de las más venerandas tradiciones nacionales, por ningún caso quisiera suministrar armas a los que tal hacen, ni aparecer como detractor de uno de los mayores poetas que en España y fuera de ella han nacido.

Detractor suyo no lo fuí nunca, aunque sí censor extremado y ligero de muchas cosas que hoy me parecen buenas o tolerables. Y aun a otras que continúo reputando malas, como el vano follaje y la sutileza escolástica, no sería difícil encontrarles correspondencia en otros genios que todo el mundo aclama; pues si Calderón adolece de culteranismo y conceptismo, no es pequeña la dosis de *eufuísmo* que hay en Shakespeare y no sé por qué ha de llamarse encantadora fantasía en el uno lo que se tacha en el otro de extravagancia calenturienta. En cierto grado y medida, los *aegri* **[p. 15]** *somnia* son casi inherentes a la poesía romántica, que nunca se ha regido por los severos cánones de Horacio.

Aun en aquellos ensayos tan poco maduros puede verse que yo admiraba a Calderón sinceramente. Entonces como ahora, Calderón era para mí un insuperable maestro del artificio dramático, lo cual no ha de estimarse como una fruslería, pues al fin el teatro es acción, y acción que debe estar construida con la mayor habilidad posible, dilatada con interesantes peripecias, y conducida a un desenlace natural y lógico. Casi todos los preceptos de la *Poética* de Aristóteles se refieren a la acción, y no a los caracteres: tal era la importancia que aquel gran maestro del pensamiento humano daba a esta parte esencialísima del arte, en la cual, ciertamente, no ha aventajado a Calderón ningún poeta nuestro. Sus fábulas no son enmarañadas, sino sabiamente complicadas; y aunque pueden parecer monótonas cuando atendemos sólo a una sección de sus obras, especialmente a las comedias de capa y espada, no lo son en el conjunto de su repertorio, que es de los más variados. El orden, la medida y el cálculo no excluyen la inspiración, y prueban una mente vigorosa y disciplinada.

En los caracteres no raya a tanta altura. Lope y Tirso le vencen en esto; no hay que negarlo. Pero ya en mi estudio apunté algunas excepciones, y sin gran trabajo pudieran añadirse otras. No inventó las

figuras de *El Alcalde de Zalamea;* pero las llevó a tal grado de perfección y de vida, que suyas serán eternamente, y el más glorioso timbre de su corona poética. Imitar de este modo, es cumplir un acto creador. *El Príncipe Constante* puede ser más o menos teatral (la generación presente no le ha visto representar jamás); pero los dramas no se escriben sólo para la representación, y aquel Régulo cristiano es un tipo admirable de belleza moral, que no por ser santo deja de ser muy humano. Caracteres bien originales y acentuados son, en otro género, el Tuzaní de la Alpujarra, Luis Pérez *el Gallego,* Ludovico Enio, el de *El Purgatorio de San Patricio* , y don Lope de Urrea, el de *las tres justicias en una.* Los cuatro protagonistas de los dramas de celos no son idénticos en su psicología, aunque sea uno mismo el bárbaro impulso que mueve su brazo. Aun en las comedias de costumbres, donde abundan más las repeticiones, y los caracteres no suelen pasar de esbozos, nadie confundirá al nobilísimo Don Carlos **[p. 16]** de *No siempre lo peor es cierto* con el maleante aventurero de *Hombre pobre todo es trazas* , o con el Tenorio de *No hay cosa como callar.* Y, dígase lo que se quiera de la inferioridad de los tipos femeninos, no todas las damas de Calderón son tan altivas, hurañas y foscas como suele decirse. En *Guárdate del agua mansa* , en *¿Cuál es mayor perfección?* , en *No hay burlas con el amor* , en *La dama duende* y en otras creaciones graciosísimas hay finos matices que diferencian a la mojigata, a la presumida de culta, a la hermosa tonta y a la viuda emprendedora y arriscada.

Es Calderón un poeta idealista, que muchas veces se contenta con una sombra tenue e impalpable de la realidad. ¿Pero desde cuándo el idealismo ha sido contrabando en los reinos de la poesía? ¿Por qué hemos de encontrar extravagante el argumento de *La hija del aire* , que a Goethe parecía encantador, cuando nos extasiamos con *La tempestad* , como si Ariel y Caliban tuviesen más consistencia que la fantástica Semíramis? Y en concepciones de más sublime origen, que no son libre juego de la fantasía, sino expresión sublime del mundo suprasensible, ¿no es Calderón, a pesar de los defectos de su manera, el más legítimo heredero de la musa católica de Dante? En esos autos sacramentales, tan poco leídos y tan mal entendidos de la generación actual, hay mucho de alegoría puramente intelectual, y, por tanto, lánguida; pero hay también representaciones vivas de potencias espirituales, símbolos de grande eficacia estética, y un esfuerzo continuo, aunque a veces frustrado, para abarcar en grandiosa síntesis el orden visible y el invisible, la ley de Naturaleza y la ley de Gracia.

Nada de esto se me ocultaba cuando pronuncié aquellas *conferencias* , o, dicho con voz más propia y castiza, lecciones, donde el genio de Calderón está reconocido y proclamado en cada página. Y aun pienso que pagué demasiado tributo a la opinión común otorgándole, si bien con reparos y cortapisas, el cetro del Teatro español, que en aquel tiempo casi nadie le negaba. Pero ya entonces, y coincidiendo con Grillparzer antes de haberle leído, mi íntima predilección se inclinaba hacia Lope, poeta espontáneo cuanto cabe serlo en edades cultas, poeta épico cuanto cabe en el teatro, poeta en quien el mal gusto, aunque frecuente, es *esporádico* , y el acierto genial casi infalible, porque procede con la sublime inconsciencia de las fuerzas naturales. «No es acaso el mayor **[p. 17]** poeta - decía su gran panegirista alemán - ; pero es la organización poética más admirable que en el mundo ha existido.» Con el tiempo fué creciendo en mí esta admiración, y haciéndose más razonada conforme más iba penetrando en el mágico laberinto de las comedias de Lope, que forman por sí solas una literatura entera. Y al encontrarme con aquel inmenso repertorio, en que parecen agotadas todas las combinaciones dramáticas posibles, concebí el propósito, acaso temerario, de darle a conocer íntegramente; empresa en que perseveré bastantes años, y que sólo hube de suspender por causas en que mi voluntad tuvo la menor parte. De aquella edición, que espero reanudar, fué corona, ciertamente inmerecida, pero por lo mismo más acreedora a mi perdurable gratitud, un elocuente

artículo de doña Blanca de los Ríos, que va transcrito en el presente volumen. No le dictó la severa justicia, sino un arranque de su corazón hermosísimo, que en toda contienda la inclina a ponerse del lado de los débiles y de los vencidos; virtud digna de notarse como singular en los tiempos de cobardía moral que alcanzamos.

Juntamente con mis trabajos, y sin que yo pretenda haber influído en los suyos, otros varios eruditos, no sólo alemanes, sino italianos, franceses, ingleses y norteamericanos, han contribuído con estudios y publicaciones diversas a la rehabilitación del arte de Lope, que puede considerarse definitivamente afianzada sobre una base sólida y documental. El astro de Calderón no se ha apagado, ni nadie trata de extinguirle; pero lanza fulgores menos intensos que el de su glorioso y triunfante predecesor, proclamado hoy, como lo fué en su tiempo, nuestro máximo poeta «de los cielos y de la tierra».

Con estos dos luminares del Teatro castellano bien puede compartir la inmortalidad otro, a quien muchos se la otorgan por igual, y doña Blanca con cierta preeminencia. Este poeta es Fray Gabriel Téllez, y nunca su causa ha sido defendida con tanto brío, habilidad y elocuencia. Menos conocido fuera de España que los otros dos grandes dramaturgos, aunque haya sido celebrado dignamente por Schack, Adolfo Schaeffer y otros historiadores literarios, es para los españoles el autor predilecto en la lectura, y lo sería en la representación si no fuesen tan bárbaras y absurdas las refundiciones que suelen hacerse de sus comedias; punto que trata **[p. 18]** nuestra autora con tanto acierto como donaire en carta dirigida a una célebre actriz. Como en tales rapsodias todo se sacrifica a la supuesta ligereza del público (calumniándole quizás) o al lucimiento de cómicos que Tirso no pudo presentir, la obra queda indignamente mutilada, y a veces ininteligible. Casi nunca es una comedia entera de lo que representa, sino una serie de escenas audazmente sacadas de su lugar, y afeadas de vez en cuando por los chafarrinazos del refundidor. Para dar a conocer el drama español en forma tan falsa y tan indigna de su grandeza, vale más dejarle en los libros. Como de los escarmentados nacen los avisados, hace años que jamás concurro al teatro cuando se anuncia una comedia antigua refundida. Lo que hago es abrir el tomo o parte en que la comedia se contiene, y reconstruir mentalmente un espectáculo que estoy seguro de no encontrar en las tablas.

No eran de esta casta de refundiciones las que a principios del siglo XIX hacían don Dionisio Solís y otros humanistas de fino gusto y buena escuela. Gracias a ellos el repertorio cómico del fraile de la Merced tuvo una especie de renacimiento, y volvió a ser popular antes de convertirse en materia de erudición. Pero otros aspectos más elevados del genio de Tirso, por los cuales es igual o superior a Calderón, y no cede la palma a Lope, permanecieron en la sombra hasta que Durán y Hartzenbusch los dieron a conocer, el primero en sus penetrantes análisis de *La prudencia en la mujer* y El condenado por desconfiado, y el segundo en las preciosas noticias críticas que acompañan a su edición del Teatro Selecto de Fr. Gabriel Téllez, en doce volúmenes, muy superior al tomo que posteriormente coleccionó para la Biblioteca de Rivadeneyra.

Comenzó, pues, dentro de España la vidicación de Tirso cuando su nombre apenas había sonado fuera de los ámbitos de la Península. Y aun puede decirse que contrastó al culto romántico de Calderón, o le sirvió de saludable freno mostrando las pompas de la realidad enfrente del mágico espejo del idealismo. Pero debe reconocerse que, aun siendo Tirso tan gran poeta, es de más difícil comprensión y estimación para los extranjeros que para los nacionales. Maestro consumado de la lengua y del ritmo, originalísimo artífice de la dicción, poeta satírico de intensa malicia, ofrece para un traductor casi las mismas dificultades que Quevedo. No puede ser saboreado plenamente más que

en su idioma. Sus **[p. 19]** más geniales invenciones, sus modismos más gentiles, sus insólitas asociaciones de palabras, la mayor parte, en suma, del primor y gracia de sus diálogos, tienen que perderse en las versiones, por hábil que sea la mano que las haga. Lo contrario precisamente sucede con el teatro de Calderón. Como el pensamiento es casi siempre superior en él a la ejecución, puede un buen traductor corregir o atenuar su manera afectadamente simétrica, el barroquismo de sus formas líricas, la frialdad escolástica de sus razonamientos. Calderón traducido por Schlegel, por Tieck, por Fritz Gerald, no pierde nada, y a veces positivamente gana.

¿Diremos por eso que sea un poeta más universal y humano que Tirso? Nuestra autora sostiene resueltamente la tesis contraria. Yo ni la defiendo ni la combato, porque miro la cuestión desde otro punto de vista. Para mí todo gran poeta, digno de tal nombre, tiene mucho de universal y mucho de nacional, mucho que es eterno y habla a los hombres de todas las edades, y mucho que depende de las convenciones artísticas de cada país y de cada siglo. Pero estas cosas no pueden arbitrariamente separarse, por que se dan juntas y mezcladas en la misma obra. El poeta universal y abstracto, que no es ciudadano de ninguna patria ni hombre de ningún siglo, no existe, es un ente de razón, y si pudiese existir, sería el más descolorido y fastidioso de los poetas.

El árbol de la poesía humana sólo se eleva lozano y pujante cuando tiene escondidas sus raíces en el terruño natal. En este sentido, tan inglés es Shakespeare como Lope de Vega es español. En nuestro Teatro, como en todos, hay una parte caduca y deleznable; pero si la dramaturgia castellana no hubiese tenido un valor positivamente humano, y no meramente histórico, ¿cómo hubiera podido extender su dominación por Europa, dejando profunda huella en géneros tan radicalmente diversos como la tragedia y la comedia francesa y el drama romántico alemán? El conflicto trágico ideado por Guillén de Castro lo es en Francia como en España, y en todas partes han encontrado eco las severas lecciones de Alarcón contra la mentira, el desdén vencido de la altanera Diana, la sublime alcaldada de Pedro Crespo, los místicos amores de Cipriano y Justina, el sueño simbólico de Segismundo, la sabiduría práctica del *villano en su rincón* , la **[p. 20]** historia lastimera del conde Alarcos, con otros muchos temas y motivos que no es necesario enumerar.

¿Puede afirmarse que en esta dilatación de fronteras la parte de Tirso haya sido mayor que la de los demás grandes dramáticos nuestros, y aun que la de ciertos autores de segundo orden? Me inclino a creer que no, porque es, proporcionalmente, de los que menos argumentos han dado a las escenas extranjeras. Su descendencia más caracterizada quizás pueda encontrarse en las finas comedias de amor e intriga de Marivaux, que seguramente había leído *El perro del hortelano* y otras piezas análogas de Lope de Vega, y pudo conocer también algo del repetorio del autor de *El vergonzoso en Palacio* , que en este género no tiene rival.

La única excepción que constantemente se alega para suponer que el arte de Tirso tiene carácter más europeo que el de sus rivales, es el tipo de Don Juan, que, en efecto, pertenece a la poesía del mundo, y ha tomado carta de naturaleza en todas las literaturas, lo cual no es pequeña gloria para el poeta que por primera vez le presentó en las tablas. Pero esta excepción es más aparente que real, porque la mayor parte de los que han trabajado sobre la leyenda de Don Juan desconocían hasta el nombre del autor primitivo. El mismo Zorrilla se fué al otro mundo sin saberlo, a juzgar por lo que dice en sus *Recuerdos del tiempo viejo.*

Fuera de las refundiciones, bastante serviles, de Córdoba y Maldonado, y don Antonio Zamora; fuera de los más antiguos escenarios italianos y arreglos franceses, la huella del drama de Tirso se va borrando cada vez más de una en otra imitación, y sólo subsisten dos cosas comunes a todas ellas: el germen del carácter del héroe, que cada cual desarrolla a su modo, y la parte fantástica, el convite a la estatua, cuyos orígenes están en la tradición, y en la poesía popular. Hombre o demonio, Don Juan es legión, y Tirso de Molina, al darle nombre, no pudo adivinar todos los *avatares* de este multiforme Proteo. Ni la solución católica que dió a su obra; ni la figura, muy humana, del protagonista, que es un atolondrado libertino sin refinamientos de perversidad satánica; ni el sentido ejemplar y conminatorio de la fábula, son los que han prevalecido en los poetas *donjuanistas* , de la mayor parte de los cuales se ha dicho, con razón, que habían tomado contra el Comendador el partido de su asesino. Ni el Don Juan **[p. 21]** ateo, petardista e hipócrita de Molière, ni el Don Juan romántico, eterno perseguidor del ideal femenino, que busca la solución del enigma de la vida en el amor como Fausto en la ciencia, tienen de común con el personaje de Tirso más que el nombre y la característica de la energía. Cuando la imaginación calenturienta y desequilibrada, pero a veces adivinadora, de Teodoro Hoffmann descubrió en la música de Mozart misterios que el grande artista de los sonidos no había encontrado, ciertamente, en el frívolo libreto del abate Da Ponte, hizo crítica meramente subjetiva, en la cual se evaporan los datos de la leyenda sutilizados por cierto misticismo nebuloso. Cuando Byron tomó por héroe de su incompleto poema a «nuestro viejo amigo Don Juan», no se acordaba del Burlador, sino de cierta pantomina en que le había visto bajar a los infiernos; ni en el poema se refleja otra cosa que la sensualidad del siglo XVIII y el sarcástico pesimismo del gran poeta en lucha abierta con el *cant* de la sociedad británica.

Para los románticos Don Juan fué un nombre, un símbolo, y no otra cosa. Ninguno de ellos conoció la comedia de Tirso, que, seguramente, no hubieran entendido. Lo que nuestro poeta teólogo presentó como escarmiento, ellos lo convierten en apoteosis. La idealización monstruosa del seductor eterno e irresistible, ídolo de un panteísmo erótico que devora sin cesar humanos corazones, y el delirio sentimental de la regeneración por el amor, son igualmente ajenos al alma profundamente cristiana del fraile de la Merced, que si crea un símbolo de maldad y de rebeldía, es sólo para mostrar en acción la justicia divina. Tirso no es responsable de más Don Juan que el suyo. Respecto de los demás, sólo ha podido tener aquella acción primordial y remota, que de ningún modo puede confundirse con la acción directa e inmediata del texto de Guillén de Castro sobre el *Cid* francés, o del texto de Alarcón sobre *El mentiroso.*

No por vano prurito de contradicción, que está muy lejos de mi ánimo, sino porque aspiro a ser enteramente sincero, me he atrevido a formular estas observaciones, que no indican verdadera disconformidad con el pensamiento de doña Blanca, puesto que admiro casi tanto como ella a Tirso de Molina, aunque no siempre por las mismas razones. Tirso no me parece de distinta casta que los demás dramáticos nuestros, aunque generalmente les aventaja **[p. 22]** por el picante desenfado de su lenguaje, por la franca objetividad, por el nervio dramático, por el vigor en la pintura de caracteres. Pero es tan desigual como cualquiera de ellos, no sólo en obras distintas, sino dentro de una misma obra. No es la intriga únicamente, sino el plan lo que flaquea en muchas de sus comedias. Pero todo lo salvan su fuerza cómica, digna de compararse con la de Molière, y sin ningún otro rival en el mundo, y, lo que vale más, su risueña fantasía poética, que nos transporta a un mundo encantado, donde los dardos de la sátira se embotan en el cáliz de las flores.

No es Tirso de los ídolos que exigen en sus aras sacrificios de víctimas humanas. Puede campear solo

y ser admirado por sí mismo, sin que su gloria ofusque a la de nadie, y mucho menos a la de aquel a quien siempre veneró como maestro. No es Tirso el Príncipe del Teatro Español, porque no le representa él solo, como Calderón tampoco. Si en un gran naufragio histórico, como el que sepultó tanta parte de la cultura grecolatina, pereciese su repertorio, perderíamos un tesoro de poesía y un buen número de obras maestras; pero la fórmula de nuestro drama nacional podría estudiarse íntegra en las comedias de Lope de Vega que hoy tenemos. Por el contrario, si éstas sucumbiesen a los estragos del tiempo, y todas las demás se salvaran, la historia de nuestro Teatro resultaría manca y sin sentido, por faltarnos la clave de sus evoluciones. Con ningún otro poeta es posible tal sustitución. Pero al mismo siempo es cierto que Lope no se halla, respecto de sus contemporáneos españoles, en aquella relación de abrumadora superioridad en que está Shakespeare respecto de Marlowe, Ben Jonson, Beaumont y Fletcher, y demás ingenios del tiempo de la Reina Isabel. Aquí la distancia es mucho menor, y Tirso (para no hablar de otros) es tan genial como Lope en sus mejores momentos. Y considerado meramente como escritor y hablista, es el primero de todos. Alarcón, que es el que más se le acerca en estas condiciones, parece frío y prosaico comparado con él. Pero Alarcón rara vez cae en los extravíos de gusto que es tan fácil señalar en Tirso de Molina. Cada cual tiene sus dotes propias, y hay algunas que recíprocamente se excluyen por forzosa ley estética.

Algún reparo podría ponerse tambien a la bella lección sobre los caracteres femeninos de Tirso, y reclamar alguna mayor **[p. 23]** estimación para el padre espiritual de la Niña de Plata, de la Esclava de su galán, de las dos Belisas, la melindrosa y la bizarra, de la Moza de cántaro, de Juana la de la puente y de otras deliciosas criaturas que cualquier Teatro puede envidiarnos. Pero ya no tengo tiempo para detenerme en esto, ni siquiera en los dos excelentes artículos, tan llenos de curiosas noticias y sagaces conjeturas en que doña Blanca nos describe, como ella sabe hacerlo, su viaje literario a Salamanca, y procura afianzar con muy ingeniosos razonamientos la controvertida tradición de haber estudiado Cervantes en aquella escuela.

Hora es ya de poner término a estas áridas y prolijas reflexiones, pidiendo perdón a la autora y al público por haber quebrantado la práctica general en esta clase de escritos, y aun si se quiere, los fueros de la galantería, que mejor cumplidos hubieran quedado con dos páginas de felicitación entusiasta y cordial. El interés que para mi encierran las cuestiones que doña Blanca trata en su libro, y el alto aprecio en que tengo su erudición, su talento y su carácter, pueden servir de excusa a esta insólita difusión y pesadez en el análisis. Sólo es buen libro el que nos sugiere muchas ideas, o despierta otras que yacían en el fondo de nuestra alma.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 5]. [1] . Nota del Colector. - Es el *Prólogo* al libro de Doña Blanca de los Rios: Del siglo de Oro. Madrid 1910.

No coleccionado hasta ahora en «Estudios de Crítica Literaria».

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

LOPE DE VEGA

[p. 27] LOPE DE VEGA Y GRILLPARZER [1]

A ningún español es preciso enseñar quién sea Lope de Vega; pero el nombre de Grillparzer ha sonado tan poco entre nosotros, que muchos preguntarán con extrañeza por qué va unido en la portada de este libro al nombre de nuestro gran poeta nacional. A tal punto llega en España el abandono o desconocimiento de toda literatura extranjera que no sea la francesa del día antes. Y sin embargo, Grillparzer, no sólo está reputado en la opinión general como el primer poeta austríaco, sino que entre los dramaturgos alemanes posteriores al gran Schiller no cede el paso a nadie, y considerado como crírtico teatral hay quien le pone al lado de Lessing. No pertenece a un extranjero, y menos con tan imperfecto conocimiento como el que yo alcanzo de las obras de Grillparzer, deslindar lo que pueda haber de hiperbólico en estas comparaciones; pero quien tales encomios ha merecido de la crítica más inteligente, no puede menos de ser un ingenio notabilísimo y digno de aquella especie de culto estético que hoy tributa a su memoria un grupo muy selecto de admiradores e iniciados. En Viena se levanta un monumento a su memoria: sus obras completas, que llegan a diez y seis volúmenes, [2] han obtenido cinco **[p. 28]** ediciones en pocos años, sin contar las innumerables que se han hecho de sus dramas sueltos, que se representan continuamente en los teatros de Alemania; y no sólo existe una copiosísima *literatura* (como allí se dice) sobre su vida y obras, sino que para él, como para Goethe y para Schiller, se estampa ya una publicación especial de carácter periódico, el *Grillparzer-Jahrbuch*, dedicada exclusivamente a hablar de su persona y a dar á conocer nuevos documentos y monografías concernientes a él. En España la existencia de tal revista o anuario (aunque estuviese consagrado al mismísimo Cervantes) sería el modo más eficaz de infundir tedio invencible a los lectores, y aun de provocar una reacción violenta contra el autor encomiado; pero en Alemania y en otras partes (donde las gentes suelen ser más doctas y también más sencillas y menos resabiadas y estragadas de gusto), las cosas pasan de distinta manera, y cuando se estudia y ama a un autor, se le ama y estudia de veras, y todo parece poco para enaltecerle y para desentrañar los primores de sus obras.

Grillparzer, cuya vida fué en verdad harto triste y abatida, ha entrado sin esfuerzo alguno en el templo de la gloria al día siguiente de su muerte, acaecida en 1872. Sus obras, aunque sean de ayer, empiezan a tener ya el prestigio de la belleza clásica. Para hacerse cargo de la peculiar índole de su teatro, todavía desconocido entre nosotros, hay que advertir que Grillparzer no es ni romántico ni realista, según el vulgar sentido de estas denominaciones, sino que en su arte, sumamente delicado y exquisito, se dan la mano el estro suave y melodioso, la melancólica intensidad de sentimiento propias de un poeta elegíaco, algo devaneador y enfermizo, que reconocía en sí alguna parte del alma del Tasso y un odio profundo a las abstracciones, un vivo y ardiente sentido de la naturaleza humana y de toda realidad concreta. Nada que le pareciese convencional o falso encontraba gracia a sus ojos, y aquí está la clave de su alejamiento del grupo romántico, de su encarnizada antipatía contra Tieck, de su culto a Lope de Vega en cuanto llegó a conocer sus obras, y de la reacción anticalderoniana que él inició en Alemania, después de haber empezado, como todos, imitando a Calderón, cuyos defectos,

sin embargo, por ser de índole enteramente contraria a los de la suya, le habían dado en ojos desde el primer momento, reconociendo todo lo que **[p. 29]** en aquella brillante poesía había de amanerado y artificioso. Su conversión a Lope fué entera y profunda: jamás nuestro poeta tuvo en su iglesia acólito más sumiso que Francisco Grillparzer, que se pasó *medio siglo* leyendo y comentando sus obras, no para imitarlas directa y servilmente, sino para beber en ellas un género de poesía fresca, espontánea, gentilísima, tan natural como la naturaleza misma, de que sus labios estaban sedientos. No desconocía la superioridad de Shakespeare; pero Shakespeare le aterraba, le parecía demasiado gigante para medirse con él, demasiado sobrehumano para entablar con su sombra esa dulce familiaridad de todos los días. Grillparzer, que quizá no era un gran poeta, sino más bien un poeta refinadísimo, necesitaba la presencia continua de otro poeta más grande que él, pero no de tal suerte grande que se impusiese despóticamente a su gusto, que le unciese a su carro, que le anonadase bajo el peso de su grandeza. Grillparzer quería beber en su vaso, aunque fuese pequeño; y en vez de añadir su voz al coro desaforado que hacía la apoteosis del rey de la escena, prefirió buscar un templo más solitario, donde sonaba la voz de un oráculo menos formidable. Y al servicio de aquel templo se consagró, como dicho queda, durante más de cuarenta años; comenzando por llevarse a su casa, en calidad de préstamo, el ejemplar de los veinticinco tomos o *partes* de la primitiva colección dramática de Lope que posee la Biblioteca Imperial de Viena, uno de los tres o cuatro únicos ejemplares completos de ella que existen en el mundo. [1] Si a esto añadimos que Grillparzer leyó además todas las comedias de Lope de Vega que pudo encontrar sueltas o en colecciones de varios, fácilmente se comprenderá que nadie le ha excedido en el conocimiento de este inmenso repertorio, sobre el cual tantos disparatados juicios corren autorizados por la pereza y la rutina. Sobre cada una de las comedias que leyó, hizo Grillparzer apuntamientos críticos que, reunidos, forman la mayor parte del libro de sus *Studien* sobre el teatro español, y que son la piedra angular del edificio de reparación que la estética moderna tiene que levantar un día u otro al que es, después de Cervantes, el más grande de los ingenios españoles. Lo único formal **[p. 30]** que tenemos hasta ahora sobre Lope, fuera de la brillante, pero demasiado rápida y externa exposición de Schack, son estos juicios de Grillparzer, tan penetrantes, tan agudos, dictados a la vez por la experiencia teatral y por el más fino discernimiento de las peculiares bellezas del arte y estilo de Lope, a quien parece que Grillparzer había bebido los alientos. Cuando de estos apuntes suyos se pasa al indigesto caos de la obra de Klein (tan justamente calificada por un crítico italiano de *idropico operone)* , el ánimo se aflige al considerar los escasos progresos que en estos últimos años ha hecho la crítica sobre Lope, exceptuando, si acaso, las útiles tareas del modesto y erudito Schaëffer.

Los españoles, pues, debemos pronunciar con veneración el nombre de Grillparzer, porque para nosotros no es sólo el nombre de un glorioso poeta extranjero, autor de *Safo* , de *Ava* , de *Hero y Leandro* , del *Sueño es una vida* , [1] de *El Vellocino de Oro* , de *Ester* y de *La Judía de Toledo;* sino el nombre de un crítico hispanista, que por la calidad de sus servicios, va a par de Wolf, de Schak y de Lemcke; porque si es verdad que conoció nuestra literatura menos *extensamente* que ellos, y nunca pudo apreciarla en conjunto, conoció en cambio y sintió más *intensamente* , y analizó más en detalle, a algunos de nuestros poetas, especialmente al más grande de todos. Por lo cual, su gloria es ya inseparable de la de Lope, y nuestra gratitud nacional debe juntar sus nombres, así como el doctor Farinelli ha reunido los medallones de ambos poetas en el lindo frontispicio dibujado por él mismo para encabezar la excelente obra de crítica de que paso a dar somera cuenta.

Esta obra, escrita, al decir de los alemanes, con pureza de lengua, rarísima en un extranjero, está además compuesta con mucha habilidad y arte, con gran caudal de erudición sobriamente

administrado, y, lo que vale todavía más y no estorba nunca, con poético y juvenil entusiasmo. El autor ha trabajado sobre el mismo ejemplar de las comedia de Lope que sirvió a Grillparzer para sus estudios, y se ha penetrado como él de la virtud genial y fortificante de aquella sanísima poesía. Como él dice, Lope y Grillparzer han sido sus inseparables compañeros por las montañas del Tirol, y la poesía ha completado la obra de la naturaleza, **[p. 31]** haciéndole vivir durante muchos meses en un estado de ánimo plenamente estético, de los que dejan profundas y saludables huellas en la vida. Esta disposición de espíritu se refleja en cada página del libro, y no es su menor encanto. Aunque el autor sea italiano, ha sentido aquel mismo género de dulce simpatía que por España sintieron los románticos alemanes, y que se expresaba en el célebre saludo, no olvidado todavía por algunos eruditos de Viena y de Munich: *somos hermanos.*

Schack, uno de los más venerables representantes de esta generación literaria, ha querido, antes de bajar a la tumba, dar a nuestra patria y poesía la última prueba de afecto, traduciendo en verso alemán todas Las citas de Lope, que figuran en el libro del doctor Farinelli.

Ya he advertido que este libro contiene bastante más que lo que su título indica. Como escrito para Alemania, llámase *Grillparzer und Lope de Vega;* aunque observando la debida proporción entre ambos poetas, no negada por el crítico ni por nadie, más bien debiera llamarse *Lope de Vega und Grillparzer,* y quizá el título más exacto sería *Lope de Vega in Deutschland,* puesto que se trata de una exposición completa del influjo de Lope de Vega en la literatura alemana y de los trabajos de los críticos alemanes respecto de él.

Todo lo que precede a Grillparzer va por vía de introducción y es lo que vale e importa menos, porque, antes de Grillparzer, Lope era poquísimo conocido en Alemania. Si en el teatro del siglo XVII influyó algo, fué principalmente a través de sus imitadores holandeses, o bien de los franceses, como Rotrou, o de los italianos, como Cicognini. En el siglo XVIII había críticos que le llamaban *López* a la francesa, y aun llegaban a convertirle en dos poetas diversos, uno *López de Vega,* y otro *Carpio* . La extraordinaria rareza de su colección dramática (que no ha sido el menor obstáculo para la difusión de su fama). hizo que Lessing apenas llegara a adivinarle, aunque en la *Dramaturgia* le cita alguna vez, y se hace cargo del *Nuevo Arte de hacer comedias.* Dieze, el traductor de Los *Orígenes* de Velázquez, no adelantó un paso sobre la pedantesca crítica de los Nasarres y Montianos, de cuyas conclusiones se hacía eco en Alemania. Bertuch tradujo la *Gatomaquia,* añadiendo una pequeña biografía del autor.

[p. 32] Acercábase entretanto la edad heroica de la literatura alemana; pero la mala estrella que perseguía a Lope después de muerto, sin duda en compensación del aura popular que le había rodeado cuando vivo, hizo que ninguno de los dos dioses mayores de aquel olímpico período llegase a trabar conocimiento con sus obras, puesto que Schiller no supo de él más que el nombre, y Goethe, que llegó muy tarde a conocer a Calderón, sólo en su extrema vejez pudo ver algo de Lope en la traducción que Otto de Malsburg hizo y le dedicó en 1824, de *La Estrella de Sevilla, El Mejor Alcalde el Rey* y *La Moza de Cántaro.* Y sin embargo, es cierto, según aguda observación de Grillparzer, que el genio inconmensurable de Goethe, con su entera y luminosa visión de la realidad, tenía mucha afinidad nativa con el genio de Lope, así como el temple idealista de Schiller respondía más bien al de Calderón, Pero no se ha de dar a estos paralelos más valor del que tienen para no confundir obras nacidas en atmósfera artística tan divérsa.

La gran desgracia de Lope en Alemania y la causa de todas las injusticias de que Grillparzer vino a redimirle, fué la falsa posición en que hubo de colocarse respecto del teatro español la crítica de los románticos, a consecuencia de la apoteosis calderoniana, iniciada en 1808 con la postrera lección del *Curso de literatura dramática* de Guillermo Schlegel. Todo el mundo sabe hoy (a lo menos fuera de España) que Schlegel y su hermano ignoraban profundamente toda la literatura española, a excepción de Calderón y Cervantes; lo cual no fué obstáculo para que lanzasen sobre nuestras cosas, en son de alabarlas, los más precipitados fallos, que aquí mismo han logrado inmerecida autoridad, protegidos por el renombre y el innegable talento crítico de ambos hermanos. En sus obras, Lope está tratado como un improvisador semibárbaro, cuyos dramas ofrecen algunas intenciones poéticas y situaciones de efecto. La pedantería no ha sido patrimonio exclusivo de la crítica clásica. En cambio, para Calderón ¡qué profusión de estrellas, de perlas y de diamantes; qué de simbolismos para explicar y absolver lo más barroco; qué de profundidades místicas y nebulosas para embrollar lo más claro!

Este Calderón, falsificado por Los Schlegel, fué el ídolo de los románticos alemanes, aunque no faltó entre ellos alguno, como **[p. 33]** Tieck, que, con mayor conocimiento de nuestra lengua y poesía, dejase de percibir que no era metal precioso todo el que había entrado en la fundición de la estatua. Pero ni siquiera de esta mayor cordura crítica que el tiempo y el estudio directo de las obras de Calderón tenían que traer forzosamente, se aprovechó por de pronto Lope, aunque sí Shakespeare y Cervantes. La Alemania del primer tercio de este siglo, tan pródiga en interpretaciones sobre Calderón, no produjo sobre Lope una monografía que ni remotamente pueda ponerse al lado del libro inglés de lord Holland, con parecernos hoy tan pobre e insuficiente. Aun las traducciones e imitaciones de las piezas dramáticas de nuestro poeta fueron raras, y en general de poca monta, salvo las de Malsburg, y Zedlitz. No sólo en Inglaterra, sino en Francia misma (recuérdese a Fauriel y a Magnin) se trabajaba entonces más y mejor sobre Lope que en Alemania.

Tal era la situación de la crítica y de la poesía alemanas respecto del patriarca de nuestra escena, cuando Grillparzer emprendió su estudio como crítico y como poeta, puesto que ambas cosas era en grado eminente. Tres puntos hay que considerar aquí, y en tres capítulos los estudia el Dr. Farinelli: relaciones directas entre el teatro de Lope de Vega y el de Grillparzer; juicios de Grillparzer sobre Lope; afinidades y diferencias entre la idiosincrasia artística de Lope y la de Grillparzer, y hasta qué punto la compenetración con el genio del primero llegó a modificar la manera del segundo.

Su primera inclinación al cultivo de la literatura española la adquirió Grillparzer dentro de su propia familia. Un tío suyo había hecho estudios sobre Timoneda, Solís y Tirso de Molina. Eran los tiempos del fervor calderoniano, y Grillparzer comenzó por empaparse en Calderón, que tenía entonces en Austria un imitador tan calificado como Schreivogel, el que adaptó a la escena alemana *La Vida es sueño* , La Hija del aire, El Médico de su honra, además de *ElDesdén con el desdén* , de Moreto, tan popular en aquellos teatros con el título de *Doña Diana.* Schreivogel tenía la habilidad de purificar el estilo de Calderón de los resabios de culteranismo, dando al diálogo más vida, naturalidad y relieve, descargándole de vana pompa y de sutilezas escolásticas. Estas imitaciones, así modernizadas, conforme al gusto del público alemán, **[p. 34]** tuvieron un éxito que aun dura; y Grillparzer, discípulo y amigo de Schreivogel, siguió esta dirección en sus primeras obras, aunque haciendo siempre, respecto de Calderón, muchas salvedades de gusto. *Die Ahnfrau* , por ejemplo, está inspirada manifiestamente en *La Devoción de la Cruz* , y tiene además reminiscencias de *El Purgatorio de San Patricio.* El grandioso drama fantástico *Der Traum ein Leben* , hasta por el título recuerda

inmediatamente *La Vida es sueño* , aunque la filosofía de la obra es diversa y, en cierto modo, contraria, y diverso también el simbolismo empleado. Si para Calderón *la vida es sueño* , para Grillparzer (cuyo romanticismo no en balde viene después de la crítica kantiana) *el sueño es vida* , o más bien, no hay vida y realidad más que en el juego de las fantásticas apariencias. Pero a pesar de esta inversión o retroversión de la tesis, el drama es palmariamente calderoniano, como lo es, sin tan sutiles filosofías, *El Desengaño en un sueno* , del duque de Rivas, que presenta con el drama de Grillparzer muy extrañas analogías, las cuales de ningún modo pueden atribuirse a imitación directa, puesto que el Duque no sabía alemán, y de la obra del poeta austriaco no sabemos que todavía haya sido traducida a ninguna lengua que a él le fuese accesible. Hay que recurrir, pues, a una fuente común o a una transmisión indirecta del argumento, problema que plantea y no resuelve el Dr. Farinelli en un apéndice destinado a hacer la comparación entre los dramas de ambos egregios poetas.

Es singular que Grillparzer, después tan enemigo de la abstracción y del simbolismo, que consideraba como las grandes plagas del arte germánico, debiese cabalmente a un drama simbólico uno de sus primeros y más señalados triunfos. Y no lo es menos la extraña mezcla que en las obras de su primer tiempo, en la misma *Safo* , por ejemplo, se observa entre el influjo de Calderón y el de la tragedia griega, reminiscencias de Eurípides y reminiscencias de los autos sacramentales.

Si Calderon fué el modelo de la juventud de Grillparzer, Lope de Vega fué el ídolo de su edad madura. Desde que comenzó a leerle comprendió que se las había con un genio poético superior. No por eso negó a Calderón jamás las propias y admirables cualidades que realmente posee. Siempre le habían molestado en su lectura el amaneramiento de la dicción, la retórica bombástica; **[p. 35]** pero continuaban llenándole de sorpresa y maravilla su destreza técnica, la corrección, en algún modo clásica, de sus planes, la vigorosa construcción orgánica de sus piezas, en que todo perece calculado para el efecto teatral. Estas condiciones, cuyo valor entendía Grillparzer mejor que otro alguno, como hombre del oficio; y que tanto contrastaban con el genial desarreglo del arte primitivo y espontáneo de Lope, y con la marcha aventurera y desordenada de sus novelas dramáticas, no le impidieron dar la preferencia a este último por motivos estéticos de índole superior. Los paralelos que hizo entre ambos insignes poetas están llenos de enseñanza, aun para los que no participen de la opinión de Grillparzer, que es también la nuestra. «Calderón (decía) es un poeta gallardamente amanerado; Lope es el pintor de la naturaleza. Calderón es imaginativo y rico en metáforas; Lope de Vega es *gráfico.* Calderón aliña su diálogo con brillantes y fastuosas comparaciones; Lope de Vega no gusta de comparar, pero apenas hay expresión suya que no tenga fuerza sensible, y sus cuadros no son un adorno exterior, sino que dan la visión de la cosa misma. Mientras que en Calderón todo, aun el pensamiento más profundo, se convierte en superficial por el modo de tratarlo; tiene Lope de Vega, en medio de su aparente superficialidad poética, una intimidad muy honda, aun en lo que parece más abandonado y defectuoso. Lope de Vega es un naturalista que nada excluye, y resulta natural hasta en la expresión de lo sobrenatural, hasta en la expresión de lo imposible: Lope de Vega se apoya en los sentimientos naturales de los españoles de su siglo; Calderón en la convención artística de su tiempo llevada al punto más alto.»

Aun del cotejo con el mismo Shakespeare no resultaba Lope empequeñecido. «Shakespeare (dice Grillparzer) nos da la naturaleza en compendio; Lope la da toda entera, sin selección, tal como ella se manifiesta y procede y se desarrolla. Lope no es precisamente el mayor poeta, sino el temperamento más poético de la edad moderna.»

¿Infiérese de aquí que convenga a un dramaturgo moderno la imitación directa de Lope? De ningún modo (contesta Grillparzer): lo que hay que hacer es «convertir a Lope en sustancia propia, llenarse de su espíritu y hacer luego una cosa enteramente distinta de lo que Lope hizo».

[p. 36] Así lo practicaba él mismo, entrando todos los días en aquel *baño frío de naturalismo* , que le templaba y vigorizaba para sus propias creaciones, que son, no obstante, tan diversas de las de Lope, sobre todo en un punto esencial, que Grillparzer explicaba con tanta profundidad como modestia. «Los poetas grandes lo son precisamente por ser capaces de reproducir hasta las mismas incongruencias de la naturaleza; pero los poetas medianos debemos atenernos a la realidad congrua, a la naturaleza consecuente.»

Por esta razón, la influencia de Lope de Vega sobre el teatro de Grillparzer, más bien que en obras determinadas, se siente como difusa por todo él y penetrándole en su íntima esencia. Hasta cuando trata los mismos asuntos que Lope, como sucede en la *Prosperidad y caída del rey Ottocar* (cuyo argumento es el de la *Imperial de Otón*), o en *La Judía de Toledo* , o en la *Ester* , parece que pone empeño en hacer obra nueva, y no repetir, ni los caracteres, ni las situaciones. Y al mismo tiempo las huellas de Lope reaparecen donde menos pudiera esperarse. En nada se asemeja, por ejemplo, *El Leal criado* de Lope al drama de Grillparzer *Ein treuer Diener seines Herrn* , a pesar de la casi identidad del título; pero el señor Farinelli descubre en esta obra reminiscencias de *La Estrella de Sevilla* , de *El Príncipe despeñado* , y, sobre todo, de *El Gran Duque de Moscovia* , comedia basada en las primeras noticias que a España llegaron, por conducto de los jesuítas polacos, de la aventura del falso Demetrio. Cuando preparaba su tragedia de *Hero y Leandro* , pieza llena de espíritu clásico, Grillparzer leía simultáneamente, como en su diario consta, a los griegos y a los españoles, la *Odisea* y Lope de Vega; y para la expresión limpia y ardiente de los afectos amorosos bebía inspiración, no precisamente en las comedias mitológicas del poeta castellano, sino en *La Moza de cántaro* y en *Los Tres diamantes.* ¿Quién había de decir que la transparente y luminosa poesía de Lope, toda plasticidad y formas vivas, podía reclamar algo en el más simbólico y nebuloso de los dramas de Grillparzer, en el ya citado *Traum ein Leben?* Y, sin embargo, es evidente que el autor recordaba algunos pasos de *Los Donaires de Matico* y de otra comedia de Lope, *Con su pan se lo coma* , especialmente estos versos, que resumen el sentido de la obra:

[p. 37] «Señor, yo he probado ya
Las ciudades populosas,
La vida de los palacios,
Las cansadas ceremonias,
La comida, el sueño; en fin,
Perdona que te responda
Que no he de volver allá
Si me dieses tu corona.
Yo he vuelto a mi propio sitio,
Estoy en mi esfera propia,
Gozo descansada vida,
Sé qué es noche y qué es aurora,
Sé qué es comida y qué es sueño,
Y si es la vida una sombra,
Y el alma es sol, aquí quiero

Esperar a que se ponga.»

Esta investigación de los latentes veneros españoles de la inspiración de Grillparzer es la parte más extensa, y sin duda la más notable, del libro que rápidamente voy analizando. Ella sola basta para acreditar la mucha doctrina y perspicacia del crítico, el profundo estudio que ha hecho de ambos poetas y, sobre todo, el raro talento que posee para sorprender las relaciones que parecen más tenues e impalpables, y calar muy adentro en los hondos misterios de la elaboración estética, donde siempre hay una parte muy considerable de reminiscencia involuntaria y aun inconsciente. Como Grillparzer apuntaba día por día las impresiones que la lectura de Lope iba dejando en su ánimo, puede decirse que en este diario crítico está la clave de una parte muy considerable su labor teatral, la cual refleja de mil modos los rayos del sol poético de Castilla, que él se levantaba a saludar con reverencia todas las mañanas. Lope influye en él de mil modos, por lo trágico y por lo cómico, por el sentido musical y por la viveza *característica* . Así el Primislao de Libussa recuerda la hermosa figura de *El Villano en su rincón* , y en esa misma pieza hay reminiscencias de la *Vida y muerte del rey Wamba* y de *La Quinta de Florencia.*

Reservando para mejor ocasión, es decir, para las anotaciones que voy haciendo al teatro de Lope en la edición académica, el insistir en todas estas relaciones y comparaciones, marcadas con tanta precisión y firmeza por el doctor Farinelli, no puedo menos **[p. 38]** de llamar la atención muy particularmente sobre las doctas y nutridas páginas que dedica a las dos famosas tragedias de Grillparzer *La Judía de Toledo* y Esther. Estos dos análisis son de primer orden, y encierran además una enumeración bastante completa de las obras dramáticas que tratan uno u otro de estos argumentos, extendiéndose más, como era justo, en *Las Paces de los Reyes* y Judía de Toledo y en *La hermosa Ester* de Lope, con la cual tiene el fragmento del poeta austríaco más analogía que con la *Esther* de Racine. Advertiré, como de pasada, que encuentro excesiva la dureza con que el Dr. Farinelli juzga y deprime la *Raquel* de Huerta. Entre los críticos extranjeros parece que se ha hecho moda denigrar a este apreciable ingenio y excelente patriota, desde que el amigo Morel-Fatio, en sus bellos *Estudios sobre España* , tuvo la ocurrencia de llamarle *tonto* , sin duda porque en pleno siglo XVIII tuvo el valor y el buen gusto de no afrancesarse. Cualesquiera que fuesen (y grandes fueron sin duda) los extravíos y temeridades de su crítica, nunca llegaron a los dislates, ignorancias y pedanterías que contra el arte nacional habían escrito don Blas Nasarre, don Agustín Montiano y el padre de Moratín; y algo ha de concederse también al ardor de la reacción, al temperamento irascible y belicoso de Huerta, y a la hostilidad cruel con que le trataron todos los literatos de su tiempo, acabando por exasperarle y ponerle en los confines, no de la tontería, sino de la locura. Como crítico era hombre de poca doctrina y de poco gusto, pero de buen instinto en lo general: una especie de romántico inconsciente y venido antes de tiempo, que no acertaba a razonar lo que sentía confusamente pero con grande energía. Como poeta, hizo la mejor tragedia del siglo XVIII, lo cual puede no ser un gran elogio (puesto que las demás, salvo alguna de Cienfuegos, apenas pasan de la medianía, y carecen no sólo de interés poético, sino hasta de intención dramática), pero es sin duda un mérito relativo cuando entre los cultivadores de ese género exótico vemos figurar los nombres más calificados de la literatura de entonces: don Nicolás Moratín, Cadalso, Ayala, Jovellanos, Quintana... Para juzgar bien de la *Raquel* , hay que verla en su propio momento, y no aplastarla bajo el peso de un coloso como Lope de Vega o de un artista dramático tan consumado como Grillparzer, que tiene en *La Judía de Toledo* un acto final de grandeza casi **[p. 39]** shakespiriana. El pobre Huerta no podía ascender a tales alturas, y aun puede añadirse que mucho de lo bueno que hay en la *Raquel* no es

suyo, sino de Lope, y de Diamante, y de don Luis de Ulloa. Pero las buenas condiciones de la *Raquel* no consisten tanto en su estructura dramática, que es sin duda bastante endeble, cuanto en la elocuencia poética con que está escrita, en el énfasis y lozanía de la dicción, cuyo efecto sobre oyentes españoles es infalible, y debía serlo mucho más cuando se llegaba a ella después de pasar por los sedientos arenales de la *Hormesinda* , de la *Numancia* , de la *Lucrecia* y del *Ataulfo.* ¡Si hasta hubo quien escribió tragedias en versos *pareados* , sin duda para que la sombra de Corneille se regocijase con el servilismo de la imitación, aunque el oído español protestase de oír en serio lo que hasta entonces sólo había aguantado en los entremeses! Siquiera los endecasílabos de Huerta eran versos, y sonaban como tales, y llenaban el oído con la suave y familiar cadencia de los asonantes, y hablaban de pasión y de galantería caballeresca, y no eran insípida prosa de *Mercurios y Gacetas* , como casi todo lo que se oía en el teatro, gracias a la paternal tutela del conde de Aranda y de la Sala de Alcaldes, que eran los Aristarcos y los Quintilios de entonces. ¿Qué extraño que la *Raquel* , clásica en el plan, pero romántica en los afectos, y aun en el estilo, pareciese un oasis en medio de aquel desierto? Quintana, cuyo juicio en materias de poesía española algo vale, tuvo esta tragedia en grande estima; y por mi parte no encuentro motivo para separarme de su opinión.

En la segunda parte de su trabajo, principalmente destinada a dar cuenta de los estudios críticos de Grillparzer sobre Lope de Vega, comienza el Dr. Farinelli por historiar de un modo rápido, pero con mucho conocimiento de causa, las vicisitudes por que ha pasado la reputación de Lope desde aquella especie de culto o apoteosis que en vida suya le tributaron España e Italia, [1] hasta la injusta denigración de que le hizo víctima el pseudoclasicismo del siglo pasado, y la meritoria, aunque todavía **[p. 40]** incompleta y tímida reivindicación, cuyo principio puede ponerse en el libro de lord Holland para Inglaterra, en las refundiciones de Trigueros y don Dionisio Solís para España, en el estudio de Fauriel, en las traducciones de La Beaumelle y Damas-Hinard y en los primeros artículos de Vieil-Castel para Francia. Pero hay que confesar que de todos nuestros grandes poetas, Lope de Vega fué el que menos servicios debió a la crítica romántica, ni de su propio país ni de los extraños. El bulto enorme de sus obras y la singular rareza de muchas de ellas eran para arredrar a los perezosos y a los amigos de la erudición fácil. En España apenas puede citarse otra cosa que las páginas elocuentes y de mucho jugo estético, pero brevísimas, de un artículo de don Agustín Durán en la *Revista de Madrid* de 1839. La crítica de Lista, de Martínez de la Rosa, de Gil y Zárate... tratándose de Lope, es como si no existiera, y sólo ha servido para perpetuar errores y vulgaridades. Hartzenbusch hizo el buen servicio de reimprimir en la Biblioteca de Rivadeneyra hasta ciento veinte y tantas comedias de Lope, pero sin un prólogo, sin una nota, sin un comentario, sin una tentativa de clasificación, y a las veces con una selección muy caprichosa, cuyos motivos tuvo a bien callarse, lo mismo que todo lo demás.

Los alemanes se nos han adelantado en este, como en casi todos los puntos capitales de nuestra historia literaria. Ya en 1839 apareció en Viena un libro de *Estudios sobre Lope de Vega* , firmado por Miguel Enk, amigo del célebre dramaturgo Federico Halm. Pero esta primera tentativa hubo de resultar imperfectísima, por haberse valido principalmente su autor de la pésima colección que con título de *Tesoro del teatro español* había publicado Ochoa en París, la cual era, a su vez, casi reimpresión por lo que a Lope toca, de la mutilada y mendosa *Colección general de comedias escogidas* que en Madrid salió desde 1826 a 1831, donde con el pobre criterio semiclásico propio de la época, sólo muy pocas piezas de Lope, y casi todas de un mismo género (comedias de costumbres o de capa y espada) habían encontrado hospitalidad. Todos los esfuerzos de Enk que no carecía de talento crítico, **[p. 41]** hubieron de fracasar por esta penuria de materiales. Con las traducciones de

Dohrn *(Spanischen Dramen* , 1841-44) se inicia un nuevo período crítico; pero, en realidad, sólo desde 1845, fecha de la publicación de la *Historia de la literatura dramática española* de Schack, puede decirse que logró Alemania una reseña cabal de la monstruosa actividad poética de Lope, y pudo conocer las líneas generales de su sistema dramático, y recorrer, aunque con planta rápida, las inmensas regiones en que dominó su musa. La obra de Schack, fundada en información suficiente y aun vastísima para su tiempo; escrita, además, con el brío y entusiasmo propios de la juventud; dictada, en suma, por un alma de poeta, que poseía además talento crítico nada vulgar, es una exposición fácil, luminosa y simpática que puede parecer hoy anticuada en su primer tomo, incompleta y desproporcionada en algunas de sus partes, demasiado somera al tratar de dramáticos tan insignes como Tirso y Alarcón; pero que, tomada en conjunto, no sólo es uno de los libros de crítica más brillantes que produjo la escuela romántica, sino que, como historia general del teatro español, no ha sido superada hasta ahora, y conserva la mayor parte de su valor primitivo. Los juicios de Schack no suelen ser muy profundos, pero son los de un hombre de gusto y de ingenio vivo y ameno. Muchas cosas están allí adivinadas por primera vez.; pero el autor no insiste en ellas, y por eso parece más superficial de lo que realmente era. Fué el primero que hizo justicia a Lope, y el primero también que supo reducir a sus justos límites el verdadero mérito de Calderón, rompiendo, aunque tímidamente, con el tradicional ditirambo de los Schlegel. Y si no dió en redondo la preferencia a Lope sobre Calderón, dejó ver por claros indicios que tal era el fondo de su pensamiento, a pesar de las concesiones que todavía hacía a la opinión vulgar.

El libro de Schack había sido una improvisación brillantísima; el que Grillparzer meditaba, el que acarició en idea durante cuarenta años, y no llegó a escribir por fin, aunque dejó para él notas preciosas que han sido coleccionadas después de su muerte, hubiera sido cosa muy diversa. Schack no había visto más que lo exterior de Lope; Grillparzer penetró en su alma. La llave de su poesía él solo la ha tenido hasta ahora, y no puede negarse que fué digna recompensa del esfuerzo que le había costado **[p. 42]** conquistarla. Schack había visto a Lope de Vega con ojos de romántico; Grillparzer sorprendió lo más profundo de su arte, la individualidad concreta, que, por andar hoy tan infamado el nombre, nos guardaremos de llamar naturalismo. Estas dos diversas maneras de considerar el teatro español responden casi matemáticamente a las grandes evoluciones de la estética alemana de nuestro siglo. Los juicios de Schlegel, Tieck, Bretano, Platen, Schack, Schmidt, Rosenkrantz, reflejan sucesivamente todos los progresos de la estética idealista, desde Schelling y Hegel hasta el gran monumento de Vischer. A la estética realista de Herbart, Zimmermann, Lemcke y Schaschler, tiene que acompañar una nueva crítica del teatro español. En frente del ara de Calderón comienza a levantarse la estatua de Lope, y Grillparzer es su profeta; su fórmula sacramental *Naturdichtung.* Y esta fórmula, ¿quién la ha realizado en el mundo mejor que Lope, que más que un poeta, es una fuerza poética encarnada en la vida, es la naturaleza poética misma? El himno que a esta poesía natural cantó Grillparzer en todas las páginas de sus notas críticas, y que profundamente glosa y comenta Farinelli, es bellísimo, pero demasiado largo para transcribirse aquí ni siquiera en extracto. Nunca han sido apreciadas con tanta lucidez las condiciones fundamentales del arte de Lope, ni sus semejanzas y diferencias con Eurípides, Shakespeare y Calderón. Véase todo esto y otras innumerables cosas en el libro mismo, cuyo análisis es ya forzoso terminar.

La última parte del estudio del Dr. Farinelli es un capítulo de psicología estética comparativa entre la individualidad poética de Lope y la de Grillparzer. Espíritus crecidos y educados en un medio tan diverso, y a tanta distancia de tiempo, tenían por fuerza que diferir en muchas cosas, aunque las facultades nativas no hubiesen sido tan desiguales en cantidad y en calidad como realmente lo fueron.

Es cierto que tuvieron de común el culto a la poesía natural, el amor a lo concreto y a lo limitado, el alejamiento de lo simbólico, la suave facilidad de la inspiración, un no sé qué de blando y femenino en el timbre de sus versos. Pero lo que en Lope era genial y espontáneo, fué las más veces en Grillparzer (artista reflexivo, artista *alejandrino*, como hoy lo son por ley ineludible todos, aun los mayores) fruto de un esfuerzo muy laborioso y de una estética muy refinada. En una palabra, Grillparzer, **[p. 43]** como Teócrito y Apolonio, llegó al ser poeta natural a fuerza de artificio.

Del mismo modo, hay cierta nativa afinidad de carácter entre Grillparzer y Lope. Uno y otro tuvieron un amor más o menos platónico a la paz de la naturaleza y a los afectos sencillos, pero Lope fué el poeta de la alegría y del vivir fácil y risueño; aunque su propia vida no fuese toda flores, como da a entender el Dr. Farinelli, puesto que no le faltaron en sus últimos años cruelísimas espinas, de las cuales nunca se libra quien cae en el sofisma de erigir el orden estético en disciplina moral, y confundir el sueño del arte con la acción viril. La vida de Grillparzer, por el contrario, fué oscura y llena de pequeñas contrariedades, suscitadas, ya por su propia y algo enfermiza sensibilidad, ya por la penuria en que casi siempre vivió, ya por sus infelicísimos amores, ya por la mano férrea de la censura austríaca, que muchas veces le haría echar de menos a los inquisidores del tiempo de Lope, que tanta libertad habían dejado a los arrojos de su musa. De todo lograba relativo consuelo, arrojándose en brazos de su poeta querido, único que tenía la virtud de aquietar el tumulto de sus negras ideas y producir en él cierta especie de apacible *nirvana*.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 27]. [1] . *Nota del Colector.*— Revista Crítica publicada en «La España moderna» en el número de Diciembre de 1894, pág. 84. Es la segunda parte del articulo que en otro lugar de esta serie publicamos con el título: *La Literatura Española en Alemania.*

[p. 27]. [2] . En la edición de Cotta (Stuttgart), que es la más amplia.

[p. 29]. [1] . En España no tengo noticia más que de uno solo en tales condiciones, el de la Biblioteca de la Universidad Central, procedente de Alcalá.

[p. 30]. [1] . *Traum ein Leben.*

[p. 39]. [1] . Al tratar del libro que en 1636 coleccionó en Venecia Fabio Franchi, perusino, con el título de *Essequie Poetiche, ovvero Lamento delle Muse Italiane in morte del signor Lope de Vega* , corrige muy oportunamente Farinelli una inadvertencia en que Schack y otros muchos habíamos caído. La curiosa pieza que allí se lee con el título de Oratione fatta in Parnaso *del Sign. Cav. Marino* , no ha podido ser escrita por el Marino mismo, que había fallecido en 1625, diez años antes que Lope. Trátase, pues, de una composición retórica, de un *ragguaglio* ficticio.

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

TIRSO DE MOLINA

[p. 47] TIRSO DE MOLINA. INVESTIGACIONES BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS [1]

INVESTIGACIONES BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS

UNO de los ejemplos más insignes de nuestra desidia literaria y del olvido en que tenemos la investigación y depuración de nuestros más altos títulos de gloria nacional, es sin duda la ignorancia que todavía universalmente reina sobre los puntos capitales de la biografía del Maestro Tirso de Molina; contrastando este descuido con la grandeza cada día creciente de la figura poética del egregio Mercenario, a quien (pasada ya, aun en Alemania, la fiebre calderoniana), [2] pocos niegan el segundo lugar entre los maestros de nuestra escena, y aun son muchos los que resueltamente le otorgan el primero y el más próximo a Shakespeare; como sin duda lo merece, ya que no por el poder de la invención, en que nadie aventajó a Lope (que es por sí solo una literatura), a lo menos por la intensidad de vida poética, por la fuerza creadora de caracteres, y por el primor insuperable de los detalles.

Tan altas cualidades, que le ponen al nivel de los más grandes artistas de todos tiempos y naciones, no bastaron, sin embargo, para salvarle de aquella especie de oscuridad en que yacieron sus obras por espacio de siglo y medio, comenzando a contar desde **[p. 48]** los días inmediatos a su muerte. La generación literaria que vino en pos de él pareció olvidar su nombre, aunque entrase a saco por sus obras. Desde los más ilustres, como Calderón y Moreto, hasta los más oscuros, como Matos Fragoso, convirtieron en botín propio la rica herencia del fraile de la Merced; y mientras que se aplaudían *Los Cabellos de Absalón* , *La Ocasión hace al ladrón* , *El Convidado de Piedra* , refundiciones casi siempre inferiores a sus originales, borrábanse enteramente de la memoria de nuestro público aquellos sus admirables prototipos, *La Venganza de Tamar* , *La Villana de Vallecas* , *El Burlador de Sevilla.* Sin el buen gusto y el celo patriótico de una doña Teresa de Guzmán, que a principios del siglo pasado tenía lonja de libros en la Puerta del Sol, y que a su costa reimprimió con cierto esmero (rarísimo en estas impresiones sueltas o de cordel) un número bastante crecido de comedias del ingeniosísimo fraile, a quien llamaba *Maestro de las Ciencias* , hubiéramos creído que el siglo XVIII había ignorado hasta la existencia de Tirso, cuyo nombre, ni para bien ni para mal suena, como no sea rarísima vez, en las innumerables polémicas suscitadas entonces sobre el valor de nuestra dramática antigua; ni en los escritos de los reformadores neo-clásicos, como Luzán. Nasarre y Montiano, ni en las apologías de Erauso y Zavaleta, Nifo y García de la Huerta, el cual a ninguna comedia suya, ni de Lope ni de Alarcón, dió entrada en su pobrísimo, aunque tan ruidoso, *Theatro Español.*

La rehabilitación de Tirso, a fines de aquella centuria y principios de la actual, no comenzó en los libros de crítica, sino en el teatro; fué popular antes de ser erudita; fué labrando día por día en la conciencia del vulgo espectador antes de penetrar en el ánimo de los doctos; no vino impuesta, como la apoteosis de Calderón, por el romanticismo extranjero triunfante, sino que tuvo todos los caracteres de una restauración indígena. El mérito principal de ella se debe a un grande y modesto literato, que

desde su covacha de apuntador hizo más por el renacimiento de nuestro arte escénico, con refundiciones y traducciones admirables y con la disciplina y buen consejo a que sometió el genio de Máizquez, que la mayor parte de los engreídos dramaturgos de su tiempo con sus producciones originales. Era clásico en sus doctrinas literarias don Dionisio Solís, pero con un género de clasicismo **[p. 49]** muy amplio y tolerante, de que el bello prólogo que puso a su versión del *Orestes* de Alfieri da suficiente muestra. Esta relativa libertad de criterio suya, que contrastaba con la preceptiva, mucho más rígida, de su amigo Moratín, le hacía muy capaz de sentir las bellezas de nuestro teatro antiguo, si no en aquello que tiene de más peculiarmente español y romántico, a lo menos en el inagotable tesoro de sus fábulas cómicas, de las cuales arregló muchas a las exigencias y convenciones de la escena de su tiempo, siendo Tirso siempre su autor predilecto. En tal empresa le secundaron Enciso Castrillón y algún otro poeta oscuro, y a ella contribuyeron indirectamente, con sus aplausos y estímulos, personajes tan poco literarios como el rey Fernando VII y el famoso censor de teatros P. Carrillo, quien, rigurosísimo con los ingenios de su tiempo, daba, por el contrario, paso franco al raudal inagotable de las desenfadadas gracias de Tirso. De este modo, el público de Madrid, desde el rey hasta el último fraile y el último chispero, reían y se solazaban con las diabólicas transformaciones de *Don Gil de las Calzas Verdes,* con la profunda e insinuante malicia de *El Vergonzoso en Palacio* y de *Marta la Piadosa,* cuando en el resto de Europa era completamente ignorada la existencia de tal poeta, hasta el punto de que Guillermo Schlegel sólo llegó a saber la mitad de su pseudónimo, y eso para citarle revuelto con Matos Fragoso y otros tales en aquella famosa lección postrera de su *Curso de Literatura Dramática (1808*), en que todos nuestros grandes poetas fueron sacrificados, sin ser leídos, al ídolo, en gran parte fantástico, que con nombre de Calderón levantaba Schlegel sobre el ara, como cifra y símbolo del más perfecto romanticismo.

Acontecía, pues, en España, por los años de 1832, un fenómeno literario muy singular. Calderón, que en pleno siglo XVIII había conservado su culto popular a despecho de todas las invectivas de los preceptistas, veía ahora mermado el número de sus devotos en el pueblo y en el teatro, y en cambio reconquistaba espléndidamente el sufragio de la nueva crítica. Antes le llamaban bárbaro, pero se le representaba mucho. Ahora se le admiraba sin tasa sobre la palabra de Schlegel (difundida en España por Bohl de Fáber y Durán), pero cada día se le representaba menos, y no es seguro que fuese muy leído. Todo lo contrario acontecía **[p. 50]** con Tirso: era el poeta mimado del público madrileño; pero como no había tenido ningún alemán que le sacase a flote, y en libros de crítica no se había hablado de él ni siquiera para insultarle, y no había juicios hechos ni frases cómodas que repetir acerca de su teatro, los críticos, aunque se divirtiesen en la representación como el resto de los mortales, afectaban no tomar en serio al poeta, limitándose a aplaudir la copia de chistes y el gracejo del diálogo. Pena da hoy, en parte, y en parte también risa, leer, por ejemplo, los primeros juicios de Martínez de la Rosa y de don Alberto Lista sobre las obras de este soberano poeta. Para, uno y otro, Tirso era poco más que un juglar chocarrero, un fraile lascivo y desvergonzado, a quien dirigen los más extravagantes reparos de moral y de gusto. Tales ejemplos de miopía intelectual en hombres por otra parte respetables y beneméritos, deben hacernos muy cautos a los que nos ocupamos en este arduo ejercicio de la crítica, aunque al propio tiempo nos persuadan de las inmensas conquistas que en tal orden de ideas ha realizado nuestro siglo.

La gloria de haber conocido y proclamado por primera vez que Tirso era un gran poeta en toda la extensión del vocablo, y de haberlo comprobado con penetrantes análisis de *La Prudencia en la mujer* y de *El Condenado por desconfiado* , pertenece indisputablemente a un crítico español, al venerable don Agustín Durán, editor en 1834 de la *Talía Española,* primera, aunque frustrada,

tentativa de una edición crítica de las obras de Fr. Gabriel Téllez. Lo que Durán inició con su poderosa intuición estética, lo realizó en parte Hartzenbusch, ya en el *Teatro escogido de Fr. Gabriel Téllez,* que en doce volúmenes publicó desde 1839 a 1842, ya en el tomo de *Comedias escogidas de Tirso* , que en 1848 coleccionó para la biblioteca de Rivadeneyra. La primera de estas ediciones es por todos conceptos muy superior a la segunda; y aunque ambas disten bastante de la perfección, al cabo nos dan en forma legible la mitad próximamente del teatro de Tirso, cuyos cinco volúmenes primitivos son de la más extraordinaria rareza. Pero la necesidad de una edición completa y ampliamente ilustrada se hace sentir más cada día, y creemos que la Academia Española habrá de atender a ella en plazo más o menos lejano. Es verdadera mengua que de tal clásico queden todavía obras *inéditas* , y otras dispersas y tan raras como si inéditas fueran. ¿Qué diríamos de los **[p. 51]** franceses si hubiesen dejado perder alguna parte de la herencia de Molière? Pues a los ojos de todo el que no sea francés, Tirso es, cuando menos, tan gran poeta cómico como Molière, aunque en género distinto y evidentemente más poético.

Bellamente lo reconoció la crítica alemana por boca de Schack, en las páginas, no muchas, pero sí muy brillantes, que dedica al fraile de la Merced en su *Historia de la literatura dramática española* , aunque no hiciese de su teatro estudio tan analítico y minucioso como del de Lope y Calderón, que por sí solos se llevan más da la mitad de su obra. En parte han reparado esta falta historiadores más recientes de nuestro teatro, como Klein y Schaefer, y bien puede decirse que el astro de Tirso, si fué tardío en levantarse sobre el horizonte, brilla cada día con fulgor más intenso. Calderón tiene innumerables panegiristas, sinceros unos, otros retóricos y rutinarios, predominando entre ellos los que nunca le han leído entero ni penetran las verdaderas condiciones de su genio, maravilloso sin duda, pero genio al fin de artista de decadencia. Tirso, que nunca ha sido ensalzado en términos tan ditirámbicos y estrepitosos, tiene algo que vale más: tiene verdaderos lectores, amigos fieles y discretos, como los tiene Horacio, como los tiene Cervantes, como los tiene Montaigne. ¿Y quién no ha de preferir este género de gloria modesta y sólida, este vivir en intimidad a través de los siglos con algunos espíritus finos y selectos, más bien que el triste privilegio, que otros genios suelen tener, de servir de tema de declamación, y de figura retórica a los ignorantes, que con exagerar su entusiasmo se creen dispensados de leer lo mismo que admiran? De todos nuestros dramáticos, los dos más *vivos* al presente con el género de vida que hemos intentado definir son Tirso y Alarcón: Alarcón, que no es quizá de los más grandes, pero que es sin disputa de los más amados.

Hasta las cualidades que en Tirso se señalaban en otro tiempo como defectos, por lo mucho que contrastaban con los hábitos dominantes en el teatro de su tiempo, han contribuído después a su crédito y fortuna. Su alejamiento relativo de aquel ideal caballeresco, en gran parte falso y convencional; su poderoso sentido de la realidad, su alegría franca y sincera, su buena salud intelectual, aquella intuición suya tan cómica y al mismo tiempo tan poética del mundo, la graciosa frescura de su musa villanesca, su **[p. 52]** picante ingenuidad, su inagotable malicia tan candorosa y optimista en el fondo, nos enamoran hoy y tienen la virtud de un bálsamo añejo y confortante, ahuyentador de toda pesadumbre y tedio. Y como Tirso, además de gran poeta realista, es gran poeta romántico y gran poeta simbólico, no hay cambio de gusto que pueda destronarle, y el jugo de humanidad que hay en sus obras alimentará en lo futuro creaciones nuevas, así como en tiempo del romanticismo renacieron sus Amantes de Teruel y su Doña María de Molina, se añadieron innumerables ramas al árbol genealógico de su Don Juan, y hasta Jorge Sand intentó a su modo la imitación del *Condenado por desconfiado* en *Lupo Liverani.*

La crítica no ha dicho aún lo que llaman *la última palabra* sobre Tirso: las comedias suyas que hoy tenemos son parte exigua de las trescientas que él mismo asegura haber compuesto: aun las que quedan no han sido estudiadas todas, y la paternidad de muchas anda en litigio: los juicios formulados hasta ahora sobre su teatro adolecen, por lo general, del inconveniente de no atender al conjunto de su producción literaria, sino a aspectos particulares de su genio; pero no hay duda que en muchos de estos juicios, especialmente en los de Durán y Hartzenbusch, en los de la última época de Lista (que en esto, como en todo, fué adelantando mucho y no tuvo tiempo para rectificarse a sí propio), en los de Schack y Klein, en algunos de Philarète Chasles y Vieil-Castel, de Pi y Margall y Revilla, hay una base amplia y firme de crítica estética, sobre la cual ya puede trabajarse con fruto.

Pero de crítica estética tan sólo, puesto que en todos ellos falta el elemento de la crítica histórica, sin el cual las apreciaciones de gusto quedan muchas veces en el aire. Si no sabemos a ciencia cierta que tal o cual pieza sea de Tirso, ¿cómo vamos a deducir de ella los caracteres del ingenio del poeta? Si no conocemos ni aproximadamente siquiera la cronología de sus obras, ¿cómo vamos a estudiar el desarrollo de su arte? Si nos faltan datos positivos acerca de su vida, ¿cómo podremos establecer la concordancia entre su persona y sus obras? ¿Quién ha de tachar de vana y pueril esta curiosidad, hoy que al crítico se le pide, no ya sólo psicología clásica, como en tiempo de Sainte-Beuve, sino fisiología y su tanto de patología, en caso necesario? Cualquiera que sea el valor de tales pretensiones, es cosa de sentido **[p. 53]** común que para llegar a las intimidades de una obra de arte, mucho más si ha sido producida en época relativamente lejana de la nuestra, no puede ser indiferente el conocimiento de la vida de su autor y del medio social en que se desenvolvió.

Tirso ha sido en esta parte de los más desgraciados. Su vida ha solido escribirse en una docena de renglones, de los cuales la mitad por lo menos contenían errores crasos. Sabíase que era madrileño, porque él mismo lo expresa en un notable pasaje de *Los Cigarrales.* A esta circunstancia debió el figurar en los *Hijos Ilustres de Madrid* de Alvarez Baena, aunque este biógrafo no supo decirnos de él otra cosa sino que había sido Comendador del convento de Soria. Pero en cambio fué el primero que echó a volar la desatinada conjetura de que Tirso había entrado en religión siendo ya de edad madura *(de más de cincueta años)* y después de haber compuesto la mayor parte de sus comedias. Como todos los disparates hacen fortuna, éste logró la de ser repetido como artículo de fe; ya por la mojigatería de algunos que, con entero desconocimiento de las ideas y costumbres del siglo XVII, mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso, ni mayor ni menor que la que era corriente en su tiempo; ya por la psicología superficial de otros, que no llegaban a comprender que el poeta hubiese acertado a representar tan a lo vivo escenas amorosas y lances picarescos de que no hubiese sido testigo y acaso protagonista. A todo trance se quería que Tirso la *hubiese corrido* (como vulgarmente se dice), y aun algunos se arrojaban a decir que había sido *casado* , y no sabemos si marido ultrajado y paciente, como el bueno de Molière. Era un gozo ver a los críticos arquear las cejas y preguntar con mucho énfasis: «¿Qué especie de *sociedad frecuentaba* este hombre? ¿Qué mujeres había conocido? Su vida debió de ser en extremo relajada.» En poco estuvo que no llegasen a colgarle un asesinato, como a Moreto; pero no faltó quien le hiciese capitán en Flandes, y le achacase la muerte en duelo de su mejor amigo, de resultas de lo cual se había metido fraile.

Mientras tales disparates se propalaban en biografías populares y semanarios ilustrados, los críticos que pasaban por más formales seguían en la tarea de copiarse los unos a los otros, y todos a Baena, añadiendo alguna que otra fecha arbitraria, como **[p. 54]** la de 1585, asignada al nacimiento del poeta, y muchas lementaciones sobre la pérdida de los cuadernos manuscritos que el P. Martínez, obispo de

Málaga, tenía compuestos sobre Tirso, y de otra biografía del poeta que Gallardo aseguraba haber escrito y perdido *el día de San Antonio* , y que quizá nunca existió más que en la fecunda imaginativa del gran bibliófilo. Como los libros perdidos nada enseñan ni remedian, la biografía de Tirso continuaba tan turbia como antes, sin que nadie se tomase ni siquiera el levísimo trabajo de hacer una visita a la Biblioteca de la Academia de la Historia, donde dormía el sueño de los justos una obra inédita de Tirso, la *Historia general de la Orden de la Merced* , que contiene, aunque pocos, muy seguros e importantes datos sobre su persona, presentados con la mayor lisura y modestia. Todos la citaban, y nadie caía en la cuenta de que si la biografía de Tirso estaba en alguna parte, era verosímil que estuviese en aquel libro, o que a lo menos aquel libro no fuese inútil para su conocimiento. Aun el diligentísimo Barrera, cuyo conato biográfico supera en mucho a los de sus predecesores, cayó en este común descuido, y se limitó a agrupar noticias sueltas, tomadas de diversos libros impresos del siglo XVII. ¿Qué más? Hasta los hermanos de hábito de Tirso participaban de la general ignorancia: el historiógrafo oficial de la Orden, Fr. Antonio Gari y Siumell *(Biblioteca Mercedaria* , Barcelona, 1875) admite la fecha asignada a la profesión de Fr. Gabriel Téllez por Baena, lo cual deja en el aire el único dato nuevo que nos suministra, aunque sin indicar la fuente; es a saber, que Tirso hizo su noviciado en Guadalajara.

El hallazgo en 1874 de un retrato (procedente de Soria), cuya inscripción dice ser de Fr. Gabriel Téllez, consignando, entre otros datos curiosos, el año de su nacimiento y el de su muerte, pareció que nos daba (además del consuelo de poseer la efigie ignorada hasta entonces del gran poeta) una luz, tenue sin duda, pero inestimable en medio de tales tinieblas, para ir penetrando en los laberintos de su vida. Por desgracia, ni el retrato ni la inscripción están a salvo de toda sospecha. Provisionalmente, sin embargo, puede alegarse su testimonio, siempre que no aparezca en contradicción con otras noticias más seguras.

Con intento de disipar tantas oscuridades, la Academia Española anunció en 1887 un certamen. Si la memoria no nos es infiel, **[p. 55]** sólo dos trabajos se presentaron aspirando al premio, que no llegó a adjudicarse. Uno de ellos, *El Teatro del Maestro Tirso de Molina* , fué publicado luego en Valladolid (1889) por su autor, don Pedro Muñoz Peña, catedrático de aquel Instituto. Es obra puramente crítica, y aunque apreciable y digna de atención en tal concepto, no trae novedad alguna en la parte biográfica. La otra memoria, por el contrario, que fué la favorecida por la Academia con accésit, segundo premio o mención honorífica (no otorgándose quizá superior recompensa porque la premura del plazo del certamen, que realmente era muy corto para materia tan nueva y difícil, no permitió a su discreta autora, doña Blanca de los Ríos, presentar terminados algunos capítulos ni dar a su trabajo la postrera lima) es un estudio de investigación propia y de grandísima novedad e importancia, que contiene muchos y positivos descubrimientos, los cuales muy en breve han de ser del dominio público, para honra y prez del nombre de la erudita y modesta escritora sevillana, en quien dignamente revive el espíritu de sagaz indagación crítica que tanto enalteció a su inolvidable tío, el autor de la *Historia Crítica de la Literatura Española.*

Tendremos, pues, quizá en este mismo año una verdadera biografía de Tirso, y entretanto, como para estímulo de la curiosidad y acicate del gusto, otro joven investigador, en quien la modestia corre parejas con el sólido saber, el buen gusto y el recto juicio, ha reunido en un volumen de poco bulto y mucha sustancia sus propias *investigaciones bio-bibliográficas* sobre Tirso, producto de una exploración metódica en la literatura del siglo XVII, comenzando por las propias obras del poeta, no bastante consultadas hasta ahora con este fin. Débese este trabajo al señor don Emilio de Cotarelo y

Mori, erudito escritor asturiano, conocido ya por un libro importante sobre *El Conde de Villamediana y la sátira política en el siglo XVII.*

Nótase a primera vista una laguna grave en el estudio del señor Cotarelo, el cual sistemáticamente ha rehusado valerse del testimonio de la inédita *Historia de la Merced* , no porque desconociese la existencia y el valor de tal fuente, sino por un escrúpulo que algunos tacharán de nimio, pero que honra en extremo la delicadeza y caballerosidad del escritor. El señor Cotarelo no ha querido acudir a fuentes inéditas, para no quitar ni un ápice de **[p. 56]** su novedad al trabajo de doña Blanca de los Ríos, de quien le constaba que había trabajado sobre ellas. Buen síntoma es que se vayan puliendo tanto las costumbres de los bibliófilos, y que se respeten y ayuden mutuamente. ¡Qué lejos estamos ya de aquellas brutales polémicas de Gallardo y sus émulos, o de otros casos todavía más recientes, en que el campo de la erudición, más que campo de Agramante, semejaba el puerto de *Arrebatacapas!*

Pero aun circunscribiendo su trabajo a los libros impresos, es tanto lo que la diligencia del señor Cotarelo ha desentrañado, que sin necesidad de amplificaciones ni de fárrago, ha logrado convertir en setenta y ocho páginas los setenta y ocho renglones próximamente que constituían la más copiosa de las biografías de Tirso conocidas hasta ahora. Presentaremos en breve sinopsis los resultados de la investigación del señor Cotarelo en esta primera parte de su trabajo, adicionándolos con algunas observaciones propias.

1572. Nace Tirso en Madrid. La patria es indiscutible, la fecha no. Descansa sólo sobre la fe de la inscripción del retrato, y aun en éste parece haber contradicción, puesto que si Tirso murió en marzo de 1648, de setenta y seis años y cinco meses, como allí se dice, no pudo haber nacido en 1572, sino a mediados de octubre de 1571. Su partida bautismal no ha parecido hasta ahora en ninguno de los libros parroquiales de esta corte, a no ser que últimamente la haya descubierto doña Blanca de los Ríos, que, según tenemos entendido, se ha impuesto la ímproba tarea de registrarlos todos. La circunstancia de ser bastante comunes el nombre Gabriel y el patronímico Téllez dificulta esta averiguación, y quizá tampoco fuese Gabriel el primero de los nombres bautismales de Tirso. Hoy mismo el uso es algo anárquico en esta parte, y en el siglo XVII lo era mucho más, no sólo en cuanto a los nombres, sino en cuanto a los apellidos y patronímicos. El segundo de Téllez es hasta hoy enteramente ignorado. Sólo sabemos que tuvo un sobrino llamado Francisco Lucas de Ávila, editor de algunas *Partes* de sus comedias, y al parecer colaborador suyo en alguna obra.

¿Dónde y cuándo estudió Tirso? En Alcalá, sin duda: infiérese de las palabras de su condiscípulo Matías de los Reyes en la dedicatoria de su comedia *El Agravio agradecido* , y se afirma en **[p. 57]** términos expresos en la breve noticia de Tirso que precede a la tercera edición de *Deleitar aprovechando* , noticia que no ha de desdeñarse, aunque escrita en el siglo pasado, porque su autor parece haber sido un fraile mercenario, que trabajaría acaso sobre documentos del archivo de su Orden. A estas autoridades podrá añadirse otra de mucho peso, si realmente han de entenderse de Tirso, como los entendió Barrera con buenas conjeturas, aquellos versos del *Viaje del Parnaso* , en que, después de mencionar Cervantes por sus nombres a cinco poetas *en sagrada religión constituidos* , designa al sexto sin nombrarle, como queriendo respetar su pseudónimo:

> «El otro, cuyas sienes ves ceñidas

Con los brazos de Dafne en triunfo honroso,
Sus glorias tiene en Alcalá esculpidas
En su ilustre teatro victorioso...
A los donaires suyos echó el resto...»

No he podido descubrir el nombre de Gabriel Téllez en los libros de matrícula y grados de la Universidad Complutente (existentes hoy en el archivo de su heredera, la Universidad de Madrid), cuando los recorrí también inútilmente, en busca de las matrículas de Lope, cuyos estudios y grado de bachiller en aquella famosa escuela constan por testimonio propio. El caso de Tirso tiene explicación más fácil: probablemente cuando concurrió a la Universidad era ya fraile, y es sabido que los frailes solían matricularse en masa, y no nominalmente, como los demás estudiantes.

La destrucción o extravío de los papeles del archivo de la Merced en las vandálicas escenas revolucionarias de 1834 y 1835, impiden fijar con exactitud el año de la profesión religiosa de Tirso. Pero ya en la *Letanía moral* de Andrés de Claramonte, aprobada para la impresión en 1610, aunque no impresa hasta 1613, figura en el *enquiridión de los ingenios alabados* «Fr. Gabriel Téllez Mercenario, poeta cómico». Y del mismo año 1613 es el autógrafo firmado en Toledo, de la comedia *La Santa Juana* , que no hubo de ser de las primeras, ni con mucho, puesto que en *Los Cigarrales* , impresos en 1621, asegura que llevaba catorce años de escribir comedias; de donde se infiere que en 1606 había comenzado a dar a las musas del teatro el culto ferviente en que persistió durante la mayor parte de su vida.

[p. 58] 1619. El Presentado Fr. Gabriel Téllez era en esta fecha «comendador del convento de la Merced en la ciudad de Trujillo». Consígnalo don Fernando de Vera y Mendoza en su *Panegírico por la Poesía* , que se empezó a imprimir en aquel año, aunque definitivamente no salió a luz hasta el de 1627 en Montilla. A esta residencia de Tirso en Trujillo parece que debemos referir la composición de su trilogía de *Los Pizarros* , para la cual hubo de inspirarse, no sólo en la historia, sino en tradiciones locales.

De muchos pasajes de comedias de Tirso *(Mari Hernández la Gallega* , *El Amor Médico* , *La Villana de La Sagra...)* se infiere con toda claridad que Tirso residió bastante tiempo en Galicia y en Portugal, seguramente en conventos de su Orden o para negocios de ella; pero hasta ahora no se ha determinado la fecha precisa de estos viajes. El portugués corrompido que algunos personajes de Tirso hablan, es más bien gallego, según acertada observación del señor Cotarelo. Tirso incorporó en el riquísimo caudal de su poesía algunos elementos del lirismo tradicional de Galicia, y es notable, por ejemplo, el uso que hace del decasílabo y del endecasílabo anapéstico, popular y bailable, que vulgarmente llamamos *verso de gaita gallega.* Este aspecto de sus obras no ha sido bastante estudiado, y por él Tirso se enlaza con los primitivos cancioneros galaicos, con la mas vieja tradición lírica de la Península.

1620. Lope de Vega dedica a Tirso (quizá para desvanecer recelos y habladurías de los que les suponían mutuamente envidiosos y enemistados) su comedia de *Lo Fingido verdadero,* prototipo indudable del famoso *San Ginés* de Rotrou.

El mismo año da a las tablas Tirso su lindísima comedia *La Villana de Vallecas* , donde responde con efusión a los elogios de Lope.

1621. Tirso da a la estampa su primer libro conocido, *Los Cigarrales de Toledo* , miscelánea de novelas, comedias, poesías y digresiones literarias. Entre las primeras está la muy donosa de *Los Tres Maridos burlados,* entre las segundas *El Celoso prudente y El Vergonzoso en Palacio,* que son sin disputa dos de sus obras maestras. Allí están también su hermoso manifiesto romántico en defensa del teatro español y de la libertad del arte. Entre los versos laudatorios los hay de Lope y del novelista Castillo **[p. 59]** Solórzano: una de las aprobaciones es de Jáuregui. Todo esto puede servir para determinar sus relaciones literarias. Hay en el libro indicaciones autobiográficas, aunque, por desgracia, bastante oscuras. Tirso se introduce personalmente en su novela como un « *humilde pastor del Manzanares, vestido de un pellico blanco con unas barras de púrpara a los pechos, insignia de los de su profesión* (hábito de la Merced), *el cual halló mejor acogida en la llaneza de Toledo que en su patria, tan apoderada de la envidia extranjera* ». Insiste mucho en esto de la *envidia* , lo cual hace suponer que se trata de contiendas literarias y no de negocios interiores de su Orden, en los cuales tuvo que intervenir bastante y con mucha decisión y entereza, como por su Crónica inédita aparece; pero quédese esto a cargo de quien por primera vez puede y debe decirlo. Otra noticia muy curiosa de *Los Cigarrales* es la de una hermana de Tirso que vivía en Madrid, « *harto parecida a él en ingenio y desdichas* ». Todo esto pica en alto grado la curiosidad, pero hasta ahora es imposible satisfacerla. Y con esto y con saber que el impresor primitivo de *Los Cigarrales* , tras de sisar letras y añadir palabras, robó a Tirso adelantada la mitad del precio de la impresión, dejando el libro a medio hacer y obligándole a buscar nueva imprenta, de lo cual el buen fraile, no muy sobrado sin duda de dineros, se queja en tono medio cáustico, medio zumbón, queda indicado lo principal que para la biografía de Tirso contienen *Los Cigarrales.* Ya para aquella fecha llevaba compuestas su autor hasta la enorme cifra de *trescientas* comedias, «con que había divertido melancolías y honestado ociosidades». Prometía publicar en breve las doce de la primera parte, y además un tomo de doce novelas, «ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo»; en fin, una especie de *Decamerone* , de los muchos que hay en nuestra lengua. De estas novelas nada se sabe, y es lástima, porque si eran como *Los Tres Maridos burlados* , serían buenas de todas veras.

En este mismo año de 1621, Tirso, que, a pesar de la envidia de que tanto se queja, debía de ser ya un personaje literario de mucha cuenta y muy respetado, recibió la dedicatoria de *la Primavera* y *Flor de los mejores romances* ... recopilada por el licenciado Pedro Arias Pérez. El señor Cotarelo reivindica con buenas **[p. 60]** razones para Tirso la paternidad de dos de los romances anónimos contenidos en esta pequeña antología, y que íntegros o en fragmentos se leen también en comedias del insigne Mercenario.

1622. Concurre Tirso al certamen poético celebrado en Madrid con motivo de la canonización de San Isidro, presentando unas octavas y unas décimas, que ni fueron premiadas ni merecían serlo. Tirso no había nacido para poeta de certamen y de circunstancias y él mismo debía de conocerlo, puesto que en adelante se abstuvo de concurrir a tales justas.

1623. Fr. Gabriel Téllez, residente en el convento de la Merced de Madrid, aprueba en 23 de noviembre el libro de los *Donaires del Parnaso* (1.ª parte) del discreto y fecundo novelista Castillo Solórzano, uno de los mejores entre nuestros ingenios de segundo orden.

Entre las décimas que aquel mismo año se escribieron a modo de vejamen contra Alarcón, con motivo de su relación poética de las fiestas hechas al príncipe de Gales, hay una que en la colección de Alfay se atribuye a Tirso, y en un manuscrito del siglo XVII, visto por Hartzenbusch, a un Luis Téllez, enteramente desconocido. Si admitimos que *Luis* era uno de los nombres de Fr. Gabriel Téllez, quizá tengamos un indicio que nos conduzca al hallazgo de su partida de bautismo.

1624. Aprueba Tirso en 9 de septiembre la novela pastoril *Experiencias de amor y fortuna* , que con el pseudónimo de Francisco de las Cuevas publicó el licenciado Francisco de Quintana.

Escribe también una décima laudatoria para el *Orfeo,* primicias del ingenio de Montalbán, si no fué regalo que hizo Lope a su discípulo predilecto. De todos modos, prueban los versos de Tirso que por entonces continuaba en buenas relaciones con Lope de Vega y su grupo.

Entre 1624 y 1627 hay que colocar uno de los hechos más importantes y menos conocidos de la vida de Tirso, su viaje a la isla de Santo Domingo, y quizá a otras partes de América, como Visitador de los conventos de su Orden. El hecho, ya curioso en sí mismo, lo es todavía más por cuanto se enlaza con los orígenes de la obra culminante entre las de Tirso, si no por el mérito de la ejecución (de que apenas puede juzgarse en el estragado texto que poseemos), a lo menos por el de la concepción. **[p. 61]** A la ida y a la vuelta de su viaje, Téllez estuvo en Sevilla. y se supone que allí descubrió la leyenda del *Burlador* , de la cual (dicho sea entre paréntesis), aunque la llamen tradición sevillana, ningún vestigio se ha notado en los innumerables y excelentes cronistas de Sevilla. La primera noticia del viaje de Téllez fué comunicada en 1839 a Hartzenbusch por el malogrado erudito don Juan Colom, quien la encontró en una obra de Fr. Pedro de San Cecilio sobre *Patriarcas, Arzobispos y Obispos de la Orden de la Merced* , conservada en la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Dice textualmente el P. San Cecilio: «Conocí al P. Presentado Téllez en Sevilla, *cuando vino de la provincia de Santo Domingo* , y caminé con él hasta la villa de Fuentes, donde yo era actual Comendador, año de 1625.» La fecha debe de estar escrita de memoria muchos años después, porque constando que Téllez se hallaba todavía en Madrid en septiembre de 1624, no hay espacio posible para el viaje de ida y vuelta a la Isla Española, por breve que supongamos la permanencia de Tirso en ella

En Sevilla seguramente trabó amistad Tirso con el donoso poeta Dr. Juan de Salinas, que le dedicó una décima, llamándole en el encabezamiento «lúcido ingenio de la Orden de la Merced».

1627. Publicación de la *Primera Parte* de las *Comedias* de Tirso. La única edición que conocemos es de Sevilla, pero no puede dudarse que hubo otra en Madrid y del mismo año, cuyos preliminares están copiados en la de Valencia de 1631.

1630. Fr. Gabriel Téllez aparece elogiado con su propio nombre y con su pseudónimo en la silva VII del *Laurel de Apolo* , de Lope de Vega, que le llama *el Terencio español.*

El mismo año, si hemos de creer a Álvarez Baena, publicó Tirso un *Acto de contrición* en verso.

1632. Hallamos versos laudatorios de Tirso en el *Adonis* , poema en octavas de don Antonio del

Castillo de Larzával, impreso en Salamanca, y en las *Verdades para la vida cristiana* del Dr. Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, impresas en Valladolid. Quizá Tirso anduviera entonces por los conventos de Castilla la Vieja.

En 24 de mayo de aquel año, Tirso era ya cronista general de la Orden de la Merced, por fallecimiento de Fr. Alonso Remón, también famoso poeta dramático de quien dice Cervantes que **[p. 62]** sus «trabajos fueron los más después de los del gran Lope». Como de tal fecundidad quedan muy pocos rastros, y el elogio cuadraría mucho mejor a Tirso, sospecha el señor Cotarelo que Cervantes confundió los trabajos de ambos Mercenarios, o quizá llegó a creer, equivocadamente, que Tirso era el pseudónimo de Fray Alonso Remón. De todos modos, convendría registrar atentamente las obras en prosa de Fr. Alonso Remón, que son muchas y muy heterogéneas, porque es posible que en alguna de ellas se contengan alusiones o referencias a su compañero de hábito, a la vez que de profesión dramática. Me limito a indicar esta veta a los futuros investigadores, advirtiendo de paso que Tirso no parece haber tenido gran idea del criterio histórico de Fr. Alonso Remón, puesto que se creyó obligado a volver a escribir de nuevo toda la Crónica de la Merced.

1634. Tirso, según consta por las aprobaciones del *Deleitar aprovechando,* era ya en abril de este año *Definidor general de la provincia de Castilla* , puesto poco inferior al de Provincial, y que demuestra la altísima consideración de que disfrutaba dentro de su Orden.

El mismo año de 1634 apareció de molde en Tortosa la *Tercera parte* de las *Comedias* de Tirso, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor; y por una singularidad bibliográfica, la *parte* que se llama *segunda* no se publicó hasta el año siguiente de 1635 en Madrid, sin duda porque habiendo entregado Tirso simultáneamente los originales de ambas *partes* , a impresores distintos, el de Tortosa acabó su tarea antes que la Congregación de Mercaderes de Libros de la Corte, a quien el tomo está dedicado por el mismo Tirso.

1635. Además de la *Segunda parte* de las *Comedias,* corresponde a este año la publicación de *Deleitar aprovechando* , miscelánea análoga a la de los *Cigarrales,* aunque formada con materiales de índole muy diversa. El cuerpo de la obra son tres novelas ascéticas: *El Bandolero* , que es la vida de San Pedro Armengol, tomada de las crónicas de la Merced; *La Patrona de las Musas* , que son las actas de Santa Tecla, libro apócrifo de los primeros siglos cristianos; *Los Triunfos de la verdad* , que es una refundición de la famosa y antiquísima novela *ebionita* de las *Clementinas* o *Recognitiones.* Quizá fué Tirso de los primeros en comprender el **[p. 63]** partido que podía sacarse de los apócrifos y de las actas de los mártires, y en traer al campo de la novela moderna las leyendas de los primeros siglos cristianos, así como otros las habían llevado al teatro. Es el mismo pensamiento que en nuestros días inspiró la *Fabiola* del cardenal Wiseman y otros ensayos análogos, después de haber recibido forma épica en *Los Mártires* de Chateaubriand.

Completan el *Deleitar aprovechando* tres autos sacramentales, muy bien escritos, dos diálogos representables, y algunas poesías líricas, en general de corto mérito. En la dedicatoria parece el autor algo desazonado con el público del teatro: pondera «lo contingente del aplauso», los «atrevimientos de envidiosos e ignorantes», y, sobre todo, «lo poco que permanece la memoria de los varones célebres que por este camino se manifiestan al concurso, pues la comedia que más duración goza es en la corte quince días, y en los demás pueblos tres o cuatro». La amargura de este prólogo puede

hacer sospechar que la popularidad dramática de Tirso comenzaba a sufrir injustísimo menoscabo; ya porque se iniciara un cambio de gusto con las primicias del juvenil ingenio de Rojas y Calderón, ya porque la misma exuberancia monstruosa de la producción escénica en el siglo XVII, acostumbrando al público a diarias novedades, acabase por devorar, como Saturno, a sus propios hijos.

En este mismo año de 1632 anunciaba el Dr. Montalbán en su *Para todos* que Tirso tenía para dar a la estampa unas *Novelas ejemplares* , probablemente las mismas que en *Los Cigarrales* había anunciado. El elogio de Montalbán es bastante expresivo: califica de «excelentísimas» las comedias de Téllez, y a él de «poeta siempre grande».

1635. Publicación de la cuarta parte de las comedias de Tirso.

1636. Publicación de la quinta parte.

1638. En 8 de mayo de este año firma Tirso con una larga nota autógrafa su comedia de *Las Quinas de Portugal* , cuyo manuscrito inédito se halla en la Biblioteca Nacional. Fué probablemente una de las últimas suyas.

1639. Tirso, llamándose *Licenciado* (título que no recuerdo que en ninguna otra ocasión usara, prefiriendo siempre el de *Maestro* , que entre los regulares equivalía al de *Doctor)* , contribuyó con dos décimas, harto conceptuosas, a la corona poética **[p. 64]** que, deplorando la temprana y desastrada muerte de Moltalbán, tejieron más de ciento ochenta poetas y versificadores con el título de *Lágrimas Panegíricas.* Cuatro años antes se había formado otra corona, menos cargada de laureles, pero en honra de un poeta incomparablemente mayor, la *Fama Póstuma de Lope* , coleccionada por el mismo Montalbán. No hay en ella versos de Tirso, y esta omisión da mucho en qué pensar. Los poetas que en la *Fama Póstuma* se echan de menos son por lo común adversarios de Lope y aun declarados enemigos suyos: así Alarcón, Quevedo, Jáuregui, y quizá el Dr. Mira de Amescua, Falta también el nombre de Rioja; pero es sabido que en vida de Rioja no se publicó un solo verso suyo, ni el autor de las *Silvas a las flores* fué conocido de sus contemporáneos en calidad de poeta. Rioja, además, que era hombre de adusto ceño y de pocos amigos, gran privado del conde-duque de Olivares, que nunca favoreció ni honró a Lope como debía, no parece haber sido muy de la devoción de éste, puesto que en sus cartas familiares, donde da rienda suelta a su maledicencia, se burla de él con muchísimo donaire, diciendo que «no se apeaba nunca de su divinidad» y que «estudiaba la filosofía por los Lacedemonios». En público le elogiaba como a todo el mundo, y hasta le dedicó una epístola en tercetos; pero esto nada prueba. La vida interior de la república literaria ha de buscarse en otra parte que en los testimonios oficiales de aprecio mutuo, en que ciertamente no eran parcos aquellos grandes ingenios.

Esta misma razón me induce a dar poco valor a las muestras de cortesía que recíprocamente se tributaban Lope y Tirso. Nunca hubo entre ellos enemistad declarada, pero tampoco intimidad: sus relaciones fueron corteses, pero me parece que siempre frías. El elogio de Tirso que hay en el *Laurel de Apolo* contrasta por lo rápido y vulgar con las nubes de incienso que allí se queman en honor de cualquier poetastro que había escrito un soneto o pensaba escribir una comedia. Tirso era el único dramaturgo digno de hombrearse con Lope, aun habiéndolos tan insignes en aquella generación. Hasta en la fecundidad le iba muy a los alcances. La comparación y la rivalidad tenían que

establecerse por sí mismas, entrando a la parte el celo oficioso y cizañero de los amigos de uno y otro. La naturaleza humana, y más la naturaleza de los **[p. 65]** poetas, es harto flaca para resistir a tales estímulos. El mismo Lope confiesa en la dedicatoria de *Lo Fingido Verdadero* que a los envidiosos les parecía *imposible simpatía* la afición que él manifestaba tener al ingenio de Tirso. Quizá tuvieran razón los envidiosos. Por su parte, Tirso no dejaba de dar pretexto y pábulo a los maldicientes, escribiendo en sus comedias alusiones satíricas tan claras como ésta de *la Antona García:*

Que hay hombre que haciendo versos
a los demás se adelanta,
y aunque más fama le den,
es tal (la verdad os digo)
que niega el habla a su amigo
cada vez que escribe bien...

O esta otra de *Amar por señas:*

...¿Qué comedia
hay, si las de España sabes,
en que el gracioso no tenga
privanza contra las leyes
con duques, condes y reyes,
ya venga bien, ya no venga?
¿Qué secreto no le fían?
¿Qué infanta no le da entrada?
¿A qué princesa no agrada?
.....
«Los poetas desvarían
con estas *civilidades* ,
pues *dando a la pluma prisa* ,
por ocasionar la risa
no excusan impropiedades.»

Finalmente, Tirso fué amigo y colaborador de don Juan Ruiz de Alarcón, como lo prueba aquel sabido epigrama:

«Vítor don Juan de Alarcón
Y el Padre de la Merced:
Por ensuciar la pared,
Que no por otra razón.»

Y es sabido que Alarcón era como el caudillo de todos los disidentes y alzados contra la monarquía literaria de Lope, los cuales llegaron a decir, por boca de Luis de Belmonte (en la dedicatoria **[p. 66]** de la comedia de nueve ingenios en honor de don García Hurtado de Mendoza), que « *eran los que en España tenían el mejor lugar, a despecho de la envidia* ». Además de Belmonte y Alarcón, andaban entre ellos Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara y Mira de Améscua. El nombre de Tirso no suena allí, pero sus simpatías hacia este grupo o pandilla me parecen evidentes.

1640. Tirso, dedicado ya con predilección a los estudios históricos, como lo exigía su oficio de cronista, publica una *Genealogía de la casa de Sástago.* Sólo la cita Álvarez-Baena, cuya autoridad bibliográfica no es mucha.

1645. En 29 de septiembre de este año (y también es Baena quien da la fecha) fué elegido Fr. Gabriel Téllez comendador (lo que en otras órdenes se decía prior) del convento de Soria. Allí residió el resto de sus días, ocupado sin duda en piadosos ejercicios y en la composición de su *Historia de la Merced.* La inscripción del retrato nos dice que «fabricó el retablo principal, el camarín, los colaterales y todo el adorno que se ve en la nave de la iglesia, dejando la sacristía llena de preciosas alhajas y ornamentos para el culto».

1646. Según una carta de pago, descubierta por el notario de Soria Abad y Crespo, y publicada por don Antonio Pérez Rioja en *La Ilustración Española y Americana* (mayo de 1883), Fray Gabriel Téllez aparece en 5 de octubre de 1646 otorgando recibo de 1500 reales por limosna de mil misas dichas en el convento de la Merced de aquella ciudad en sufragio del alma de un don Francisco López del Río.

1648. Fallecimiento de Tirso en Soria en 12 de marzo de 1648.

Nadie sabe dónde paran sus restos ni los papeles que dejó al morir, excepto su *Historia* , providencialmente salvada. El convento de la Merced, de Madrid, fué demolido, sus moradores pasados a hierro en el horrible día del Carmen de 1834, y sobre el solar de la que fué casa de Tirso se levanta triunfante, como simbólico monumento de la cultura progresista, la estatua del gran desamortizador Mendizábal, bastante por sí sola para ahuyentar a las Gracias y a las Musas, que anidaron en el alma de Fr. Gabriel Téllez. Cada época tiene los grandes hombres que merece, y los honra y festeja como puede.

Tal es, muy en esqueleto, la biografía de Tirso que el señor **[p. 67]** Cotarelo nos ha dado; primera biografía digna del nombre de tal. Hay en ella muchos datos positivos y seguros, pocas conjeturas y todas plausibles. Falta el estudio de las fuentes inéditas: falta recoger e interpretar todas las alusiones que hay sembradas en las comedias del poeta. Tarea ardua y delicada, en que importa proceder con mucha cautela, no dando valor de cosa averiguada a lo que puede ser capricho de nuestra fantasía. A la señora doña Blanca de los Ríos pertenece esta empresa, y suya será la gloria de revestir de carne y sangre este esqueleto.

Pero ya se ha dado un gran paso con marcar los principales jalones del camino, y de hoy más no será lícito escribir la vida de Tirso con la incuria y el desmaño con que hasta ahora venía haciéndose. Lo cual no quiere decir que los manuales de literatura que corren en manos de los estudiantes no vengan

todavía dentro de treinta o cuarenta años reproduciendo como cosa fresca las noticias de Gil y Zárate o de Ticknor, como es uso y costumbre en esta bendita tierra, donde la enseñanza suele ir por un lado y la erudición por otro.

Vida, como se ve, modesta y ejemplar, sencilla y sin peripecias, contradice la de Tirso todos los sueños y cavilaciones que de un conocimiento superficial y mal digerido de sus obras venían deduciéndose. Fué un gran poeta y un excelente religioso: a estas dos líneas puede reducirse su epitafio. Al revés de lo que acontece con Lope de Vega; cuya biografía real y positiva es más novelesca que cualquiera novela que pueda inventarse, Tirso parece haber vivido en lo exterior la vida de todo el mundo, reservándose con plena libertad de artista otra vida interior en el mundo encantado de su fantasía, poblado continuamente de imágenes risueñas. Allí encontró (aparte de bellezas de otro orden más alto) aquel delicioso tipo de comedia amorosa, que por un lado confina con las fantasías de Shakespeare, y por otro con la amena coquetería de Marivaux.

Hay que resignarse a admitir que lo que Tirso supo o adivinó de la vida, lo supo o lo adivinó siendo fraile. Su maravillosa intuición poética pudo suplir lo que de experiencia mundana le faltaba, y, por otra parte, el siglo y el claustro estaban en aquella centuria estrechamente unidos, y no formaban, como ahora, dos mundos aparte. El contraste aparente entre el género de las **[p. 68]** obras y la condición del autor no existía para sus contemporáneos. Nadie se escandalizaba de que un fraile tuviese buen humor y escribiese obras de regocijo y pasatiempo, empleando en ello las admirables dotes poéticas que Dios le había concedido. No había entrado aún en los ánimos esa apocada y vil tristeza, ese pesimismo feroz que algunos consideran como el único signo del creyente. La devoción continuaba siendo alegre, confiada y española. Su carácter de poeta cómico en activo ejercicio no fué obstáculo para que Tirso ascendiera en la Orden de la Merced a las dignidades más altas, y se oyera con respeto su voz en capítulos y definitorios. Todo el mundo encontraba muy natural y llano que Fr. Gabriel Téllez, además de ser Lector o Maestro de teología, fuese el autor de *Don Gil de las Calzas Verdes.* Nueve años antes de su muerte todavía escribía comedias, a la verdad más morigeradas y también más frías que las primeras. En ningún pasaje de sus obras manifiesta remordimientos por haber dedicado buena parte de su vida a tal ocupación. Ni él ni la sociedad de su tiempo pecaban de escrúpulos monjiles. Por lo mismo que estaban tan seguros de su fe, eran espíritus sanos, que no se dejaban abrumar por embelecos y trampantojos. Hoy, que hasta el catolicismo nos le traducen de París, las cosas han cambiado mucho, y los españoles genuinos nos encontramos como forasteros en nuestra patria.

Crítica bibliográfica se titula la segunda parte del estudio del señor Cotarelo. Algo más que bibliográfica es, como iremos viendo. Pero aun la mera bibliografía de Tirso ofrece interés, aunque no sea más que por lo embrollada. Con no ser más de siete los libros suyos conocidos hasta ahora, es muy difícil llegar a ver juntas las primeras ediciones. De aquí errores, por otra parte muy excusables. Schack, que en la parte bibliográfica no solía ser muy exacto, y Hartzenbusch, que todavía lo era menos, autorizaron errores tales como el de suponer la existencia de una *Primera parte* de 1616 y de una *segunda* de 1627. Barrera, y especialmente Salvá (que poseyó la rarísima edición sevillana de la *Primera parte),* comenzaron a desenredar esta madeja, y el señor Cotarelo continúa felizmente esta labor. No podemos entrar aquí en este género de pormenores; además, aunque haya cuestión sobre la fecha y lugar de algunas ediciones de Tirso, no la hay **[p. 69]** sobre el contenido de las Partes 1.ª, 3.ª, 4.ª y 5.ª La verdadera cuestión está en las comedias de la Parte 2.ª, y en las que, atribuídas a Tirso, se imprimieron sueltas o en colecciones de varios, o se conservan manuscritas.

La Segunda parte es un rompecabezas bibliográfico. Fué publicada, como las restantes, por el mismo Tirso, en convivencia con su auténtico o fingido sobrino don Francisco Lucas de Ávila, pero haciendo el autor en la dedicatoria la extraña advertencia de que solo cuatro de las piezas incluídas en el tomo eran suyas, perteneciendo a diversos autores las otras ocho, *que* no *sé por qué infortunio suyo siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas.*

El hecho de meterse a editor de comedias ajenas quien tenía ya compuestas más de trescientas propias sin mendigar trazas ni asuntos, y esto en un libro cuya portada reza *Comedias de Tirso de Molina* , sin otra aclaración alguna, todavía nos suspende y maravilla menos que la inaudita modestia de esos dramaturgos incógnitos que de tan buena voluntad echaban por puertas ajenas los frutos de su ingenio, sin permitir siquiera que se hiciese mención de sus nombres. Y cuenta que entre estas comedias estaban *El Condenado por desconfiado* , *Cautela contra cautela* , y otras tales, que, ciertamente, no eran para echadas por puertas de nadie ni para regaladas con tanto desprendimiento.

Sube de punto la sorpresa cuando se repara que en casi todas las comedias del tomo (cuál más, cuál menos) hay algo del estilo y manera de Tirso, y a pesar de la sagacidad con que la crítica va notando rasgos de la pluma de otros autores, nada tiene de temerario creer que, si no estuviésemos sobre aviso por la declaración de Tirso, leeríamos todo el volumen como producción de un solo ingenio, puesto que las desigualdades que en estas comedias se observan no son mucho mayores de las que en las obras auténticas y reconocidas de Tirso pueden notarse.

Ingeniosamente, y no sin algún dato en que apoyar su conjetura, han indicado algunos, especialmente Hartzenbusch, que quizás esas obras anónimas sean restituciones hechas a Tirso por varios refundidores de comedias suyas. ¿Pero qué autor puede haber bastante bonachón para preferir al texto de sus obras genuinas la refundición hecha por un quidam, e imprimirla por **[p. 70]** su cuenta, dando además las gracias al plagiario, sin duda por el tino y gracia con que le había desvalijado? Esta humorada heroica no puede suponerse ni de Tirso ni de nadie.

Lo más verosímil, por tanto, es que perteneciendo íntegramente a Tirso cuatro comedias, las restantes fueran escritas por él en colaboración con otros autores, y alguna quizá graciosamente prohijada por consideraciones que ahora no se nos alcanzan.

¿Pero cuáles son las cuatro comedias exclusivamente suyas? Ni siquiera en esto hay prueba plena, ni por tanto uniformidad de pareceres. De dos de ellas, *Por el sótano y el torno* , y *Amor y celos hacen discretos* , no puede dudarse, porque el nombre del autor se consigna al final:

> Que por el sótano y torno
> *Tirso escribe* , mas no afirma.
> .....
> Dad ánimo a vuestro *Tirso*
> Para que despacio os sirva.

En cuanto a la tercera, debemos creer que es la titulada *Esto sí que es negociar* , por ser refundición

de otra comedia de Tirso, *El Melancólico.*

Resta averiguar cuál sea la cuarta. Mi opinión, acorde con la de Durán, se inclina a *El Condenado por desconfiado.* Las razones que en estos últimos tiempos se han alegado contra esta atribución no me convencen ni poco ni mucho. El nervio teológico que hay en *El Condenado* no vuelve a encontrarse en drama alguno de nuestro teatro, ni siquiera en la brillante poesía alegórica de los autos de Calderón, cuya teología es de un género mucho más popular y menos escolástico. El autor de esta creación asombrosa (en su línea la primera de nuestra literatura) no pudo ser un mero creyente, sin más doctrina especulativa que la muy sólida, en verdad, que todo el pueblo español tenía en el siglo XVII. Con esa elemental doctrina religiosa se pueden hacer autos al Nacimiento, alegorías al Santísimo, comedias de vidas de Santos, leyendas dramáticas como el *Anticristo* de Alarcón; se pueden presentar conflictos admirablemente trágicos como los de *La Devoción de la Cruz , El Purgatorio de San Patricio , El Esclavo del demonio , La Fianza satisfecha;* pero no se puede escribir un drama de controversia dialéctica, rigurosa y precisa, como *El Condenado;* no se **[p. 71]** puede llegar a las entrañas y a lo más abstruso de la teología; no se puede revestir de luz poética los conceptos más radicales de la Ética cristiana, dramatizando la batalla entre la predestinación y el libre albedrío. Ni Lope ni Calderón, aunque tomasen las órdenes eclesiásticas en su edad madura, eran teólogos de profesión, ni menos lo fueron Alarcón y Rojas. El autor de *El Condenado* tuvo que ser un hombre avezado a la disputa silogística y al estrépito de las aulas, un ergotista de pulmones de hierro, profundamente versado en la ciencia de Báñez y Molina. ¿Y a quién de nuestros grandes dramaturgos podemos atribuir tal preparación escolástica, sino al que fué toda su vida *Lector* y Maestro de Teología, y dejó *esculpidas sus glorias* en el *teatro* o paraninfo de la Universidad de Alcalá, según el dicho de Cervantes? Sólo de la rara conjunción de un gran teólogo y de un gran poeta en la misma persona pudo nacer este drama único, en que ni la libertad poética empece a la severa precisión dogmática, ni el rigor de la doctrina produce aridez y corta las alas a la inspiración; sino que el concepto dramático y el concepto trascendental parece que se funden en uno solo; de tal modo, que ni queda nada en la doctrina que no se transforme en poesía, ni queda nada en la poesía que no esté orgánicamente informado por la doctrina.

Hay pues, que conservar al gran fraile de la Merced en la quieta y pacífica posesión de esta joya, que habrá sido grata sin duda a los ojos de Dios (podemos pensarlo piadosamente), y bastante para redimir otras obras más livianas, aunque bien inofensivas en el fondo.

Atribuírsela a Lope es imposible. Nadie más interesado que yo en la gloria de nuestro gran poeta nacional, de quien soy editor, aunque indigno. Pero Lope es inmensamente rico, y no necesita acrecentar su tesoro con los despojos de nadie. A su lado, y sin menoscabo de su gloria, brillan otros grandes ingenios, y a cada uno hay que conservarle lo que es suyo, para gloria común de nuestra patria, que tuvo la virtud suficiente para engendrar a un tiempo vates tan excelsos. Es cierto que hay en *El Condenado* una redondilla que con pocas variantes se lee en *El Remedio de la disdicha* , comedia de Lope; es cierto que las delicadas e idílicas escenas del pastorcillo son muy análogas a otras de *La Buena* Guarda; pero todo esto nada prueba en sustancia. Nuestros **[p. 72]** dramático del siglo XVII se imitaban, copiaban y refundían unos a otros sin escrúpulo, y como la fecha de la composición de *El Condenado* se ignora, lo mismo puede sostenerse que Tirso imitó a Lope, como que Lope imitó a Tirso. Claro es que la probabilidad de la invención original está siempre a favor de Lope, poeta de más edad que Tirso, y que era ya maestro universal de la escena española cuando éste comenzó a escribir; pero tampoco Lope, según indica su contemporáneo Ricardo del Turia y puede

comprobarse en varios casos, se desdeñaba de aplicar a sus propias invenciones aquellos lances y pasos que más le agradaban o más éxito habían tenido en las ajenas. Sea como quiera, la imitación es en todo caso accidental; y no recae ni por semejas sobre el fondo del argumento: recórrase la numerosa serie de las *comedias de santos* de Lope, y no se hallará ni una sola que tenga aire de familia con *El Condenado.* Lope, a pesar del título enteramente honorífico de *Doctor en Teología* , que le envió Urbano VIII, no sabía bastante teología para escribir *El Condenado.* Por otra parte, carece de sentido el suponer que Lope, en el apogeo de su gloria, fuese a la celda de Tirso como un principiante oscuro a solicitar de él la limosna de que le imprimiese *anónima* una comedia suya; y ¡qué comedia! ¡Bueno era Lope, tan celoso de los intereses de su gloria literaria, para cometer una insensatez semejante! Sus comedias las publicaba por sí mismo, y no dejó de hacer tomos de ellas, mientras le duró la vida.

Es cierto que *El Condenado por desconfiado* no presenta muy de bulto los caracteres habituales de la dicción poética de Tirso, y que hasta por la constante gravedad de estilo y la sobriedad en la parte cómica, se aleja de la manera dominante en las obras más populares de su repertorio. Pero éstas no son su teatro entero, sino una pequeñísima porción de él, y bien miradas las cosas, no hay menor diferencia, por ejemplo, entre el género de *La Prudencia en la mujer* y el de *La Huerta de Juan Fernández* , con ser una y otra obras indisputables de Tirso. A tan grandes y soberanos ingenios no se les puede encasillar en una sola de sus manifestaciones. No conoce a Shakespeare quien conozca sólo cuatro o cinco de sus grandes dramas, o al revés, cuatro o cinco de sus comedias. La singularidad de estilo de *El Condenado,* la mayor atención que en él se presta al concepto y menor a la expresión, **[p. 73]** la relativa pobreza de su forma poética, que parece calculada para no abrumar en demasía y oscurecer con inoportuno follaje el pensamiento que el autor quería tener siempre fijo en la mente de sus espectadores, son consecuencia natural del tema elegido; y a un drama excepcional sin duda entre los de Tirso (aunque en *El Mayor desengaño* , y en otras comedias de santos, mostró que no le faltaban alientos para repetir la tentativa) correspondía una ejecución algo insólita también, y apartada de su estilo más habitual. Al revés de lo que suele acontecer en nuestros poetas del siglo XVII, *El Condenado por desconfiado* está admirablemente pensado y sólo medianamente escrito. Tal contraste, mucho más de reparar en Tirso, que considerado como hablista y escritor es sin disputa el primero de todos ellos (sin exceptuar al mismo Alarcón, más correcto acaso, pero más pobre y más seco), es lo que más ha hecho vacilar a la crítica, y lo que todavía hace que muchos conserven dudas sobre este punto. La concepción es reflexiva y madura; la ejecución parece rápida e improvisada.

Para explicar estas deficiencias de estilo, supone el señor Cotarelo, tomando un término medio, que el plan y muchas escenas de *El Condenado* son de Tirso, pero que en el texto actual hubo de intervenir la mano de algún colaborador o refundidor. Ambas hipótesis, aunque ingeniosas, me parecen inadmisibles. La primera, porque si hay obra que excluya toda idea de colaboración es *El Condenado* , cuya poderosa unidad orgánica es uno de sus méritos más patentes. La segunda, por parecerme de todo punto inverosímil (como ya queda dicho) que Tirso llevase su longanimidad hasta el extremo de imprimir, en vez de sus propias comedias, refundiciones estropeadas por otros.

Y no admitiendo como de Tirso *El Condenado por desconfiado* , ¿cuál podría ser la cuarta comedia de este tomo que íntegramente le perteneciese? No *Cautela contra cautela* ni *Siempre ayuda la verdad* , ya que todo el mundo conviene en reconocer en ambas comedias intervención de dos manos, una seguramente la de Tirso, otra probablemente la de Alarcón. A una u otra de estas dos obras (cada cual en su línea muy notables) hubo de aplicarse el epigrama famoso. No tampoco las dos partes de la

Próspera y adversa fortuna de D. Álvaro de Luna, que son continuación de **[p. 74]** la *Próspera y adversa fortuna del condestable Ruy López de Avalos* , drama muy profundamente histórico del murciano Damián Salustio del Poyo, cuyo estilo, mezclado con el de Tirso, domina también en estas dos comedias de D. Álvaro de Luna, que, sin gran escrúpulo, pudieran creerse nacidas de la colaboración de ambos ingenios, si no complicara la cuestión otra *Adversa fortuna de D. Álvaro* que con nombre de Damián Salustio se imprimió en la mal llamada *Parte* 3.ª de Lope. De Alarcón no alcanzo a descubrir ningún rasgo, a pesar de la manía que en estos últimos tiempos ha habido de aumentar su caudal dramático atribuyéndole toda comedia expósita. *La Reina de los Reyes* es una obra tan baladí, que puede ser de cualquiera, pero que cuesta trabajo atribuir a Tirso, ni en todo ni en parte. *Quien habló, pagó* vale más, pero tampoco tiene nada de orden muy relevante ni que sea forzoso atribuir a un gran poeta. No sucede lo mismo con algo (muy poco) de *Los Amantes de Teruel;* pero todo lo demás es tan incongruente y desconcertado, y, sobre todo, está tan mal escrito, que es imposible que sea ni de Téllez, ni de Alarcón, ni siquiera de Damián Salustio, ni de Fr. Alonso Remón, ni de ningún otro poeta bueno, aun entre los de segundo orden. El autor de este drama trágico (si fué uno solo) o el colaborador que le llenó de broza sería quizá el propio sobrino del poeta o algún fraile Mercenario aficionado a las letras, y cuyos borrones tuvo Tirso la caridad fraternal de estampar entre los suyos.

Resta una comedia, *La Mujer por fuerza* , y en ella hace hincapié el señor Cotarelo, para suponer que ésta y no *El Condenado* es la cuarta obra exclusiva de Téllez. Pero más bien parece obra de un imitador y de un discípulo. Por otra parte, el recurso de disfrazar una mujer, ofendida o celosa, en hábito de varón, aunque sea frecuentísimo en el teatro de Tirso y sugiera a su malicia más situaciones y efectos cómicos que a ningún otro poeta, dista mucho de ser invención ni patrimonio suyo. Esta forma de enredo, picante y resbaladiza (no desconocida en la comedia latina), era ya casi obligada en la comedia italiana del Renacimiento, comenzando por la obscenísima *Calandria* del Cardenal Bibbiena, representada en tiempo de León X; de allí pasó a las comedias de Lope de Rueda y sus secuaces, y, finalmente, entró, como entraron todas las invenciones dramáticas actuales y posibles, en el **[p. 75]** inmenso río del teatro de Lope de Vega. Por lo mismo que *La Mujer por fuerza* se parece tanto a otras fábulas de Tirso y hasta las calca servilmente, no veo la necesidad de admitir que sea suya. Tirso, aun abusando de este dato, sabía diversificarle de un modo prodigioso: compárense, por ejemplo, *La Villana de Vallecas* y *Averígüelo Vargas* , *El Amor médico* y *Don Gil de las Calzas Verdes.*

Las comedias de Tirso que se imprimieron fuera de su colección, y en general por textos estragados, y aun mutilados, ofrecen casi siempre motivos de discusiones críticas. Es imposible, dados los límites de este artículo, seguir paso a paso al señor Cotarelo en cada una de ellas. Con la mayor parte de sus conclusiones estoy conforme. Son indudablemente de Tirso: *La Firmeza en la hermosura* , *Desde Toledo a Madrid* , *Amar por señas* , *La Ventura con el nombre* , que está llena de rasgos autobiográficos, *El Caballero de Gracia* , *Los Balcones de Madrid* y *Quien da luego, da dos veces* (cuyo argumento está tomado de *La Señora Cornelia* , novela de Cervantes), No es tan seguro que lo sea *La Romera de Santiago,* atribuída también a Luis Vélez en impresiones sueltas, ni *En Madrid y en una casa* , que en su más antigua y autorizada edición salió a nombre de Rojas; ni *La Condesa Bandolera* , ni *El Honroso atrevimiento* (que no es más que una refundición de *El Piadoso veneciano* de Lope, tomada a su vez de una novela de Giraldo Cinthio); ni acaso *La Joya de las montañas* , *Santa Orosia* [1] ni *El Cobarde mas valiente* , que, a lo menos en su texto actual, es de don Fernando de Zárate. De las inéditas sólo son autógrafas la *Santa Juana* y *Las Quinas de Portugal* , pero tiene

más importancia literaria la titulada *Habladme en entrando.*

Restan dos obras capitales, que es imposible discutir en breve espacio, puesto que el protagonista de una de ellas, el personaje más teatral quizá que en ningún tiempo ha cruzado la escena (según el dicho profundo de nuestro estético P. Arteaga), llena el mundo con el estruendo de sus aventuras y con su innumerable progenie. De *Don Juan* , cuyo nombre es legión y cuya vida es más recia y consistente que la de ningún personaje histórico, no **[p. 76]** faltará ocasión de tratar en estas páginas, puesto que no hay año en que no nos lleguen nuevas suyas, desde cualquiera de los confines de la tierra. La bibliografía de tal asunto no lleva trazas de agotarse. A ella contribuye el señor Cotarelo con uno de los servicios más eminentes que hoy por hoy se la pueden prestar, es a saber, reproduciendo en uno de los apéndices de su libro las variantes del más antiguo y más ignorado y menos imperfecto texto que hasta ahora conocemos de *El Burlador de Sevilla* , el de la edición de Barcelona de 1630, volumen de estupenda rareza que lleva el título de *Doce Comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores.* Este texto, en que se hace constar que *El Burlador* fué representado por Roque de Figueroa (y no carece de curiosidad el saber quién fué el primer actor que dió vida en las tablas al tipo del Tenorio), no es por desgracia el primitivo de Tirso, y seguramente está manco e incompleto en algunos lugares; pero tal como es, lleva inmensa ventaja al horrible y disparatado texto de las ediciones sueltas, único que Hartzenbusch consiguió ver, y aun al titulado *Tan largo me lo fiáis* , que en estos últimos años apareció en la *Colección de libros raros y curiosos* , por diligencia de los señores Marqués de la Fuensanta y Sancho Rayón. Opina el señor Cotarelo que este drama es una refundición de *El Burlador,* y se la achaca al famoso representante Andrés de Claramonte, fundándose en la sustitución del elogio de Lisboa por el de Sevilla, ciudad de la que era vecino Claramonte, aunque no hijo, puesto que había nacido en Murcia. La misma razón habría para sospechar que la descripción de Lisboa fué interpolada en el drama de Tirso por algún portugués ávido de ensalzar las glorias de su capital; y a no estar ya en la edición de 1630, sospecharíamos que era torcido parto del ingenio de aquel Luis Botelho Froes de Figueiredo, de quien Barbosa nos dice, sin más explicación, que había compuesto un *Convidado de piedra* , que hasta ahora no parece. Tan inoportuna es en *El Burlador* la descripción de Lisboa, como la de Sevilla, y en cuanto a disparatadas, pedantescas y mal escritas, allá se van con corta diferencia. Una y otra son verdaderos pegotes, que nada tienen que ver con la obra de Tirso. Aunque intercaladas monstruosamente en el diálogo, pertenecen al género de las *loas* , y tengo por cosa averiguada que los representantes las cambiaban según los pueblos, y aun las componían **[p. 77]** nuevas en caso necesario. *El Burlador* debió de ser popularísimo desde el momento de su aparición, tan popular como lo es hoy *Don Juan Tenorio.* Y como el P. Téllez, con la incuria habitual de los grandes poetas de su siglo, no se cuidó de fijar el texto imprimiéndole por sí propio, todo el mundo, impresores piratas, copleros famélicos, histriones de la legua, pusieron sus manos pecadoras en aquel drama y le dejaron tan mal parado, que cuesta hoy grande esfuerzo adivinar o reconstruir su primitiva grandeza, la cual ha de buscarse en la fuerza inicial del personaje, en el desarrollo amplio y caudaloso de la acción, en el solemne prestigio de la parte fantástica, en la cruda energía de algunas expresiones intensamente dramáticas, que de vez en cuando centellean como relámpagos en un cielo opaco y anubarrado. Salvo estas excepciones, el estilo es pedestre y descolorido, la versificación seca y desmañada, y todo ello indigno de su maravilloso autor y de tan maravilloso argumento.

El señor Cotarelo no entra en la investigación de los orígenes de esta célebre pieza, pero recuerda dos datos, que, aunque apuntados ya, por el señor Barrantes el uno y por don Juan Menéndez Pidal el otro, no han sido hasta ahora tenidos muy en cuenta. El uno es la existencia de un personaje histórico

de principios del siglo XV, Diego Gómez de Almaraz, a quien llamaron en Plasencia, por motivos que no están bien claros, *El convidado de piedra*. Él fué terrible banderizo extremeño y anduvo muchos años tras de vengar la muerte de su padre: en los *Hechos del Clavero Don Alonso de Monroy* hay bastante noticia de su persona; pero no resulta muy probado el entronque de su historia con la leyenda de Don Juan Tenorio. Por su parte, el colector de la poesía popular asturiana recogió de la tradición oral, en la montaña de León, un romance en que cierto libertino innominado convida a cenar a una calavera que encuentra tirada en un camino. La calavera acepta, mostrándole los dientes,

«Lo mismo que si se riera...»

y el terrible convite se verifica en la iglesia a las doce de la noche, dentro de una sepultura abierta. Análogas fantasías pueden encontrarse en poesías populares de diversos tiempos y países; **[p. 78]** pero no conozco ninguna forma tan próxima a la leyenda de Don Juan como ésta.

El Rey Don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas es otro gran drama histórico-fantástico, generalmente atribuído a Tirso, pero sobre el cual siento diferir de la opinión del señor Cotarelo. A mi entender, la atribución de este drama al fraile de la Merced, aunque aceptada con rara docilidad por la crítica, no descansa más que en un capricho del sabio y benemérito don Juan Eugenio Hartzenbusch, que con su autoridad arrastró a otros muchos, sin estar él mismo muy convencido de lo que afirmaba. Es más: Hartzenbusch rectificó, andando el tiempo, esta opinión suya, que tampoco había presentado nunca en el tono afirmativo con que otros la han repetido. En las notas que puso al catálogo de las comedias de Lope de Vega formado por Chorley, Hartzenbusch vuelve sobre sus pasos y llega, aunque tímidamente, a la única conclusión que yo creo aceptable: *El Infanzón de Illescas* es una comedia de Lope, refundida por Andrés de Claramonte.

Cuatro nombres andan en este litigio: Lope, Tirso, Calderón y Claramonte. El primero que hay que descartar es el de Calderón, con cuyo nombre se imprimió en una *Quinta parte* apócrifa de sus *comedias* (Barcelona, 1677), que aquel gran poeta rechazó indignado. Además, *El Infanzón* no está en la lista de sus comedias que envió al Duque de Veragua, y por otra parte, así como no siempre es fácil determinar si una obra pertenece a Lope o a Tirso, poetas de un mismo tiempo y de un mismo gusto, es de todo punto imposible confundir una comedia de Calderón con una de sus predecesores. Calderón, grande artista, pero artista esencialmente barroco, tiene una *manera* que trasciende, no sólo al estilo, sino a la total composición y artificio dramático. Esta *manera* después de él fué imitada por todo el mundo, pero antes de él no existía. *El Infanzón de Illescas* pertenece a la época *libre* del teatro español, no al convencionalismo reflexivo de su vejez.

En Andrés de Claramonte no hay que pensar como autor original. Este pobre Claramonte, contra quien el señor Cotarelo demuestra una inquina particular donde quiera que tropieza con su nombre, atribuyéndole todos los plagios imaginables (como si el siglo XVII no hubiese estado lleno de Claramontes), era ciertamente un escritor vulgar y adocenado, que, siendo comediante **[p. 79]** de oficio y viéndose obligado a abastecer la escena con novedades propias o ajenas, se dedicó a la piratería literaria, con el candor con que ésta se practicaba en aquel tiempo, y del cual daban ejemplo grandes poetas. ¿Qué fué Moreto en la mayor parte de sus obras sino un Claramonte muy en grande? ¿Cuándo hizo Claramonte mayor plagio que el de Calderón, en *Los Cabellos de Absalón* , copiando *ad pedem litterae* un acto entero de *La Venganza de Tamar* del Maestro Tirso? Estas eran las

costumbres literarias de aquel siglo, y no hay que quebrar la soga por lo más delgado. Todavía Claramonte podía alegar disculpas que no alcanzan a esos grandes poetas: su pobreza, su oficio, entonces tan abatido, su ninguna preocupación de gloria literaria. Ni se le pueden negar ciertas cualidades, inferiores sin duda, pero muy recomendables: conocimiento de la escena, y cierto brío y desgarro popular, que principalmente lucen en su comedia soldadesca de *El Valiente Negro en Flandes.* Lo intolerable en Claramonte y lo que prueba la penuria de su educación literaria es el estilo. Por raro caso en su tiempo, Claramonte escribe mal, no ya por culteranismo o conceptismo, como muchos otros, sino por incorrección gramatical grosera, que hace sobremanera enmarañados y oscuros sus conceptos. Este desaseo y torpeza de expresión es, por decirlo así, la marca de fábrica de su teatro, y sirve de indicio casi infalible para deslindar lo que realmente le pertenece en las obras que llevan su nombre.

Así sucede en *El Rey Don Pedro en Madrid* , título que lleva *El Infanzón* en un manuscrito de la Biblioteca de Osuna (hoy de la Nacional), donde está con nombre de Claramonte. El señor Cotarelo ha estudiado con sagaz diligencia este importante manuscrito, llegando a determinar una por una las desdichadísimas interpolaciones de Claramonte (Clarindo *)* , con lo cual ya hay base para reconstruir el texto primitivo, que Claramonte respetó en lo esencial.

¿Pero este texto primitivo de quién era, de Lope o de Tirso? Con nombre de Lope está en la más antigua edición conocida hasta hoy, en una parte 27.ª de Barcelona, 1633, de las llamadas *extravagantes:* con nombre de Lope también en una edición suelta. Se dirá que el testimonio de las partes apócrifas y de las ediciones sueltas ha de recibirse siempre con cautela; pero guardémonos de **[p. 80]** exagerar la fuerza de este argumento, porque en resumidas cuentas, ¿en qué se funda la atribución de *El Burlador de Sevilla* a Tirso (de cuyo estilo bien puede decirse que apenas tiene un solo rasgo), sino en el testimonio de esas partes apócrifas y *extravagantes* de Barcelona y de Valencia? Si *El Burlador* hubiera llegado a nosotros anónimo, todo el mundo sin vacilar hubiera dicho que era una comedia de Lope, de las escritas más de prisa.

Por poco que valga la palabra del editor de 1633, ¿valdrá menos, por ventura, que la fe de un manuscrito *moderno* , único en que se atribuye esta obra a Tirso, según declara Hartzenbusch? Manuscrito *moderno* , tratándose de Tirso, no puede ser más que una copia del siglo pasado, a lo sumo, y quizá del presente. Yo creo en la existencia de ese manuscrito sobre la honradísima palabra del venerable don Juan Eugenio Hartzenbusch; pero al ver que el texto de *El Infanzón de Illescas* que él publicó, en nada sustancial difere del refundido por Claramonte, me doy a pensar que ese manuscrito *moderno* no era ni más ni menos que una copia del manuscrito de Osuna, sacada por cualquier curioso, que de propio arbitrio adjudicó la comedia a Tirso.

Y llegando a razones de otro orden, debo decir que todos los elementos de *El Infanzón de Illescas,* ya en lo que toca a la idealización del carácter de D. Pedro, ya en la parte sobrenatural, que da tan misterioso carácter a esta obra, están esparcidos en diversos dramas de Lope, entre los cuales recuerdo ahora *Audiencias del Rey D. Pedro , Los Novios de Hornachuelo; El Duque de Viseo , El Marqués de las Navas;* este último, además, enlazado tan estrechamente con *El Burlador de Sevilla* , que hasta tiene versos idénticos.

Ni mucho menos puede decirse que Tirso fuera, entre nuestros grandes dramáticos, el único que

sintió y penetró la poesía histórica de la Edad Media. Yo no tengo inconveniente en admitir que *La Prudencia en la mujer* sea el mejor drama histórico de nuestro teatro; pero en todo lo demás del repertorio auténtico de Tirso no vuelve a encontrarse jamás la magnífica poesía del siglo XIV, que se respira en esta crónica dramática. En Lope, por el contario, la inspiración histórica fué continua e inagotable; y si por ventura no se mostró con tanta pujanza en una obra aislada, bastó para dar vida a un centenar de ellas, que constituyen el **[p. 81]** más glorioso monumento épico-dramático levantado a nuestra tradición heroica. ¿Cómo he de admitir yo que no venciese a todos, en este sentido penetrante del alma de la Edad Media, el autor de *El Casamiento en la muerte* , y de *El Bastardo Mudarra* , y de *Las Famosas asturianas* , y de *Los Tellos de Meneses* , de *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* , de *El Mejor Alcalde el Rey* , de *Las Almenas de Toro* , y de *Fuente Ovejuna?* Lo que Lope había hecho doscientas veces en su vida, porque era en él cosa nativa y brotaba de manantial perenne, lo hizo Tirso una vez sola; y una vez sola también Guillén de Castro en *Las Mocedades del Cid;* y una vez sola Calderón en *La Virgen del Sagrario.*

Con la misma buena fe, pues, con que he reivindicado para Tirso la grandiosa creación teológica de *El Condenado por desconfiado* , juzgo que ha llegado la hora de restituir a Lope *El Rey D. Pedro en Madrid* , original del *Valiente justiciero* de Moreto.

Completan el libro del señor Cotarelo importantes apéndices. Entre ellos figuran un catálogo cronológico de las comedias de Tirso, incompleto, sin duda, pero muy apreciable como primer ensayo; una lista, incompleta también, de las comedias de Tirso refundidas o imitadas por otros autores; un catálogo de las ediciones modernas; un resumen general, por orden alfabético, de todo el repertorio de Tirso, con nuevas observaciones sobre algunas comedias; y por último, una preciosa serie de noticias biográficas de los actores que representaron las piezas de Tirso, redactadas principalmente con presencia de los dos manuscritos de la Biblioteca nacional que llevan por título *Genealogía de los comediantes de España.* Los actores que figuran en el registro del señor Cotarelo son, por este orden: *Amarilis* (María de Córdoba), Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso y Tomás de Heredia, Melchor de León, Alonso de Olmedo, Cristóbal Santiago Ortiz, Baltasar de Pinedo, Antonio de Prado, Sánchez, Pedro de Valdés, los Valencianos, Manuel Álvarez Vallejo.

Tal es el libro del señor Cotarelo. Pocas veces se han visto 221 páginas tan aprovechadas. El autor de tal estudio merece bien de las letras, y es ya mucho más que una esperanza para la erudición española. Sabemos que muy pronto dará a luz un libro sobre la vida y obras de don Enrique de Villena, y no dudamos que en él se han de ver más y más confirmados nuestros pronósticos.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 47]. [1] . *Nota del Colector.* —Nota bibliográfica en «La España Moderna», abril de 1894, del libro que con este título publicó don Emilio Cotarelo y Mori en 1893.

[p. 47]. [2] . En este punto Grillparzer, el más profundo conocedor y ardiente panegirista de Lope, ha dado a la reacción su fórmula definitiva: «Calderón es el más grande de los artistas *amanerados.* »

[p. 75]. [1] . Asunto tratado antes por el bachiller Bartolomé Palau, en el más antiguo drama histórico

de nuestro teatro.

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA: CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 86]

Nota del Colector. - Con el título «Calderón y su Teatro» se publicaron, primero en opúsculos y luego reunidas en un volumen, las conferencias pronunciadas por Menéndez Pelayo en el Circulo de Unión Católica de Madrid con motivo de la conmemoración del segundo centenario de Don Pedro Calderón de la Barca, en el año 1881.

La conferencia tercera, *Autos Sacramentales* , se reprodujo en el Diccionario Enciclopédico Hispano Americano de Montaner y Simón bajo la palabra *Auto* y en la «Ilustración Astística» (Mayo de 1888), sin mas variante que la de suprimir los versos de Calderón que como ejemplo se citaban.

Agrupamos con estas Conferencias, para completar los estudios sueltos sobre el teatro de Calderón, varios escritos de los que, como el lector puede comprobar, solamente uno, *El Alcalde de Zalamea* , publicado primeramente en el Diccionario Hispano Americano, había sido coleccionado en «Estudios de Crítica Literaria».

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 87] ADVERTENCIA

Esta conferencia es la primera de una serie de ellas, que han de imprimirse tal como se vayan pronunciando, sin aparato retórico ni más aliño que el de una lección de clase, mejor diré, una conversación familiar. Vaya prevenido el lector, y no espere encontrar en estas Conferencias un libro bueno ni malo, sino la primera reproducción taquigráfica de lo que dije en un círculo de amigos, con todo el desaliño, el abandono y las repeticiones inherentes a semejante manera de improvisación.

Mucho se engañará quien confunda la severidad crítica de algunos trozos de estas lecciones con el injustificado desdén que críticos de otras edades mostraron por Calderón. Más se engañará todavia quien me juzgue tibio admirador del teatro español. Pero están entre nosotros tan agotados los términos de la alabanza, y de tal manera anda confundida la crítica con el panegírico, que a muchos les parece áspera diatriba toda apreciación razonada y serena. Bueno es que los pueblos honren a sus grandes hombres y guarden como preciado tesoro sus obras y su recuerdo; pero este culto tradicional no debe convertirse en estrecha devoción de campanario. No por ser españolas han de ser nuestras cosas las mejores ni las únicas del mundo, que no vinculó Dios en una raza todas las grandezas intelectuales. En el arte hay muchas coronas, y todo crítico que hoy hable de Calderón tendrá que otorgarle una de las primeras y más gloriosas por duro que con sus defectos y los de su sistema dramático se muestre.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 89] CALDERÓN Y SUS CRÍTICOS.—CONFERENCIA PRIMERA.

SEÑORES:

C ON harta debilidad mía, de la cual ahora muy amargamente me arrepiento, tomé sobre mis hombros la tarea de inaugurar estas Conferencias de la Unión Católica con algunas lecciones acerca del teatro y acerca del genio dramático de don Pedro Calderón de la Barca. Real y verdaderamente yo no soy orador, ni poseo abundancia de palabra ni galanura de estilo, lo cual, unido a mi falta de preparación en este día, hace de seguro que venga a frustrar todas vuestras esperanzas.

Con todo eso, me arrojo a ello, siquiera porque la ocasión es oportuna; por que conviene refrescar las ideas, ahora que se trata de celebrar con fiestas, que recelo que habrán de tener algo de apoteosis semipagana (por imitación o remedo de lo que en otras partes se ha hecho), el centenario del gran poeta; ahora que vamos a oír abundante copia de elogios y ditirambos, en que se confundirá lo general con lo particular, y lo absoluto con lo relativo, deificándose a Calderón y sublimándole sobre todos los genios del orbe. En esta ocasión, como en ninguna otra, es necesario fijar las ideas, aclarar el puesto que le pertenece en la historia del arte **[p. 90]** español, analizar un poco minuciosamente su teatro, discernir la paja del grano, poner en su punto la significación del gran poeta dentro de su siglo y de su raza; en suma, no hacer de él un ídolo, un maniquí o un fetiche, como desgraciadamente me temo que va a suceder, como ha pasado ya con Cervantes, hasta el punto de que veamos nacer una secta de calderonianos no menos abominable e indigesta que la secta cervantista que anualmente apedrea al mismo ídolo que pretende incensar.

El estudio que voy a hacer de Calderón no será un panegírico o un ditirambo; ha de tener forzosamente su método y su plan, y este método y este plan es lo que voy a exponer esta noche.

No hablaré de Calderón en el sentido de ninguna escuela de crítica o de estética, sistemática y cerrada; voy, en lo posible, a aprovechar todo lo que haya de bueno, todo lo que haya de útil en la crítica calderoniana antes de nuestra edad, y a exponer los que tengo por últimos resultados de la ciencia literaria y de la investigación histórica respecto de nuestro teatro y de su más eximio representante, del que, quizás por haber nacido el último, llegó a compendiar todas sus excelencias y perfecciones.

Ante todo, para limpiar el camino de estorbos y de malezas, conviene que tratemos de los críticos de Calderón antes que de Calderón mismo; en suma, que expongamos los modos diversos de juzgar a Calderón antes de nuestra edad, las vicisitudes de la crítica calderoniana, las diversas tendencias y móviles que la han impulsado y los elementos nuevos que cada cual de ellas ha traído al estudio de su teatro. Después indicaré algo sobre la biografía del poeta (de la cual desgraciadamente se sabe bien poco), nada más que por presentar a vuestra consideración la personalidad, la fisonomía moral del

poeta, en lo que pueda contribuir al mayor esclarecimiento de sus obras; y luego haremos la enumeración de las distintas materias que serán objeto de sucesivas conferencias, para que juntas constituyan una especie de juicio de Calderón, tal como le estima hoy la crítica recta e independiente.

Ante todo, conviene historiar la suerte de las obras de Calderón en el mundo.

Rara vez se ha visto ejemplo de una popularidad igual ni parecida siquiera a la de Calderón entre sus contemporáneos: realmente la de Lope fué más ruidosa, pero no tan honda ni tan duradera **[p. 91]** Lope, poco antes de morir, puede decirse que estaba destronado en el gusto popular por algunos discípulos suyos, que habían perfeccionado ciertos géneros y formas que él no había hecho más que iniciar, o que habían exagerado sus defectos. Hoy es el día en que, gracias a esto, conocemos a Lope, más que en sí mismo, en las obras de sus discípulos, secuaces e inmediatos imitadores: hoy día Tirso y Alarcón, que en distintos sentidos aprovecharon los elementos de la comedia de Lope, son mucho más conocidos y apreciados que Lope mismo. Y, sin embargo, en Lope está en germen todo lo que se desarrolla después en los que siguieron sus pasos. A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones. Puede decirse que todo nuestro teatro estaba en semilla en Lope, y, sin embargo, la popularidad de Lope fué efímera; y es que habiéndolo intentado todo, y habiendo dejado en todas partes impresa su garra de león, rara vez logró la perfección suma; es que a su ingenio, en fuerza de tener extensión, le faltó profundidad; y en vez de dominar el espíritu de su raza, conservó en la revuelta corriente de sus innumerables dramas una porción de elementos extraños, italianos en su mayor parte, no bien fundidos y armonizados, y que luego el genio nacional rechazó, adoptando una forma menos amplia y variada, menos rica de verdad humana, pero que, además de ser producto del genio indígena, tiene individualidad propia entre todas las literaturas del mundo. Yo creo que si hay alguien que se acerque al ideal dramático en absoluto, son Lope, Tirso y Alarcón; en Calderón predomina la manera y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus personajes de un modo más contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene a ser, dentro del arte dramático independiente, lo que es la tragedia francesa dentro del arte clásico: una aplicación deficiente y mutilada de un arte mucho más poderoso, que había comenzado a desarrollarse antes, y que fué detenido en su curso por una porción de trabas, que el gusto del público en unas partes, y en otras las preocupaciones doctrinales, fueron imponiendo a los autores.

[p. 92] Hasta ahora no ha sido fijado con exactitud el puesto que a Calderón corresponde, porque, o se le ha juzgado, como en el siglo pasado, en nombre de una interpretación torcida de la poética aristotélica, o se le ha considerado como el ideal y prototipo del arte cristiano; y la verdad no está en ninguno de esos dos extremos. Calderón, por el vigor, por la grandeza de la concepción, por la alteza de las ideas teológicas o morales que desarrolló, es superior a cualquier otro poeta: por la ejecución, es inferior a Shakespeare y a Sófocles, con la diferencia de que Sófocles y Shakespeare tienen ideas de menos alto origen que Calderón. Otra ventaja de Calderón es haber llegado a convertirse en símbolo de raza; por no haberlo sido, pasa Tirso por poeta de segundo orden, y el fácil Lope no ha impreso su sello en el teatro tan profundamente como Calderón.

La multitud acudía en tropel a sus comedias; el Rey, los magnates, las altas clases de la sociedad le aplaudían en coro; le comprendía hasta la ínfima plebe; sus discreteos eran gustados por todo el

mundo; ni una voz se levantó a criticar su teatro; el triunfo de la escuela revolucionaria y española, fué completo; Calderón dominó, como soberano, casi todo el siglo XVII, puesto que, nacido en 1600, era ya aplaudido en 1620 a par de Lope y Montalván, y poco antes de morir, en 1680, aún componía autos sacramentales. Pocas vidas literarias ha habido tan largas, felices y bien aprovechadas.

Muerto Calderón, empezaron a levantarse contra él algunos censores, pero no en nombre de una teoría estética, sino de un principio moral. La aprobación que dió a sus comedias el trinitario Fray Manuel de Guerra y Ribera, estuvo a punto de promover una tempestad, y alguna razón había para ello. Calderón (a pesar de ser poeta cristiano en lo sustancial), en las comedias de costumbres, y aún en los dramas trágicos, fué fiel espejo de las costumbres de sus coetáneos, y profesó, como ellos, la moral del honor, moral relativa, detestable en muchos casos y opuesta a la moral cristiana, y sostuvo tesis como la de «A secreto agravio secreta venganza», y extremó el espíritu vindicativo, duelista y de punto de honra, y con esto y con ciertas ligerezas, ya que no liviandades, de sus damas y sus galanes, dió pie a las declamaciones de algunos moralistas, declamaciones que se habían hecho antes contra **[p. 93]** el teatro de Tirso y de Lope, con más motivo quizá, porque si bien Calderón dogmatiza más que ellos, sus extravíos quedan cubiertos por la idea cristiana que domina *quoad substantiam* en sus obras. Lo cierto es que, a pesar de haber sido inculpable y piadosa su vida, al menos en la última parte de ella y respetada su memoria por los que le conocieron vivo y le lloraron muerto, la polémica a que dió lugar la aprobación de Fr. Manuel Guerra y Ribera fué muy reñida, aunque hubo de quedar la victoria por los calderonianos. Fué preciso que viniera la crítica del siglo XVIII, la escuela galo-clásica o pseudoclásica, para que el sistema literario de Calderón, su modo de concebir el drama, fuera objeto de secas censuras y enconadas diatribas. Luzán, en su famosa *Poética* (1737) , consagró un capítulo a criticar los defectos de Calderón, fijándose, ante todo, en sus dramas históricos: que considera como un conjunto de absurdos, de anacronismos, de faltas de historia y de geografía. En cuanto a las comedias de costumbres, aparte de los reparos morales, las tacha de estar vaciadas en el mismo troquel, pareciéndose unos a otros hasta confundirse, los galanes, las damas, los padres, los hermanos. En esto no le falta razón, como tampoco al decir que los personajes de Calderón apenas aciertan con la expresión natural y sencilla, sino que la sustituyen con hipérboles, discreteos, sutilezas y lluvia de metáforas: recursos que estaban en la conversación del tiempo, y que el poeta no hizo más que llevar a las tablas, pero que si es cierto que tienen verdad relativa e histórica, carecen de la verdad humana, absoluta, hermosa, que estalla en los rugidos de león de los personajes de Shakespeare.

Llegaron a más las censuras de Luzán, y en la mayor parte de sus críticas negativas tiene razón, porque nadie mejor que el enemigo ve los lunares de una persona o de un sistema, y así Luzán hace observaciones delicadas y sagaces que fuera justo no olvidar ni tener en menosprecio. Hoy la crítica ha venido, en gran parte, a darle la razón en la parte negativa, sólo que las bellezas encerradas en nuestros dramas y sistema teatral, lo mismo que en el teatro inglés, eran para tales críticos el libro de los siete sellos. Pero dentro de su concepción estrecha del arte, no cabe duda que veían bien los defectos.

Otros reparos puso Luzán, pero de éstos no hay que hablar; eran consecuencia de la mala interpretación que se daba a los **[p. 94]** cánones de la poética aristotélica, sobre todo tal como los habían entendido los italianos. La ciencia moderna ha vengado a Aristóteles como a tantos otros nombres malamente profanados por el entusiasmo de fanáticos admiradores y por el odio de enconados enemigos, y así como hoy en el terreno de la filosofía el nombre de Aristóteles brilla más que nunca, a pesar de las diatribas de Bacon: así como nadie duda ni imagina que el procedimiento de

inducción fuera desconocido por Aristóteles, sino que todos creemos y afirmamos que lo conocía y que lo practicó admirablemente en el estudio de la política y del arte literario; de la misma suerte hoy, en la historia de las ciencias estéticas, el nombre de Aristóteles está plenamente vengado. La *imitación* que Aristóteles recomienda siempre, lo que él llama *mimesis* (y debo insistir en esta interpretación, porque es gloria de la ciencia española el haberlo adivinado en el siglo XVI antes que nadie, hasta el punto de que la poética aristotélica, así entendida, sirvió de bandera a los defensores del arte romántico y español de Lope y sus secuaces) no es la imitación de los modelos, es la imitación de la naturaleza humana en toda su plenitud, en toda su riqueza, en toda su variedad y hermosura. Así lo entendieron los apologistas de Lope de Vega, así lo entendió el mismo Lope, sin darse tan clara cuenta de ello; pero él y sus amigos comprendieron o vislumbraron que su arte era un arte naturalista, y que ellos cumplían mejor con el precepto de Aristóteles que los que seguían la forma muerta de la tragedia griega o italiana. Así lodic en, entre otros mil, el maestro Alonso Sánchez en la apología que hizo de Lope contra Pedro de Torres Rámila, así don Francisco de Barreda en uno de los discursos que acompañan a su traducción de *El Panegírico* de Plinio, así el Padre Alcázar en su tratado de poética, así Juan de la Cueva y otros que fuera prolijo enumerar.

Todos acatan y reconocen la autoridad de los fragmentos de la poética de Aristóteles, y, sin embargo, todos defienden el teatro español, porque si la excelencia del arte consiste en ser imitación de la naturaleza humana, tal como en ella es y en la vida se muestra y desarrolla, esos grandes artistas nuestros que llevaban a la escena la realidad histórica de su tiempo, cumplían a maravilla con este fin supremo del arte. De consiguiente, aun en el siglo XVII, el teatro español fué defendido en el terreno del naturalismo, no **[p. 95]** en el sentido incompleto en que se toma hoy la palabra arte naturalista (asquerosa fotografía de las heces sociales), sino como interpretación fiel y animada de la realidad misma, con sus contrastes de luz y de sombra, de alegrías y de tristezas. Por tal principio se justificaba la mezcla de lo trágico y de lo cómico, de que ya en el mismo arte, generalmente idealista, de la antigüedad, pueden hallarse atisbos y vislumbres. Pero como quiera que sea, los italianos en el siglo XVI, y muchísimo menos los franceses en tiempo de Luis XIII, no llegaron a esta comprensión general y amplia de la poética aristótelica, y se fijaron solamente en menudencias, en pormenores que; fuera del conjunto del sistema, no tienen valor alguno, confundiendo, además, lo que Aristóteles da como historia del arte en su tiempo, con lo que establece como principio.

Hay que advertir que la poética de Aristóteles ha llegado a nosotros muy en fragmentos; y por añadidura, el Stagirita, a quien tanto se ha acusado por Bacon y por todos los *inductivos* ingleses, de haber olvidado el procedimiento de la inducción, en su teoría del arte literario, lo mismo que en la ciencia social, no procedió sino por exacta observación y comparación de los hechos, y así como para escribir su tratado de política se preparo con el estudio de las constituciones de los pueblos de Grecia y de Asia, y lo que hizo fué real y verdaderamente una obra de política inductiva, y de ahí los errores que en ella se observan a veces, consecuencia del estado social que él convirtió en materia *experimentable;* de la misma suerte, en la poética (que en su mayor parte es poética dramática), sólo atendió Aristóteles al estado de la tragedia griega en su tiempo: y hasta en esos cánones que se refieren a lo técnico del arte, al plan y al desarrollo, hasta en esas famosas unidades de acción, tiempo y lugar, Aristóteles nada dió como principio ni como canon, sino como la consignación de un hecho que él veía en la tragedia ateniense. Aristóteles dice, por ejemplo, que la tragedia se encierra en un período de sol a sol, o procura traspasarle poco, y esa era la costumbre general; sin embargo, tragedias hay que exceden de ese término, y Aristóteles no las condena.

Ni cayó, como Horacio, en el error de dar los cinco actos como regla inflexible: estas y otras tales son convenciones del arte de un tiempo dado, que el historiador literario registra, y que ni merecen **[p. 96]** aplauso ni censura. En cuanto a la unidad de lugar, jamás habla de ella Aristóteles, como que la variedad estaba casi excluída por la misma sencillez del drama griego. Pero los que en el siglo pasado comentaron la poética de Aristóteles, tomaron esto en el sentido más grosero, y lo impusieron como regla inflexible; y es claro, el teatro español, como el inglés, está fuera de ese cuadro, rompe esos diques, procede con entera libertad, y la acción no sólo dura días, sino meses y años.

Éstas fueron, en conjunto y en sustancia, las censuras de Luzán, padre y maestro de toda la crítica del siglo XVIII en España, y padre honradísimo, y mucho menos enemigo, que lo que generalmente se dice, del teatro español. Repito que en la parte negativa suele tener razón, y que en la parte afirmativa su crítica es casi nula. Esta nulidad o deficiencia fueron exageradas por sus amigos y discípulos, Montiano, Nasarre y Velázquez. Los dos discursos de Montiano sobre las tragedias españolas, el prólogo de Nasarre a las comedias de Cervantes, los *Orígenes de la poesía castellana,* de Velázquez, son libros que rebosan en las más vulgares invectivas contra Calderón: estos autores apenas conocían el teatro español, y le juzgaban por referencia o por meras prevenciones. La escuela galo-clásica triunfó en toda la línea, y pronto logró representación hasta en las esferas oficiales, y trajo consigo un acto que por entonces acabó (al parecer) de dar el golpe de gracia al teatro de Calderón en España; me refiero a la prohibición de los autos sacramentales que, en nombre de la Religión y del buen gusto, dictaron aquellos cristianísimos ministros de Carlos III.

Como para preparar el terreno y hacer atmósfera, según ahora se dice, había publicado antes Moratín el padre, ingenio español de pura raza, verdadero ingenio español en todo, pero extraviado por los errores críticos de su tiempo, dos discursos no poco ingeniosos con el título de «Desengaños al teatro español». En ambos combatía el mérito de Calderón, y sobre todo sus autos sacramentales, juzgándolos injuria, desacato, poco menos que sacrilegio contra la Religión católica; y todo aquel esplendor lírico de los autos calderonianos, toda aquella maravillosa reproducción artística de los conceptos de la teología, era para él enigma y letra muerta.

[p. 97] Él no podía concebir que en la forma figurativa del arte dramático fuese posible ensalzar y traer a la contemplación del pueblo el adorable misterio de la Eucaristía. Es más; como las creencias se habían entibiado, y el espíritu religioso había venido a menos, quizá sea cierto lo que amargamente consignan, lo mismo Moratín que Clavijo y Fajardo, esto es, que entre los espectadores de los autos sacramentales, pocos había que los viesen con espíritu cristiano, y que no convirtiesen en materia de risa muchas cosas que, en el sentido del autor, eran de gran ejemplo y enseñanza. Lo cierto es que las diatribas de Moratín y de Fajardo lograron que los ministros de Carlos III (que lo eran entonces Aranda y Floridablanca), prohibiesen la representación de los autos sacramentales, por lo menos en las plazas públicas de las grandes ciudades.

La crítica galo-clásica continuó vencedora su camino. Lo que se había hecho antes con los autos sacramentales, siguió haciéndose con las comedias: puede citarse el hecho de haberse prohibido por decreto real en los últimos años del siglo pasado la representación de *El Príncipe Constante* , apoteosis del infante don Fernando, mártir de la fe; la representación de *La vida es sueño* y la del *Gran Príncipe de Fez,* comedia en que Calderón había ensalzado a los hijos de San Ignacio de Loyola, lo cual era bastante razón para que la prohibiesen los que inicuamente habían expulsado a aquella gloriosísima Orden. Con el apoyo que estas ideas encontraron en los poderes públicos, todos

cedieron ante este género de crítica; todos se postraron ante ella en los últimos años del siglo pasado. Solamente algunos hombres de muy bueno y acrisolado gusto, como, por ejemplo, el abate don Pedro Estala, se atrevieron a elogiar las comedias de capa y espada (de intriga o de enredo), de Calderón. En cuanto a los dramas simbólico-religiosos, etc., no hubo nadie que osase defenderlos ni aun hablar de ellos; teníaselos por monstruoso delirio. Lo más a que se atrevieron algunos críticos en los últimos años del siglo pasado, fué a volver por la fama de Calderón como hábil tejedor de intrigas dramáticas, como hombre que sabía manejar el artificio y el movimiento escénico, hasta producir un conjunto que entretenía agradablemente al auditorio.

Parecíales harto elogio de Calderón el decir que, tomada una de sus comedias en las manos, no había medio de soltarla; especie **[p. 98]** de interés pueril, semejante al que produce el descifrar un enigma o una charada. Y todavía el que esto decía era el traductor del *Edipo* y del *Pluto,* el crítico de más larga vista de todos los del siglo pasado; el que adivinó los elementos de la tragedia griega; el que fijó en el fatalismo y en las ideas democráticas la razón de ser del teatro ateniense; y, sin embargo, él, que había acertado a comprender la forma del arte antiguo, separándose de toda preocupación de escuela, hasta deducir que la tragedia griega no era imitable y que había cumplido su época, no llegaba a desprenderse de sus resabios franceses en la manera de juzgar el teatro de su patria. De los demás no hablemos. El mayor elogio que el eximio latinista Sánchez Barbero encontraba para Calderón, era llamarle «el travieso Calderón», como si se tratase de un niño que hace gracias para divertir a sus padres y conocidos. Y todavía para Martínez de la Rosa, crítico en general ecléctico y templado, no era Segismundo más que un *príncipe de Polonia, encerrado por su padre como una fiera.*

Pero variaron los tiempos. Toda acción trae consigo la reacción contraria, y al predominio del gusto francés sucedió, en los primeros treinta años de este siglo, una reacción violentísima contra él, venida, en primer término, de Alemania. De ella han nacido dos tendencias igualmente encomiásticas de Calderón. En primer término, la que se llama el *romanticismo alemán* , que ensalzó el Catolicismo de la Edad Media, y que vió en las catedrales góticas, en la Divina *Comedia* de Dante y en las tablas del Beato Angélico, el ideal del arte. Esa escuela puso sobre su cabeza a Calderón, le declaró superior a Shakespeare y le consideró como el artista más grande que habían visto las edades después de Dante. Este primer período de la crítica calderoniana lo representan especialmente Guillermo y Federico Schlegel.

Aun otros ingenios más independientes y que por el carácter universal y sintético de sus producciones dominan, como desde elevada altura, estos cambios de gusto, también honraron grandemente a Calderón. Baste decir que Goethe, no contento con admirar las bellezas de las obras de Calderón, llegó a admirar sus desaciertos; llegó hasta elogiar *La hija del aire* , que, fuera de algunos detalles felices, es una aberración y un verdadero monstruo dramático. Si algo llevó a Goethe a ponderarla, debió de ser lo que **[p. 99]** tiene de ideal y de fantástico el singular carácter de la heroína, apuntado, pero no desarrollado. Y si esto pensaba Goethe, imaginaos qué sucedería con los críticos alemanes que encontraban en Calderón una bandera y se servían de su nombre como piedra de toque para aquilatar el mérito de los poetas contemporáneos suyos, y para distribuirles elogios o censuras, según se acercaban o separaban de su modelo. Asi es que, no sólo se popularizaron por medio de la excelente edición de Keil las obras de Calderón en su original castellano; no solamente se tradujeron en hermosísimos versos alemanes los dramas más notables de nuestro poeta, como lo hizo G. Schlegel con *El Príncipe Constante* y *La Devoción de la Cruz;* no sólo surgieron imitadores de Calderón, como sucedió con Luis Tieck; no solamente hubo un entusiasmo calderoniano, casi igual al

que se había despertado en favor de Shakespeare, cuando apareció en las tablas el *Goetz de Berlichingen* , de Goethe, vigorosa pintura de los últimos y agonizantes días de la Edad Media, sino que se redujo a teoría, a sistema, esa adoración calderoniana, y se escribió un libro admirable, que es hoy todavía una de las piedras angulares de la crítica moderna, a pesar de las burlas de Enrique Heine y a pesar del desdén de muchos que, sin haber escrito otro, no digo mejor, pero que ni de lejos se le aproxime, le deprimen a cada paso, sin perjuicio de saquearle. Ese libro es el *Curso de literatura dramática*, de Guillermo Schlegel, que fué conocido muy pronto en los países latinos, por la traducción que de él hizo Mad. Necker de Saussure.

Esta obra, aunque no habla directamente de Calderón más que en las últimas páginas, está consagrada del todo a su enaltecimiento. Todas las lecciones que el autor dedica al examen de las diferentes formas dramáticas no son más que preparación para el elogio del gran poeta castellano, a quien él pone en la cumbre del arte dramático, y en cuyas obras ve resuelto, sin vacilaciones y por modo ideal y sereno, el enigma del destino humano. Nadie, por otra parte, ha examinado mejor que Schlegel la tragedia clásica: el mismo Hegel, en las mejores páginas de su *Estética*, en lo que se refiere al arte dramático, no ha hecho más que desarrollar el principio de la armonía de las pasiones y de los intereses contrapuestos, que está consignado en sustancia, no sólo en el *Curso* , sino en un artículo francés de Schlegel acerca del *Hipólito* de **[p. 100]** Eurípides; nadie tampoco ha examinado tan minuciosa, delicada y sagazmente el teatro inglés. Y, sin embargo, Schlegel, que en gran parte ha sido el revelador del verdadero espíritu de la tragedia griega, y el gran panegirista de Shakespeare, reserva sus mayores elogios para Calderón: la última lección de su curso no es más que una corona poética en honor suyo; allí ha reunido los más delicados perfumes, las más exquisitas flores del entusiasmo en loor de Calderón.

Esta admiración de Schlegel (y podemos decirlo ahora, que han pasado aquellos tiempos, aunque entonces pudiese regocijarnos como españoles, si bien no a muchos pudo alcanzar este regocijo, porque el *Curso de literatura dramática* , obra popularísima en toda Europa, no era entonces, ni es hoy mismo, muy conocida en España); este entusiasmo era un poco injustificado. En primer lugar, Schlegel desconocía completamente (y lo que digo de Guillermo, digo también de Federico, que expuso con menos elocuencia las mismas ideas que su hermano, en la *Historia de la literatura antigua y moderna)* el desarrollo del teatro, y aun de todo el arte español; para ellos, Calderón era el poeta español grande y solo; los únicos ingenios de España, para los Schlegel, eran Calderón y Cervantes; a lo sumo, sabían la existencia de romances muy hermosos, por ejemplo, el del conde Alarcos, tan ensalzado por Mad. Staël; pero, por lo demás, la historia de la dramática española antes de Calderón les era desconocida, sobre todo a Guillermo: de aquí que vieran a Calderón como un coloso y que le atribuyesen una porción de excelencias y primores, que pertenecen a la escuela de Lope y a sus contemporáneos, imitadores y discípulos. Claro es que poniendo en cabeza de un autor la gloria de toda una literatura, el entusiasmo por este autor no debía tener límites.

Pero entrando en el examen más detenido de lo que de Calderón dijo Schlegel, fácil es ver que lo que más ensalza es el espíritu nacional, el carácter de época y de raza que ve reflejado en las obras de Calderón, cosa muy de admirar, dada la predilección de los alemanes por las literaturas indígenas; en segundo lugar, le asombra la grandeza altísima de la concepción, del ideal católico que resplandece en las obras calderonianas, y, sobre todo, en los autos sacramentales; deslúmbranle, además, el atavío de la frase, a opulencia y el lujo desenfrenado de dicción y de color que **[p. 101]** ostenta Calderón. Lo que para nosotros y para todo crítico de severo juicio es defecto de la época, de que no supo liberarse

el autor, es para Schlegel maravilloso simbolismo y extraordinario poder de fantasía.

Schlegel, en todo lo que dice de Calderón, jamás desciende a pormenores, no le analiza tan minuciosamente como a Shakespeare; no se atreve a decir que creara caracteres tan vivos, tan personales, tan próximos a la realidad que llegan a confundirse con ella; no dice que el crecer de la pasión sea tan graduado, tan natural como en los dramas del trágico inglés, porque, efectivamente, el desarrollo de los afectos en Calderón es superficial, y sólo por intervalos alcanzan sus personajes la expresión verdadera y humana. El análisis paciente de las fibras del corazón, arte sin igual del creador de *Otelo* y de *Lady Macbeth* , no existe en Calderón. Sólo tiene una obra, *El Alcalde de Zalamea* , en que este poder característico resalta; pero es una excepción. Don Gutierre de Solís sólo en dos o tres frases es un carácter. *El Príncipe Constante* es tan perfecto, que raya en insensible y marmóreo, aunque menos que otros varones justos y perfectos llevados a las tablas; y en cuanto a *Segismundo* , es un símbolo, no es un hombre. Ni el poder característico, ni la verdad y energía de la expresión, principales dotes del ingenio dramático, son las notas fundamentales del ingenio de Calderón.

Después de todo, más vida, más realidad, más energía hay en el don Juan que creó Tirso, que en casi todos los personajes de Calderón; y en ese teatro, tan injustamente olvidado, de Lope que no sólo escribió mejor que casi todos sus discípulos, sino que inició todos los recursos de la escena española, encontraríamos más poder característico que en Calderón; otro tanto se podría decir hasta de las concepciones morales (un tanto pedagógicas y didácticas) de Alarcón, y de algunos lúcidos intervalos de otros autores de segundo orden. En ciertas condiciones de arte, Calderón, no sólo es inferior a Shakespeare y a Schiller, sino a muchos de los españoles, que en otras condiciones le ceden: lo que tiene Calderón, es un genio tan sintético y comprensivo que, más que un hombre, semeja una edad entera: mirado como estatua aislada, no tiene nada de extraño que a los extranjeros les haya parecido un coloso.

El entusiasmo que estas lecciones brillantísimas de Guillermo **[p. 102]** Schlegel, y luego las de su hermano, produjeron en Europa, fué increíble; las traducciones de Calderón se multiplicaron en todas partes, así entre los católicos como entre los protestantes místicos, como entre los románticos, que le divinizaban a título de poeta anti-clásico, revolucionario, independiente y rebelde.

Ésta fué la primera época; pero luego viene una especie de romanticismo trascendental, una evolución de la crítica traída por la escuela hegeliana, que se dió a buscar en el arte la *manifestación de la idea* , dando poca importancia a todo lo que se refería a la forma, por lo menos como forma pura. Rosenkranz, discípulo de Hegel, y uno de los más fieles a su maestro, hizo un magnífico estudio de *El Mágico Prodigioso*, exagerando sus semejanzas con el *Fausto* , pero abriendo los ojos de los críticos europeos sobre la gran importancia de aquella concepción, y hoy es el día en que la mayor parte de las apreciaciones de Rosenkranz quedan en pie y tiene todo su valor independientemente del sistema y del parti *pris* de su tesis.

Esto también se comprende, y la admiración aquí es natural. En realidad, si de Calderón no supiéramos más que los argumentos, no habría admiración bastante para él; como Calderón flaquea, es leído por partes y en su lengua; para un crítico extranjero, a quien esos atropellamientos de ejecución no pueden saltar a la vista tanto como a nosotros, Calderón debe ser un Dios; leído por un

español de buen gusto, que se fije en que todas las cosas están allí apuntadas, y casi ninguna llevada a cabal desarrollo, debe engendrar admiración, pero no entusiasmos fanáticos. Lo mejor y más bello de *El Mágico Prodigioso* son los datos que Calderón tomó de la leyenda eclesiástica de San Cipriano de Antioquía. Como se comprende la verdad de lo que estoy diciendo, es haciendo esa misma comparación entre *El Mágico Prodigioso* y el *Fausto* de Goethe, basado en una leyenda alemana mucho menos poética que la de San Cipriano. Justina es el esbozo, pero nada más que el esbozo de un gran carácter. Margarita, con ser tipo vulgar y hasta realista, vivirá eternamente, por los primores de ejecución. No hay materia pobre ni estéril para el ingenio, ni bastan por sí solas las grandes ideas para hacer con ellas grandes dramas.

En el arte, aunque esto parezca una herejía, las cosas valen por la ejecución más que por lo que son en sí; y como he dicho y **[p. 103]** repito, la ejecución es el punto débil en el autor de la *La vida es sueño.* No se tome esto como principio absoluto; hay excepciones, que analizaremos cuando llegue su turno al examen del teatro de Calderón; pero no ha de negarse que es la ley general. Por lo demás, la grandeza inicial del genio de Calderón, el poder y fecundidad de sus concepciones, ¿quién lo niega?

Después de esas críticas ha venido otra escuela que, dando a las obras de arte no más importancia que la de su valor histórico, y prescindiendo de toda noción a *priori* , aprecia a Calderon dentro de su raza, de su escuela, de su civilización, ni más ni menos que si se tratara de un poeta caribe u hotentote. Los positivistas y los críticos de la escuela histórica consideran a Calderón, en la esfera de los hechos, como el poeta de la Inquisición, y de todas las ideas y preocupaciones del siglo XVII español; y desde ese punto de vista les parece grande y admirable artista.

Calderón ha sido objeto de dos excelentes trabajos en los últimos tiempos. Schack, en la *Historia del teatro español,* le dedicó un largo y eruditísimo análisis. Pero aún es más largo y detallado, y de fijo el mejor libro que acerca de Calderón ha visto la luz pública, el de Schmidt, impreso en 1867. Él nos ofrece una disección menudísima de las producciones de Calderón, acto por acto, escena por escena, analizando los caracteres, los recursos dramáticos, el estilo; es el mejor estudio analítico que se ha hecho de Calderón. Esos dos trabajos, de Schack y de Schmidt, son los últimos publicados en el extranjero.

En España, fuerza es decirlo, nos hemos contentado con ditirambos y observaciones ligeras. Antes del año 30 empezaron a ponerse en boga sus comedias vulgarmente llamadas de capa y espada, o sea, de intriga y enredo, y en las colecciones que entonces se hicieron, v. gr., la de *Comedias escogidas* , dirigida por Gorostiza y García Suelto, se comprendieron las principales de ese género, y por excepción algún drama trágico. Si era vano empeño el de reducir a Calderón al molde de Molière, a lo menos se logró el buen fruto de popularizar uno de los mejores lados de la obra del poeta. Y en verdad que ninguno de sus dramas está escrito con la soltura y el desembarazo, la lozanía y frescura juvenil que campean en *Mañanas de Abril y Mayo* y *Una casa con dos puertas.* Tales obras se mantuvieron siempre en el repertorio del teatro español; y el **[p. 104]** uso vulgar de los actores, determinado por el gusto del público, fué un poco más tolerante con Calderon que los críticos de escuela y de academia. Todavía, en el siglo pasado, debajo de la más absoluta tiranía del gusto galo-clásico, se representaban, con aplauso de nuestros padres, obras como *El Tetrarca de Jerusalén* , que es de las más románticas de Calderón.

Posteriormente, por influjo natural de la revolución romántica, que llegó a España muy tarde, el nombre de Calderón volvió a ponerse en las nubes, comenzando la reacción Bolh de Faber y Durán, y más tímidamente don Alberto Lista. Calderón fué bandera de guerra y símbolo de una escuela; por desgracia, los adeptos de esta escuela se contentaron con imitarle (a veces dichosamente) en el teatro, o con ensalzarle en retumbantes panegíricos; así es, que estudios serios de Calderón hechos en España hay muy pocos, si exceptuamos la admirable disertación de Pedroso acerca de los *Autos Sacramentales* , rica de fervor y de delicadeza de juicio. El señor Hartzenbusch, cuya pérdida reciente lloran las letras españolas, coleccionó el teatro de Calderón en cuatro tomos, en la biblioteca de Autores españoles de Rivadeneyra, pero con sistema un poco ecléctico, escogiendo, entre los diferentes textos antiguos, la lección que mejor le pareció, sin hacer examen crítico de los distintos manuscritos y de las ediciones de sus obras, como ha demostrado respecto de *El Mágico prodigioso* el moderno editor francés de la misma comedia, Morel Fatio. De *El Mágico prodigioso,* ya que de él estoy hablando, existe en la biblioteca de Osuna el manuscrito original, que Hartzenbusch no vió, o prescindió de él, guiándose por el texto de Vera-Tassis, refundición de otros textos que habían corrido adulterados ya por actores e impresores famélicos. Por otra parte, Hartzenbusch, muchas veces sin decirlo, otras diciéndolo y en ocasiones sin necesidad, aunque con la mejor intención del mundo, ha enmendado frases, y aun versos enteros. El prólogo, es muy elegante, pero un poco ligero, sin que se descubra cuál es el criterio del colector acerca del mérito absoluto de su poeta. Las notas e ilustraciones, son, en la mayor parte, brevísimas, aunque discretas y, por lo general, tomadas de otros comentaristas. Otros estudios se han hecho después, pero de aparato y para ocasiones solemnes, v. gr., algunos discursos de recepción en la Academia. Vano sería buscar en ellos la investigación **[p. 105]** paciente que hay en el libro de Schmidt. Así y todo, podemos recordar, con elogio, por algunas ideas fecundas y luminosas que contiene, el discurso del señor Ayala al tomar posesión, en la Academia Española, en el cual examinó y puso en su punto las cuatro grandes ideas de aquel teatro, pero sin descender al análisis de sus obras. Cosa parecida ha de decirse de un discurso del señor Canalejas sobre los *Autos Sacramentales* , estimable, aparte de algunos resabios panteistas y teosóficos, de los cuales seguramente el venerable poeta se hubiera escandalizado si levantara la cabeza. Tampoco son para olvidadas las ilustraciones que acompañan a la edición de Calderón que empezó a publicar la Academia Española, donde con buen ingenio se abrillantan las ideas comunes, que entre el vulgo literario corren acerca de Calderón.

De Francia, no hablemos, porque allí no se ha hecho más que traducir algunas obras de Calderón y hacer estudios ligerísimos, más bien escritos con brillantez francesa, que con verdadera profundidad. Así, el de Viel-Castel sobre la *idea del honor en el teatro español.* Esto es, en resumen, lo que la crítica ha trabajado hasta ahora sobre Calderón; estas son las distintas maneras de juzgarle. Se le ha criticado por defectos que real y verdaderamente tiene, y que se refieren casi todos a la construcción y movimiento del drama: claro es, que nadie defenderá a Calderón, ni por sus anacronismos, ni por las extravagancias de lenguaje, ni siquiera por las infracciones no motivadas de la unidad; pero otros han extremado la nota idealista, hasta ver en Calderón sólo la grandeza del pensamiento católico y no las deficiencias de la ejecución. Hoy la crítica debe colocarse en el justo medio; apreciar lo que Calderón quiso realizar, lo que hizo y lo que dejó por hacer; debe ponerle en su puesto, sin aislarle del arte español; ver lo que debió a su raza y al siglo XVI, y cómo vino a ser el eco potente y sonoro de las costumbres, de las pasiones y de las preocupaciones de su tiempo; no achacarle pecados que realmente no son suyos, sino del *medio ambiente;* pecados, no sólo literarios, sino morales, como acontece con esa moral del honor, en tantos casos opuesta a la moral cristiana; no sacrificar en aras suyas a sus contemporáneos y predecesores; saber a ciencia cierta cómo aprovechó el legado que de

ellos había recibido, qué elementos añadió (si es que añadió alguno), cómo empobreció la herencia, en qué el arte de **[p. 106]** Calderón es inferior al de Lope, Tirso y Alarcón, qué influjo ha tenido en las literaturas extrañas, y lo que dentro del arte considerado en absoluto significa el suyo, y en qué se distingue y separa del de los dos grandes dramáticos modernos, Shakespeare y Schiller. Todo esto debe estudiarse detenidamente clasificando las obras del poeta, entrando en el análisis de lo que pudiéramos llamar su psicología dramática, es decir, el uso que hace de las pasiones en el drama, comparando, por ejemplo, el desarrollo de la fiera pasión de los celos en *El Tetrarca* y en el *Otelo* shakespiriano; y, finalmente, ver lo que el drama simbólico de Calderón significa dentro de la literatura española, comparado con el simbolismo cristiano de otras razas y de otras naciones. Por esto me he propuesto distribuir en varias conferencias este estudio acerca de Calderón, y dar en la primera las escasísimas noticias biográficas que de él nos quedan, lo cual no puedo hacer hoy, porque el tiempo apremia. Pienso también en la próxima conferencia hacer una clasificación sencilla y fácil de sus dramas, para entrar más despejadamente en el análisis de su teatro, único camino seguro para llegar a una conclusión sintética.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 107] EL HOMBRE, LA ÉPOCA Y EL ARTE.—CONFERENCIA SEGUNDA

SEÑORES:

El último día inauguramos estas conferencias familiares acerca de Calderón. En primer lugar, para darnos cuenta del estado presente de la cuestión calderoniana, hicimos mérito de las principales opiniones emitidas por los críticos acerca del insigne poeta dramático desde su tiempo hasta el presente; indicamos las acusaciones que, aun en su tiempo, y poco después de su muerte, habían recaído sobre la moralidad de su teatro; después llamamos a juicio a la crítica del siglo XVIII, en su manera parcial de entender la poética aristotélica y de aplicarla al teatro español; consideramos sucesivamente la crítica de los Schlegel, o sea, del romanticismo alemán; la crítica hegeliana, representada más singularmente por Rosenkranz en su estudio de *El Mágico prodigioso* , y, finalmente, el criterio histórico que representan Shack y Schmidt, e hicimos leve indicación de los trabajos españoles, así como del estado actual del juicio común de las gentes acerca de Calderón.

Para proceder con método y claridad en el examen de las creaciones del gran poeta, importa ahora estudiar al hombre, luego la sociedad y la época en que vivió y por último cada una de las formas artísticas en que ejercitó su ingenio.

[p. 108] Empecemos por el hombre, es decir, por la parte biográfica. Y aquí, con dolor tenemos que confesar, aunque es desgracia común a muchos de los grandes ingenios de nuestra edad de oro, que quizá Calderón es, de todos nuestros dramáticos, aquel de quien menos noticias ciertas y verídicas poseemos. De Lope de Vega, por ejemplo, tenemos, aparte de sus numerosísimas obras, o de la parte de ellas que se dió a la estampa, y que por sí sola bastaría para tejer una cronología literaria del autor, larga serie de cartas al duque de Sessa, que, no sé si por fortuna o por desgracia para su buen nombre, han aparecido en estos últimos tiempos, y que dan a conocer por sus lados más tristes la fisonomía moral del hombre mucho mejor que pudiera conocerse por las inducciones sacadas del estudio de su teatro y de sus obras líricas. De Cervantes sabemos perfectamente el primer período de su vida, la parte de acción y de lucha; la información que se hizo para su rescate en Argel nos da bastante luz sobre su vida militar y su cautiverio, y aunque los hechos de sus postreros años no estén muy aclarados, bastan sus obras para adivinar, con muy poco recelo de duda, el carácter del hombre, tan extraordinario como el del escritor. Pero no sucede así con Calderón y con la mayor parte de los dramáticos. De Moreto, por ejemplo, lo mejor que ha hecho la crítica es condenar a eterno olvido las invenciones de poetas y novelistas. De Alarcón, aunque modernamente se haya escrito una biografía verdaderamente admirable, es, en gran parte, un trabajo de ingenio, un *tour de force;* lo que hay de verdadera biografía, en todo el rigor de la palabra, es decir, biografía documentada, abulta menos que las inducciones y conjeturas sacadas del estudio profundo y sagacísimo de la época en que floreció. Del mismo modo, respecto de Calderón, la mayor parte de lo que se ha escrito son hipótesis, conjeturas, inducciones: lo que puede documentarse con el rigor que exige una verdadera biografía,

es bien poco, y voy a decirlo en brevísimas palabras, puesto que tampoco el objeto de estas conferencias nos permite entrar en largos detalles biográficos, que siempre tienen algo de pueriles cuando se dirigen a un auditorio bien enterado de lo que pasa por moneda corriente, y constituye la erudición vulgar entre los aficionados a las letras.

Calderón descendía, como casi todos nuestros grandes ingenios, **[p. 109]** desde el marqués de Santillana hasta Lope de Vega y Quevedo (y no es rasgo de vanidad provincial el traerlo ahora a cuento), de nobilísimo solar montañés, del solar de la Barca, insigne en nuestra historia, por jactarse sus poseedores de que alguna vez se hospedó en él San Francisco de Asís y de haber dado un mártir a la fe en la persona de Sancho Ortiz *Calderón.* Sea de esto lo que quiera, lo cierto es que Calderón no nació en la Montaña, sino en Madrid, aunque todos sus apellidos son montañeses, por parte de padre y madre: *Calderón de la Barca, Henao, Barreda y Riaño.* Nació en 17 de enero de 1600 y murió en 25 de mayo de 1681; es decir, que vivió casi entero el siglo XVII y es el escritor que más fielmente le personifica en su cultura intelectual, el que más participó de sus ideas y sentimientos; en suma, es cifra y compendio del siglo XVII. De los primeros años de su vida tenemos muy pocas noticias; pocas pueden darnos las biografías, panegíricos y elogios que de él se hicieron después de su muerte; y en este número cuento la que con el retumbante título de *Fama póstuma a la memoria de Calderón* , compuso su íntimo amigo don Gaspar de Vera Tassis y Villarroel, así como el *Obelisco fúnebre,* que don Gaspar Agustín de Lara escribió en detestables octavas reales, acompañadas de un comento en prosa, peor aún que los versos, todo lo cúal se imprimió en Madrid en 1681. Tampoco ofrece abundante materia que podamos utilizar para este estudio, la *Genealogía de la casa de Calderón* , que publicó el Padre Gándara.

Nadie buscará esmero ni diligencia crítica en estas primeras vidas del gran poeta. Nada se adelantó tampoco en el siglo pasado, en que nadie se cuidó más que de maltratarle, en nombre de las poéticas de Aristóteles y Boileau; y las biografías modernas, o se han limitado a reproducir los errores de las antiguas, o han añadido pormenores aislados e insignificantes, fuera de un verdadero descubrimiento que luego apuntaremos.

En el Colegio Imperial de Madrid fué discípulo de los jesuítas en gramática y letras humanas, y muestra de la afición que siempre tuvo a la Compañía es su extraña comedia *El gran príncipe de Fez D. Baltasar de Loyola.* Dicen que Calderón estudió en Salamanca, no se sabe cuánto tiempo ni qué; lo unico que consta es que desde los veinticinco años sirvió, con más o menos gloria, pero siempre con fama de buen soldado, en Lombardía y Flandes.

[p. 110] Vuelto a Madrid, continuó con gran crédito de poeta, así por sus comedias representadas en los Sitios Reales, como por sus autos sacramentales, que empezaba a escribir por encargo de la villa de Madrid. No faltaron en su vida, como en la de ningún poeta del siglo XVII, lances de amor y fortuna, cuchilladas y aquello de *tomar iglesia.* Que era de índole brava y sacudida, lo demuestra la pendencia que tuvo cerca de las Trinitarias persiguiendo, espada en mano, al comediante Pedro de Villegas, que había herido alevosamente a un hermano de nuestro dramaturgo, y la noticia dada en los *Avisos* de Pellicer de que en el ensayo de una de sus comedias en el Buen Retiro *se levantaron unas cuchilladas* , y salió herido don Pedro Calderón. También consta que los solaces literarios no amenguaban el valor y la fortaleza de su ánimo, y así, cuando sobrevino la guerra de Cataluña, interrumpió su comedia *Certamen de amor y celos* , para seguir en aquella campaña a las Órdenes militares, como profeso que era de Santiago, y consta que Felipe IV le agració con treinta escudos de

sueldo al mes, con cargo a la consignación de artillería, y que el marqués de la Hinojosa le envió de Tarragona a Madrid con una comisión relativa al canje de prisioneros.

El año 1651 aparece de pronto abrazando el estado sacerdotal. Imposible es rastrear las razones que a tal determinación le llevaron; pero podemos afirmar que su vocación fué sincera; y así como Lope de Vega continuó envuelto en las locuras y devaneos de sus mocedades, aun después de ordenado de clérigo, Calderón, por el contrario, se resistía hasta a escribir para el teatro, y sólo lo hizo por encargo del Rey y de la villa de Madrid, en fiestas palaciegas y autos sacramentales y composiciones piadosas, que no podían alarmar ni aun a los más escrupulosos. No faltó quien le motejara por esa afición dramática, puesto que, en carta dirigida al Patriarca, se defiende de los émulos que a tuerto le zaherían y termina diciendo: «Si es bueno, no me obste; si es malo, no se me mande.» Vivió Calderón honrado por Felipe IV y Carlos II, como poeta cortesano, hasta 1680. Su muerte fué un verdadero luto nacional, aunque no tomó tan pomposas formas como las que sirvieron para honrar la memoria de Lope; porque los tiempos habían cambiado, y eran de triste decadencia. Con todo eso, se imprimió en Valencia una colección de elogios fúnebres, y publicó **[p. 111]** su amigo don Gaspar Agustín de Lara el *Obelisco fúnebre* , obra erudita y de pésimo gusto; sin contar otros menores obsequios, coronas poéticas y panegíricos.

Bien puede decirse que hasta el siglo XVIII no hubo quien se atreviera a menoscabar ni a poner tacha en gloria tan universalmente respetada.

Esto en cuanto a la vida no literaria del poeta. Fué descuidadísimo en punto a la conservación de sus obras; muchas se imprimieron sueltas y afeadas con innumerables yerros. Por dicha, conservamos algunos de sus autógrafos, por ejemplo, el de *El Mágico prodigioso* , que se halla en la biblioteca del duque de Osuna. Su hermano publicó algunos tomos o *partes* de sus comedias, y las demás las coleccionó don Juan de Vera Tassis y Villarroel, valiéndose a veces de las copias incorrectas que los actores usaban para la representación, y en otros casos de lo que había oído a Calderón, amigo suyo, no tan íntimo como Vera Tassis pretendía. Esa edición está hecha un poco *ad libitum;* pero, a falta de otra mejor, hace fe, por más que la ordenara uno de los peores y más culteranos discípulos de Calderón, por donde han llegado a sospechar algunos que muchas de las retumbancias y gongorismos que se atribuyen a éste, deben ponerse a cargo del colector de sus comedias.

A pesar de todo, esta colección es la que ha servido de molde para todas las demás. En cuanto al número de sus comedias, no hay la duda que existe respecto de las de Lope y Tirso, porque Tirso no hizo catálogo, y ninguno de los tres que en diferentes tiempos formó Lope puede llamarse completo ni alcanza a los últimos años de su vida. De Calderón tenemos una carta dirigida al duque de Veragua, en que enumera las comedias que son suyas y las que malamente se le atribuían.

Faltan en esta lista algunas de cuya autenticidad es imposible dudar, y en cambio figuran como propias varias de las que escribió en colaboración con otros ingenios. En suma, y prescindiendo de los autos, las comedias de Calderón, entre las que son exclusivamente suyas y las que sólo en parte le pertenecen, con más unas ocho o diez que lloramos perdidas, pueden reducirse a ciento treinta: los Autos, entre impresos e inéditos, suman unos ochenta. Nos dice, además, Vera Tassis en la *Fama póstuma de Calderón* , **[p. 112]** que compuso gran número de entremeses y sainetes. Lo cierto es que entre los que se han podido recoger, unos auténticos y otros no tanto, no pasan de veinte, incluyendo

entremeses, jácaras, bailes, etc., y algunos, repito, son de autenticidad muy dudosa. Dicen que fueron numerosos sus versos líricos. Los que hoy conocemos se reducen a bien poca cosa, siendo el más importante un discurso en verso sobre la inscripción *Psalle et Sile* del coro de la catedral de Toledo, al que acompaña un largo comentario en prosa. Queda de él, además, una información en defensa de la pintura y de las artes liberales; pero se ha perdido su *Apología de la comedia,* que quizá fuera interesantísima para conocer sus teorías sobre el arte dramático. También es de Calderón, aunque impreso a nombre de don Lorenzo Ramírez de Prado, un libro sobre la entrada de doña Mariana de Austria en Madrid, y los festejos que con tal ocasión se celebraron. Resumiendo, lo que hoy queda de Calderón verdaderamente importante, son unas ciento veinte comedias entre las propias y las escritas en colaboración, y setenta u ochenta autos sacramentales; y digo setenta u ochenta autos sacramentales, porque restan aún más de veinte inéditos, y de ellos, diez por lo menos, son de muy discutible autenticidad.

El texto fijado por Vera Tassis ha sido reproducido por todos los coleccionistas modernos; pero Vera Tassis no incluyó los autos sacramentales. Los originales existían en el archivo de la villa de Madrid; y guiado por los originales de este archivo, hizo don Pedro Pando y Mier su edición en el siglo pasado, en que también fué reimpresa por don Pedro Fernández de Apontes la colección de Vera Tassis. Ediciones posteriores completas no hay otras que la de Keil, impresa en Leipzig, en cuatro abultados volúmenes, y la de Hartzenbusch, que llena otros cuatro de la *Biblioteca de Autores españoles* , de Rivadeneyra.

Obras inéditas de Calderón no tengo esperanza de que se descubra ninguna: quizá pueda encontrarse algún auto, pero necesitaría un examen crítico muy atento, de que hasta ahora se han retraído los críticos, aterrados por la materia teológica de los autos, y por su dificultad y aridez extraordinarias.

De todas suertes, no es fácil tarea deslindar cuáles son del autor y cuáles de sus imitadores y discípulos, que llegaron a remedarle perfectamente, porque la manera de Calderón es muy fácil **[p. 113]** de imitar, en su parte mala sobre todo. *(Risas.)* Comedia de Zamora hay que, si la quitamos el nombre del autor, parece de Calderón: y en los autos sacramentales aún es más fácil la confusión, porque el género es, de suyo, convencional y artificioso, y sujeto a un molde y a un patrón adoptado desde antiguo, y en que era difícil hacer nada original ni nuevo.

Conocido el autor, procuremos darnos cuenta de la sociedad para la cual sus dramas se escribieron.

Ya dije que don Pedro Calderón de la Barca, nacido en 1600 y muerto en 1681, es el autor que más fielmente compendia en sus dramas las ideas, las aficiones y los sentimientos del siglo XVII. Además, es heredero de todas las grandes tradiciones del siglo XVI, en lo bueno y en lo malo; y en su teatro y en su vida fué cumplido modelo del poeta cristiano y caballero, tal como sus coetáneos le entendían. Esta sociedad del siglo XVI conviene estudiarla, al menos en sus ideas cardinales y en el impulso inicial que explica lo restante.

En primer lugar, el carácter que desde luego salta a la vista de aquella sociedad española del siglo XVI, continuada en el siglo XVII, en eso que se llama *Edad de Oro* (y no siglo de oro, por que comprende dos siglos), la nota fundamental y característica es el fervor religioso que se sobrepone al sentimiento del honor, al sentimiento monárquico y a todos los que impropiamente se han tenido por

fundamentales y primeros: ante todo, la España del siglo XVI es un pueblo católico; más diremos, un pueblo de teólogos. Ese carácter de la España del siglo XVI y de la del siglo XVII (mera continuación degenerada del período anterior), había llegado a ese grado de fervor y de fanatismo (si se quiere usar la palabra que como afrenta nos arrojan a la cara, y que como título de gloria recogemos), había llegado a ese grado de fervor, en primer lugar por las condiciones históricas del desarrollo de España en la Edad Media. España, que había expulsado a los judíos y que aún tenía el brazo teñido en sangre mora, se encontró, a principios del siglo XVI, enfrente de la Reforma, fiera recrudescencia de la barbarie septentrional; y por toda aquella centuria se convirtió en campeón de la unidad y de la ortodoxia, en una especie de pueblo elegido de Dios, llamado por Él para ser brazo y espada suya, como lo fué el pueblo de los judíos en tiempo de Matatías y **[p. 114]** de Judas Macabeo. Nadie expresó mejor esta heroica resolución de la España del siglo XVI, que Hernando de Acuña, el poeta favorito de Carlos V, en aquel magnífico soneto, compuesto después de la derrota de los luteranos junto al río Albis, soneto que comienza:

Ya se acerca, Señor, o ya es llegada
La edad dichosa en que promete el cielo
Una grey y un Pastor sólo en el suelo,
Por suerte a nuestros tiempos reservada.
Ya tan alto principio en tal jornada
Nos muestra el fin de vuestro santo celo,
Y anuncia al mundo para más consuelo
Un Monarca, un imperio y una espada.

La grandeza material, la extensión de los dominios de España por alianzas, por matrimonios, por herencias, en todo el siglo XVI, es nada en comparación de este gran principio de unidad católica y latina, de resistencia contra el Norte y contra la herejía y la barbarie, que constituye en el siglo XVI el alma y el verdadera impulso y la verdadera grandeza de nuestra raza. A Felipe II, políticamente considerada la cosa, le hubiera sido más ventajoso abandonar desde luego los Estados de Flandes y vivir en paz con Inglaterra; pero ni Felipe II ni ningún gobernante español y católico de aquellos tiempos podía dejar que la herejía se entronizase sin resistencia en las marismas batavas, o que, bajo el cetro de la sanguinaria Isabel, oprimiese la conciencia de los católicos ingleses. En general, más que guerras de ambición, de dominación y de imperio universal, las guerras españolas del siglo XVI fueron guerras religiosas, guerras de resistencia y de defensa contra el error teológico, y a la vez guerras latinas contra el elemento germánico. Tan alto, generoso y desinteresado móvil bastó a dar unidad y carácter propio a nuestra raza y a nuestra historia. Todo se enlaza con él, y de él depende, y por él se explica y justifica: lo mismo las conquistas en América, en Asia y en Oceanía, a donde llevamos la luz del Evangelio y la civilización europea, que la resistencia contra la reforma en Alemania, en Holanda y aún en Inglaterra, donde nos venció el poder de los elementos, movidos por inexcrutables voluntades de Dios, más que el poder de los hombres. De todo esto había resultado un pueblo extraño, uno en la **[p. 115]** creencia religiosa, dividido en todo lo demás, por raza, por lenguas, por costumbres, por fueros, por todo lo que puede dividir a un pueblo. En cuanto al sentimiento monárquico, que se toma como otra de las notas características del siglo XVI, es muy inferior en intensidad y firmeza al primero. Aquí los Reyes sólo fueron grandes en cuanto representantes de las tendencias de la raza y más españoles que todos, no en cuanto Reyes: aquí no hubo esa devoción, ese fervor monárquico que en Francia, como nada hubo que se pareciese a la

pompa oriental y absolutismo semi-asiático de la corte de Luis XIV. Al contrario, la monarquía vivió siempre en el siglo XVI de un modo cenobítico y austero.

Si quisiéramos reducir a fórmula el estado social de España en el siglo XVI, diríamos que venía a constituir una especie de *democracia frailuna* . Ni aquí había monarquía propiamente poderosa por ser monarquía, ni aristocracia poderosa por ser aristocracia. Es más, la aristocracia, políticamente, estaba anulada desde que el Cardenal Tavera la había arrojado de las Cortes de Toledo. ¡Providencial y ejemplar castigo de la mal segura fe y tornadiza lealtad con que la primera nobleza castellana sirvió, ya al Emperador, ya a las ciudades, en la guerra de los comuneros!

Sólo quedaba, y omnipotente lo regía todo, el espíritu católico sostenido por los Reyes, y en virtud del cual los Reyes eran grandes; por eso una casa extranjera, contraria en sus tradiciones e intereses de familia a las tradiciones y a los intereses de la nación española (y funesta para ella en su política interior), fué acatada y defendida hasta con entusiasmo heroico, sin otra causa que el haber sido portaestandarte de los ejércitos de la Iglesia, con más firmeza y lealtad que ninguna otra casa real de Europa. Si en los tiempos de nuestra decadencia, si en las obras de nuestros dramáticos, sobre todo en Rojas, se extremó hasta, la hipérbole esta devoción monárquica tan racional y justa, yo creo que hubo en esto algo de falsedad, de ideal y de convencionalimo, que no trascendía a la vida, ni era retrato fiel, sino exagerado, de ella. *García del Castañar y Sancho Ortiz* son una expresión algo arbitraria del principio del honor, el cual, con más o menos discreteos, sutilezas y distingos, suele acabar por sobreponerse al mismo entusiasmo que la institución monárquica inspira a nuestros poetas.

Decir que el régimen español de la Edad Media había sido **[p. 116]** anulado por la tiranía de los Reyes de la Casa de Austria, fuera incurrir en lugares comunes, indignos ya hasta de refutación. El espíritu municipal, el amor a las antiguas y venerandas libertades, se conservaba tan vivo en España como en parte ninguna. Felipe II no tocó a los fueros de Aragón en su parte sustancial, y los de Cataluña y Valencia se conservaron en todo su vigor hasta la Casa de Borbón, que fué quien verdaderamente mató las tradiciones forales, iniciando la unidad centralista a la francesa.

De todo esto había resultado un estado social singular y anómalo. A consecuencia de las guerras lejanas, y en cien partes a la vez, y de la colonización de América, y de la codiciosa sed que excitaba la riqueza de sus vírgenes entrañas, y de la expulsión de judíos y moriscos, el comercio, la industria, las artes mecánicas, yacían entonces en manifiesta y lamentable decadencia. Por todos los campos de batalla de Europa iba derramando su sangre una población aventurera en que apenas había término medio entre el caballero y el pícaro, y en que a veces andaban juntas las dos cosas; una población sin clase media propiamente dicha, y sin aristocracia con representación e influjo en el Estado. La hidalguía en el siglo XVI, cuando no era heredada de los mayores, solía ganarse a punta de lanza, bien peleando contra turcos y franceses, bien conquistando en América o venciendo en los campos de Flandes; pero la aristocracia, excepción hecha de algunas, muy pocas familias, había perdido la autoridad, ya que no el prestigio. La nobleza de segunda clase solía ser pobre: abundaban hidalgos de aldea semejantes a don Quijote, y caballeros pobres y buscones por el estilo del que retrata Calderón en *El alcalde de Zalamea* , y labradores honrados, parecidos al admirable Pedro Crespo de la misma comedia. La hidalguía era patrimonio de todos. Había provincias en que nadie dejaba de creerse hidalgo, y triunfantes los estatutos de limpieza, ninguno de los que se ufanaban de no tener en sus venas sangre judía o mora, se estimaba inferior a los grandes. Hoy es el día en que los mismos salvajes de Arauco se llaman entre sí *caballeros* , cosa que aprendieron de nuestros caballerescos

antepasados.

Industriales, menestrales, mercaderes, en muy poco número, o tenidas en menos; caballeros pobres, muchísimos; el Rey sobre todos, como síntesis de las unánimes creencias de la raza; y luego **[p. 117]** un clero que se extendía por todas partes, ya en forma de Órdenes regulares, ya en forma de clérigos seculares, no sin que este número excesivo de frailes fuera señalado varias veces como un peligro por nuestros economistas de aquellos tiempos. Sin embargo, el celo multiplicaba las fundaciones, y la tercera parte de la población de España se componía de frailes y monjas.

Necesario es confesar que a muchos los llevaba al claustro no tanto sincera vocación como otros mundanos motivos; v. gr.: la pobreza de la tierra y el buscar medio cómodo de asegurar la subsistencia, y por otra parte, el que la Iglesia abría sus puertas a todo el mundo, y era fácil camino para llegar a las mayores dignidades del Estado. Esto acaba de completar el cuadro de lo que he llamado *Democracia frailuna* . No hay clases inferiores ni desheredadas: en general, todos son pobres; pero en medio de eso reina una igualdad cristiana sui *generis* , que no tiene otro ejemplo en el mundo, y no carece de austero y varonil encanto. Por desgracia, mezclábase con tanta igualdad y pobreza no poca mala levadura de vicios que de la miseria nacen, y por eso advertí que algunas veces la distinción moral entre el caballero y el pícaro suele borrarse. Por ejemplo, en la autobiografía de don Diego Duque de Estrada, nos es difícil determinar si aquel hombre, que era de noble linaje y ejerció altos empleos al lado del virrey duque de Osuna, en Nápoles, era un caballero furibundo, matón y duelista, o una especie de Guzmán de Alfarache, o de Buscón Don Pablos, porque, según las circunstancias, se nos presenta con uno u otro carácter. No hay nada que deslinde las clases en este siglo; y hago esta observación, porque luego hemos de verla prácticamente confirmada en el arte.

En cuanto a la organización de la familia en el siglo XVI, no puede dudarse que la autoridad patriarcal era grande, que la autoridad del marido se ejercía omnímoda, que el adulterio era muy raro, que las infracciones contra la fe conyugal se castigaban severamente, y esto lo prueban, no solamente las producciones dramáticas, sino las noticias y las relaciones del tiempo; pero fuera de esto, las costumbres eran desenfadadas y livianas en demasía. Junto con esto se habían desarrollado una porción de sentimientos, no del todo conformes a la estricta ley moral. Así imperaba el llamado *sentimiento del honor* , que viene a ser una moral social **[p. 118]** *relativa* , debajo de la moral cristiana, y a veces contra ella, moral relativa que se impone en las costumbres tiránica e inflexiblemente, hasta en los que más la niegan y contradicen. De ahí el espíritu vindicativo, duelista y de punto de honra, de ahí también ese mismo castigo del adutlerio tomado por el marido, a veces con alevosía, y casi siempre por meras sospechas, y de ahí otra porción de aberraciones que en la vida real existían, y que nuestros dramáticos, más o menos hiperbólicamente, reprodujeron en sus obras.

Esto, por lo que toca a la sociedad. En cuanto al arte en tiempo de Calderón, puede decirse que el drama español, así llamado por excelencia, había llegado a su apogeo. Pequeños y humildes fueron sus principios. Perdida toda noción de las representaciones escénicas de griegos y romanos, por lo menos en España, como no sea en alguna lamentación que encontramos en escritores eclesiásticos de los siglos VI y VII, y en la famosa carta de Sisebuto al metropolitano Eusebio, y aparte de alguna cosa que dice San Isidoro tomada de los antiguos a título de reminiscencia erudita, ningún vestigio de representaciones escénicas descubrimos en los primeros siglos de la Edad Media.

Cuando el teatro aparece en España, nace en el seno de la Iglesia: las primeras representaciones de que se tiene noticia son litúrgicas: a Dios gracias, poseemos el texto auténtico en su primitiva forma, de una de ellas, *El misterio de los Reyes Magos* , representada en la catedral de Toledo en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII. Y que estos dramas litúrgicos continuaron en las catedrales hasta los últimos años del siglo XV, nos lo prueban los registros de Urgel y de Gerona, en que consta el gasto que estas representaciones originaban. Fuera de las farsas de carácter hierático o sacerdotal, húbolas además de carácter burlesco y provocante a risa: el Tudense nos habla de juegos escénicos que los albigenses ejecutaban en las plazas públicas, en vituperio del estado sacerdotal; y también las Partidas condenan como farsas indignas los juegos de escarnio, que se representaban, no sólo en las plazas públicas, sino en el templo, y condenan enérgicamente a los sacerdotes que tomaban parte en ellos.

Además, no cabe duda que las representaciones de otras partes influyeron en España, y de ello nos dan testimonio las diversas *Danzas de la muerte* , traducidas casi todas del francés, o por lo **[p. 119]** menos imitadas muy directamente: las *Disputas del alma y del cuerpo* , todas las cuales venían asimismo de Francia, cuna de la literatura de la Edad Media, y más adelante, cuando ya en el siglo XIV se puede apuntar la influencia clásica, y una como aurora de renacimiento, algunas imitaciones de *Séneca* , como, por ejemplo, las del valenciano *Vilaragut* y las de *Domingo Mascó* , que compuso una comedia original, titulada *L'hom'enamorat e la dona satisfeta* , que se representó en Valencia delante del rey don Juan I. Claro es, que si esas representaciones se acercaban a los modelos clásicos, debían de tener ya carácter dramático, y proporciones y armonía en su conjunto.

También en los cancioneros de fin del siglo XV pueden notarse obras de carácter casi escénico, en general sin acción, pero con diálogo tan rápido y contrastado como conviene a una obra dramática. Así, en tiempo de Enrique IV, el diálogo de Rodrigo de Cota entre el Amor y un viejo; pero antes pueden hallarse otros, v. gr., los del rey de armas Moxica, que sin tener tan acentuada la forma dramática, brillan por la soltura y el apacible discreteo.

Llegamos a fines del siglo xv, es decir, a los albores del renacimiento en España, y en tiempo de los Reyes Católicos florece Juan del Encina, en cuyas bucólicas se observa extraña mezcla de reminiscencias virgilianas, de imitaciones de los poetas de los Cancioneros, y algo también de los modelos italianos de la época. De todo esto hizo Juan del Encina, con verdadero talento, un conjunto más lírico que dramático, que no puede en rigor llamarse escénico, pero que se aproxima bastante a drama, sobre todo en sus últimas obras, v. gr., *La Farsa de Plácida* y *Victoriano.* Y esto se observa más aún en el salmantino Lucas Fernández, que tan enérgica inspiración religiosa mostró en algunos pedazos del *Auto de la Pasión.* Lo cierto es que las églogas, las farsas y las casi-comedias de este autor son mucho más dramáticas que las de Juan del Encina; y mucho más que unas y otras las del portugués Gil Vicente, que en otros tiempos hubiera sido verdadero poeta cómico de grande alcance: él cultivó todos los géneros posibles entonces; empezó por las farsas y las églogas, llegó a hacer verdaderas tragi-comedias, tomando asuntos de los libros de caballería; imitó las *Danzas de la muerte* en las *Barcas del infierno y de la gloria* , y, finalmente, hizo verdaderos esbozos de carácter y de **[p. 120]** costumbres, sobre todo en la farsa de *Inés Pereira*, donde hay en germen una verdadera comedia, digna de Molière. Puede decirse que tenía el instinto de la comedia clásica, sobre todo cuando escribía en portugués.

Pero quien verdaderamente hizo entrar a nuestro teatro en más amplias condiciones de arte, guiado en

esto por el ejemplo de los italianos, fué Bartolomé de Torres Naharro; y aunque sea cierto que algunas de sus comedias no pasan de representaciones de aparato y de circunstancias, y que otras no son más que rosarios de escenas sueltas, como sucede con la *Soldadesca* y con la *Tinelaria;* en la comedia *Serafina* , por ejemplo, y en la *Himenea* , nos dió verdaderas muestras de comedia de enredo, sencilla todavía, pero que se acerca algo a lo que se llamó comedia de capa y espada en el siglo XVI.

La escuela de Torres Naharro fué continuada en todo el siglo XVI por Jaime de Huete, por Castillejo y otros de menos nombre; pero mucho más que todos ellos influyó en el desarrollo de nuestro teatro aquella asombrosa tragi-comedia llamada *La Celestina* , escrita al finalizar el siglo XV, la cual por sí sola vale más que todo el teatro junto de aquella época, y como obra de carácter no tiene más rivales en toda Europa que los prodigios de Shakespeare. *La Celestina* dió lugar a una infinidad de imitaciones, todas ellas irrepresentables, no sólo por la calidad del argumento y por la obscenidad de los detalles, sino por el gran número de escenas episódicas, y hasta por la extensión material. Como vigor de carácter, como expresión de la naturaleza humana, no hay nada en todo el teatro de Europa anterior a Shakespeare que pueda compararse con la primera *Celestina* , y en punto a escenas cómicas, en cuanto a realismo crudo y desvergonzado, tampoco. Pero este drama incomparable no ejerció en el drama representado de las plazas públicas y de los teatros toda la influencia que por su valor intrínseco debió tener: sólo algunos elementos esparcidos de esta obra inmortal trascendieron a la escena, y el teatro continuó desenvolviéndose en más modestas condiciones.

No hablemos de las traducciones de comedias y tragedias de la antigüedad que se hicieron por los humanistas en el siglo XVI, pero no con el propósito de que se representaran: los humanistas de entonces traducían obras de Sófocles y de Plauto, como **[p. 121]** traducían oraciones de Cicerón, es decir, como obras de estudio; pero sería verdadero desvarío el creer que tuvieran nunca propósito de crear una escuela dramática imitada de la antigüedad; ni Villalobos en el *Anfitrión* , ni Oliva en la *Hécuba* y en la *Electra* se propusieron otra cosa que dar a conocer en lengua vulgar las creaciones de Sófocles y de Eurípides: jamás pensaron que estas obras pudieran llegar a las tablas. Es más: cuando alguno de los ingenios populares se inspiraba en asuntos de la antigüedad clásica, no se valía de los originales griegos o latinos, sino de las imitaciones italianas, cuya acción se trasladaba a España, dando nombres españoles y carácter nacional a los protagonistas.

No hay, por consiguiente, en el siglo XVI dos escuelas; no hay más que el teatro español, que se va desarrollando desde Juan del Encina y Lucas Fernández, y Gil Vicente hasta Torres Naharro, y desde éste hasta Lope de Rueda y sus discípulos, en quienes la influencia extraña no es de los clásicos, sino del teatro italiano, como se ve en *La Eufemia* y en *Los Engañados* de Lope de Rueda, el cual no es más que un buen arreglista de comedias italianas, a las cuales añade episodios y caracteres cómicos de su cosecha.

Lo que digo de Lope de Rueda puede afirmarse de sus discípulos, sobre todo de Alonso de la Vega y de Juan de Timoneda, como puede verse en *La Cornelia* , donde es patente la imitación de *El Nigromante* , de Ariosto, modelo también de la *Comedia de Sepúlveda.*

Más adelante fuimos emancipándonos de esa influencia toscana, y a fines del siglo XVI se nota un embrión confuso del verdadero teatro español, sobre todo en Sevilla y Valencia. En Valencia

Cristóbal de Virués mezcla los recuerdos clásicos de la *Elisa Dido* con la novelería desenfrenada de *La Cruel Casandra* y de *La Infeliz Marcela.* En Sevilla Juan de la Cueva aprovecha por primera vez el rico tesoro poético de los romances, y exorna hábilmente su comedia de *El Cerco de Zamora* , con trozos de los romances mismos, sin duda de grande efecto para espectadores que los sabían de memoria. Otras obras suyas, v. gr., *El Infamador* , todavía se acercan más a la manera de Lope, al paso que en la tragedia de *Ayax de Telamón* quiso, y no pudo, ser fiel a las tradiciones del arte clásico, que sólo vió de segunda mano y a través de los *Metarmorfóseos* de Ovidio.

[p. 122] Otros procedieron con independencia de ese arte desordenado, y con independencia también del arte clásico, procurando acercarse más a la naturaleza y a la verdad humana. Por ejemplo; Micael de Carvajal, en su tragedia *Josefina* , no tomó de la tragedia antigua más que los coros, y en cuanto a los caracteres, procedió de una manera realista. Lo mismo Luis de Miranda en su *Comedia Pródiga* , y Cervantes en la suya de *Los Tratos de Argel* , desligada serie de escenas de cautiverio, que por ser de una realidad tan viva y palpitante, conmueven aún en medio de la rudeza y tosquedad del artificio. La misma *Numancia* , de Cervantes, ostenta cierta épica grandeza, que retrae a la memoria la férrea poesía del viejo Esquilo en *Los Siete sobre Tebas.* No sabemos si este arte confuso, vago y contradictorio hubiera podido llegar a madurez; pero es lo cierto que le ahogó en su desarrollo el portentoso drama de Lope.

Prescindiendo de las tragedias y comedias clásicas que los humanistas habían traducido directamente, existían, cuando apareció el *Fénix de los Ingenios,* algunos ensayos de comedia clásica mezclada con elementos nacionales, dramas de aventuras tomadas de los libros de caballerías; comedias de enredo, comedias de carácter como las *Celestinas y* alguna de Gil Vicente, autos religiosos de tan fresca e ingenua inspiración como los de Altamirando, Tinioneda y Aparicio; y, por último, farsas que lindaban con los últimos términos de lo grotesco. Había, pues, todos los elementos para el teatro nacional español, y Lope de Vega fué el que, con todos ellos, creó, o a lo menos, organizó y fijó ese teatro. Con todo, en Lope hay más variedad y confusión de temas y recursos escénicos que en ninguno de sus imitadores. Tiene Lope comedias verdaderamente italianas, como *La Viuda valenciana* , desvergonzadísimo trasunto de cualquiera de las más cínicas inspiraciones de Maquiavelo, de Cecchi o del Aretino. Y aunque no se advierta en él imitación directa de los clásicos, tampoco ha de negarse que por medio de los italianos llegó a él cierto influjo plautino y terenciano, como es de ver en *El Rufián Castrucho* y en *El Anzuelo de Fenisa.* Imitó Lope las pastorales de Italia, v. gr., en *El Verdadero Amante* y en *La Pastoral de Jacinto* , que parecen un eco del *Aminta* y del *Pastor Fido* , con más embrollo y más enredo. Tiene Lope verdaderos dramas trágicos, si bien no **[p. 123]** con tan enérgico y cumplido desarrollo como los de Shakespeare, aunque, respecto de los de Calderón, poco tienen que envidiar *El Castigo sin venganza* y *La Estrella de Sevilla.* Apenas hubo asunto de la historia patria que él no llevase a las tablas, haciendo, más bien que dramas poéticos, animadas y rapidísimas leyendas. En las comedias de costumbres del tiempo, Lope sólo cede a Tirso, y quizá es más espontáneo y flexible que él, y de fijo más hábil en la expresión de los afectos tiernos y delicados y en la pintura de los caracteres femeninos. En Lope pueden encontrarse todas las condiciones que andan esparcidas en Moreto, Rojas y Calderón mismo; sólo que con ser tan inmenso su repertorio, con ser tan grande el número de sus obras, todavía no se le ha hecho cumplida justicia, y es uno de los escritores peor juzgados del mundo, a pesar de la fama que gozó en vida.

Lope hizo la más portentosa imitación de *La Celestina* en *La Dorotea* , que es quizá, fuera de los de Cervantes, el mejor libro en prosa castellana que poseemos de su tiempo. Hizo, además, verdaderas

comedias de carácter de la escuela de Terencio, con más desorden, con más ligereza, con más superficialidad; pero en cambio sin tanta manía pedagógica y didáctica como Molière. Así, por ejemplo, *El Acero de Madrid* y *La Discreta enamorada* vencen en frescura, aunque cedan en artificio, a *La Escuela de los maridos* y a *Las Mujeres sabias.* En esto quienes continúan la tendencia de Lope, son Tirso y Alarcón. En suma: de la comedia terenciana, de la comedia moral y de costumbres, es fácil encontrar en Lope tantos ejemplos como en todos los otros juntos. Y después de Lope, en Tirso, sin igual en la fuerza cómica y a nadie inferior en la trágica. Tirso ha dejado el mejor modelo de comedia histórica, o heroica, como se decía entonces, en *La Prudencia en* la mujer. Aquello no es un drama propiamente: no son más que escenas sueltas; pero algunas tan llenas de color, de vida, de verdad, y hasta de sublimidad a veces, que superan a cuanto hay en Calderón. Nunca la Edad Media castellana fué reproducida por Calderón con el nervio y la sencilla nobleza que mostró Tirso en la escena de la Reina y del Mercader de Segovia.

No disputaré ahora si es de Tirso o no *El Condenado por desconfiado* . Si no lo fuera, y tuviéramos que atribuirle a Mira de Amescua, o a algún otro autor de segundo orden, bastaría **[p. 124]** esta obra para ponerle en el coro de los primeros, y declararle gran poeta y extraordinario teólogo. Nada de Calderón llega a este portentoso drama, en que las verdades religiosas han tomado forma artística, sin dañar en lo más mínimo a la pureza de la idea dogmática. Aparte de esto (y esta es la primera gloria de Tirso), con cierta monotonía en los argumentos, en las situaciones y en los caracteres, Tirso es asombroso poeta cómico, de costumbres y de carácter. No sólo en *La Celosa de sí misma* y en *María la Piadosa* (ante la cual parece soporífero el *Tartuffe),* sino en esas mismas comedias palacianas y villanescas, tan primaverales y desenfadadas que parecen sólo de intriga y enredo, hay en los personajes secundarios, hay en el desarrollo todas las condiciones de un drama de carácter. Realmente, después de Shakespeare, en el teatro moderno no hay creador de caracteres tan poderoso y tan enérgico como Tirso; y la prueba es el *Don Juan* , que de todos los personajes de nuestro teatro es el que conserva juventud y personalidad más viva, y el único que fuera de España ha llegado a ser tan popular como *Hamlet* , *Otello* y *Romeo* , y ha dejado más larga progenie que ninguno de ellos. Y *Don Juan* es creación de Tirso casi exclusivamente, puesto que de la tradición popular sólo pudo tomar los primeros elementos y un vago rasguño del personaje.

Alarcón es el poeta terenciano, es el poeta de carácter, y en eso no cede a Molière, por lo mismo que sus caracteres no son tan de una pieza como los de éste. El defecto capital de Molière es haber hecho los tipos ideales del hipócrita y el avaro, que no existen en la realidad humana, donde los caracteres son más complejos, y no suelen hallarse individuos que por profesión y a secas sean hipócritas ni avaros. De aquí la frialdad y el carácter pedagógico del teatro de Molière. Más riqueza de matices, más contraste de impulsos y condiciones secundarias suele haber en Alarcón; por ejemplo, el don García de *La Verdad sospechosa* , no es mentiroso a secas, sino a la par galán, discreto y enamorado, aunque afee sus buenas cualidades el torpe vicio de la mentira, a pesar del cual llega a ser simpático, lo cual no logrará nunca un ente de razón, prototipo quintesenciado de alguna virtud o vicio, y por esto sólo tocado de incurable monotonía, aunque el mayor ingenio cómico le maneje.

[p. 125] Fácil es hacer un hipócrita o un avaro, acumulando los rasgos de la avaricia o de la hipocresía; pero hacer un egoísta generoso como el *D. Domingo* de *Don Blas* , casar dos cualidades tan contrapuestas, de la manera que lo hace Alarcón en *No hay mal que por bien no venga* , es empresa harto más arriesgada, y no conozco nada de Molière que pueda compararse a esto. Ni fué solo la comedia moral y terenciana el arte de Alarcón. Recuérdese la expresión ardiente y nerviosa de

algunas escenas del *Anticristo* , uno de sus dramas mejor escritos, aunque peor concebidos. Y en cuanto al drama heroico, reproducción idealizada de costumbres caballerescas, no hay nada como *Ganar amigos* , entre cuyos personajes parece establecerse un verdadero pugilato de honor y cortesía. En el drama novelesco y de aventuras, *El Tejedor de Segovia* parece embrión de *Los bandidos* , de Schiller.

Alarcón, finalmente, es el más puro, el más terso, el más correcto de nuestros autores dramáticos.

Siguen las huellas de Lope otros ingenios, que sólo por raros caprichos de la suerte han sido calificados de *minora Sidera* , y puestos en calidad y en grado inferior a Moreto y Rojas; por ejemplo, yo no creo que Guillén de Castro, poeta de robustísima inspiración épica y legendaria, valga menos que Rojas, por más que no entrase tanto en las formas convencionales de nuestro teatro, que predominaron después de Lope. Guillén de Castro y Mira de Méscua son ingenios más desordenados, más vagabundos en sus vuelos que Moreto y Rojas; pero en cuanto a sus cualidades esenciales, yo no dudo en igualarlos con ellos. Por ejemplo, *Las Mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, considerado como drama histórico nacional, como leyenda dramática, no es obra de quilates estéticos inferiores a los de *García del Castañar* , ni mucho menos al *Rico Hombre* , de Moreto, refundición, no siempre mejorada, de otro drama de Tirso, *El Infanzón de Illescas.*

Ni Rojas ni Moreto produjeron nunca tan viril y robusta poesía como la de aquella escena de *Las Mocedades del Cid* , en que éste, después de vencer al conde Gormaz, se presenta a su padre, y su padre le recibe y le bendice como al vengador de sus honradas canas.

Mira de Mescua fué uno de los poetas más lozanos y abundantes de dicción, y más ricos de fantasía colorista, y a la vez un **[p. 126]** gran creador de argumentos; y ciertamente no brillarían tanto ni Calderón ni Rojas, si *Mira de Mescua* no les hubiera precedido, si *El Esclavo del demonio* no se hubiera escrito antes que *La Devoción de la Cruz.* Además, los contemporáneos de Lope tienen sobre Calderón y los suyos la ventaja de la dicción y del estilo, que en los últimos suele ser *elegantissima luxuries* (cuando no vegetación parásita), y en los primeros oro de buena ley. Tienen (fuera de esto) la ventaja de la prioridad en los argumentos, pero en el desarrollo son más erráticos y desiguales.

A este punto había llegado el teatro en los tiempos de Calderón. Ahora veamos qué sistema dramático habían seguido Lope de Vega y sus discípulos. En aquel tiempo no faltaron clásicos severos que los acusasen de infractores y de enemigos de los cánones aristotélicos; y Lope, tomando medio en serio, medio en burlas. estas acusaciones, se defendía diciendo que guardaba los preceptos con seis llaves, y encerraba en su estudio a Plauto y a Terencio, para que no le diese gritos la verdad en libros mudos. Con mejor acuerdo, sus discípulos y apologistas acudieron a otros medios de defensa más eficaces, y sostuvieron que, siendo el principio capital de la poética de Aristóteles la imitación, debía entenderse este precepto, no en el sentido mecánico de imitación de los antiguos, como hacían los enemigos del teatro español, sino de imitación de la vida y de la naturaleza humana contemporánea; y que, por consiguiente, cumpliendo Lope y sus discípulos con este canon, estaban dentro de la legislación aristotélica.

Así entendido nuestro sistema dramático en su fundamento, debemos indagar si era reproducción fiel de las ideas de la época y de las pasiones del tiempo, y es indudable que lo era. Comenzaba por ser

esencialmente católico. No solamente existía una especie de representaciones teológicas, los autos sacramentales, que son la afirmación dramática del adorable misterio de la Eucaristía, sino que había muchos dramas consagrados a enaltecer los triunfos de la Religión sobre la ciencia humana y la duda, y de la razón sobre la carne, y del libre albedrío sobre la pasión desatada. Así *El Condenado por desconfiado* , *La Fianza satisfecha* , *El Mágico Prodigioso* y tantos otros dramas en su raíz y esencia, no ya católicos, sino teológicos y escolásticos.

El teatro español es además monárquico en el sentido que lo **[p. 127]** era la España del siglo XVI, y aún algo más, porque el sentimiento monárquico está idealizado hasta lo imposible, sobre todo en Lope y en Rojas. A esta devoción realista servía de contrapeso el sentimiento del honor, esa propia estimación que templaba las exageraciones monárquicas del poeta, como es de ver en aquellos versos calderonianos:

> Al Rey la hacienda y la vida
> Se ha de dar; pero el honor
> Es patrimonio del alma,
> Y el alma sólo es de Dios.

Por lo que hace a las relaciones de familia, el drama castellano excluía casi completamente del cuadro de sus escenas el matrimonio: la madre jamás aparece; está oculta en el *Sancta Sanctorum* del hogar: la heroína es habitualmente una hija soltera, huérfana de madre, y sujeta a la autoridad del padre o de un hermano, celoso guardador de su honra, y muy propenso a la ira. Si la mujer casada aparece alguna vez, suele ser con los nobles rasgos de la honrada mujer de *García del Castañar* o de *La Luna de la Sierra*, y si por caso raro sale a la escena, es como entre nubes; y tras el crimen y la deshonra viene el castigo tremendo, y la justicia patriarcal y bárbara que demuestra la rareza de las infracciones.

En lo demás, el drama castellano no ha puesto en escena más que amores lícitos, bien o mal regidos y gobernados por la ley de la razón. En cuanto a los desvaríos de la moral social, que entonces se llamaba el honor, todos han pasado al drama, y constituyen su parte inmoral. Fuera de estos lunares, es esencialmente católico; y aunque de un modo subordinado, es también monárquico y de todo punto español, no sólo en cuanto no debe casi nada a los antiguos y muy poco a los italianos (como no sea en Lope), sino también en el sentido de que los sentimientos, y las ideas, y las costumbres son españolas y conservan todo el sabor del terruño. Sus grandezas y sus defectos están íntimamente ligados con las mismas condiciones del ingenio español para las ciencias y las artes; de aquí la rapidez y la facilidad para comprender un carácter y lo incompleto del desarrollo, que procede por intuiciones y relámpagos. En el estilo, participa nuestro teatro de todos los vicios literarios del tiempo: del culteranismo, del gongorismo, etc., **[p. 128]** como se observa sobre todo en la segunda época, en Calderón, en Rojas, y un poco menos en Moreto.

Nuestro drama tiene varios géneros. En primer lugar el drama completamente simbólico, el drama teológico, en que apenas intervienen personajes reales y efectivos, sino ideas puras y abstractas, y este drama es el auto sacramental. Después un drama religioso, pero en el cual los caracteres no son ya la fe, la gentilidad ni el libre albedrío, sino personas de carne y hueso con caracteres y pasiones

semejantes a las del drama profano; el drama trágico, ensayado principalmente por Calderón y por Rojas, y antes incidentalmente por otros; el drama histórico nacional, generalmente sin color arqueológico; pero con el color del siglo XVII español, en que aún restaban grandes vestigios del espíritu y costumbres de la Edad Media, lo cual da a los personajes de estos dramas carácter vigoroso, acentuado y castizo, a pesar de las contradicciones y de los anacronismos que abundan en la parte de historia externa. Las comedias de costumbres del tiempo, que son las mejores; las que se llaman de intriga y enredo, o de capa y espada, que constituyen casi las dos terceras partes de nuestro teatro y la mejor parte de él, artísticamente considerada. Después, y por excepción, la comedia de carácter, apuntada en Lope de Vega, bastante desarrollada en Tirso y en Alarcón, sobre todo en Alarcón, y de la cual Calderón mismo, a pesar de ser menos dado a lo particular que a lo universal, nos dió muestras brillantísimas, por ejemplo, en *No hay burlas con el amor* , en *El Astrólogo fingido* y algunas otras donde nada hay, sin embargo, que se acerque a los tres admirables caracteres de *El Alcalde de Zalamea* , drama excepcional, en que rebosan de vida hasta los soldados, vivanderas y gente menuda.

Después, y como géneros de menos importancia, la comedia de costumbres picarescas, v. gr., *El Rufián Castrucho,* de Lope, los dramas de bandidos, como en el mismo Alarcón *El Tejedor de Segovia* , cuyo protagonista es un bandolero, un foragido, un rebelde contra la sociedad.

Después, y en último término, los dramas falsos y convencionales, como, por ejemplo, los mitológicos y caballerescos, que se hacían en las fiestas reales, y que se representaban con grande aparato: el poeta en estos dramas quedaba en una esfera inferior **[p. 129]** al maquinista y director de la tramoya, pero alguna vez atinaba con rasgos líricos de precio.

Calderón, para estos dramas de espectáculo, entró a saco por las *Metamórfosis de Ovidio* , o se valió de argumentos de los libros de caballerías, como en *La Puente de Mantible* y en algunos otros.

A todo lo cual deben añadirse los entremeses, sainetes, jácaras, bailes, etc., de que nos dejaron ejemplos Lope y Calderón, aunque no rayaron en esto a grande altura, y fácilmente los eclipsó Luis Quiñones de Benavente.

Estos son, tomados en conjunto, el carácter y la tendencia del teatro español en el siglo XVII. De esas reglas convencionales que los clásicos del siglo pasado quisieron imponer al teatro, no se ve en el nuestro el menor vestigio; ni unidad de tiempo, ni de lugar; tiempo y lugar, los necesarios para el desarrollo de la acción. Nuestro teatro carecía además de decoraciones y de todos los medios de producir la verosimilitud en la escena; ni había más interés que el que el espectador tomase en el desarrollo de la acción. Después de todo, yo no sé si los medios materiales de producir efecto en la escena está o no en razón inversa del efecto estético que la obra dramática produce. Lo cierto es que ni Lope de Vega ni Shakespeare necesitaron de esos recursos para lograr sus mayores triunfos. Ciertamente que el Julio César de Shakespeare, en traje de inglés del siglo XVI, debió causar más honda impresión en el ánimo virgen de sus contemporáneos que la que causaría en nuestros días, vestido con todo el rigor indumentario que la época exige.

Lo que nuestro teatro gana en nacionalidad, lo pierde en universalidad: no hemos de esperar que sea un arte admirado, y adorado por todos los pueblos cultos, como el arte de Sófocles o el de

Shakespeare; está demasiado sujeto al terruño para eso, está demasiado pegado a nuestra raza para que pueda parecer natural y simpático a otros pueblos: a duras penas, y en fuerza de su desinterés estético y de proceder por líneas generales, los alemanes han llegado a identificarse con él: los ingleses nunca; se han quedado con Shakespeare, y los franceses con Molière. Es difícil hacer que sean populares los héroes de nuestro teatro, con la sola excepción de Don Juan. Esto es una ventaja y un demérito: nuestro teatro es quizá el segundo, a lo menos el tercero del mundo: **[p. 130]** se le puede invocar como bandera de guerra en tiempo de revolución romántica, pero no se puede tomar como tipo o modelo de lo bello, como sucede con el arte idealista de Sófocles, y con el realista de Shakespeare, que son los dos polos igualmente admirables del arte: nuestro arte, ni es bastante realista ni bastante idealista para que tenga carácter de universalidad. En nuestro teatro, más que idealismo, hay convencionalismo; y más que realismo, la realidad histórica de un tiempo dado. Además, hay cierta ligereza, cierta superficialidad en el modo de tratar los argumentos, y repito que menos en los primeros que en Calderón. Calderón ha estremado los defectos; en cambio, tiene sobre los extranjeros la ventaja de la alteza de la concepción y el vigor sintético: pensamiento como el de *La vida es sueño* no le hay en ningún teatro del mundo; pero quizá el desarrollo no satisface ni aquieta el ánimo que arde en sed inextinguible de lo bello, y quiere gozar de la perfecta compenetración de la idea y de la forma.

Esto es lo que se me ocurre decir sobre Calderón, sobre su vida, sobre sus obras, sobre la sociedad de su tiempo, sobre la época y sobre el teatro.

El próximo día entraremos en la primera división de sus obras. Las de Calderón, incluyendo los autos sacramentales, pueden dividirse en dramas simbólicos, dramas religiosos, dramas trágicos, porque históricos puramente no tiene ninguno; comedias de capa y espada (de intriga o de costumbres), dramas mitológicos, comedias caballerescas y palacianas, zarzuelas y sainetes o entremeses.

Alguna obra que haya excepcional, y que fácilmente no se reduzca a esta clasificación, ya la iremos analizando, conforme la ocasión se presente. El primer día hablaremos del drama simbólico, es decir, de los autos sacramentales. He dicho. *(Aplausos.)*

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 131] AUTOS SACRAMENTALES.—CONFERENCIA TERCERA.

SEÑORES:

En las dos Conferencias preliminares hemos dado las nociones más indispensables para conocer a Calderón, su época y el estado del arte en su tiempo. Hoy debemos entrar ya en el examen directo de las obras del poeta (que para este fin clasificamos el último día) y en la primera sección de ellas, es decir, en los dramas teológicos, en los dramas simbólicos, llamados *autos sacramentales.*

Género es éste, no sólo peculiar de nuestra literatura, sino singularísimo y extraño entre todas las del mundo. Es más: constituye por sí solo una que no sé si llamar aberración o excepción estética, digna, desde este punto de vista, de muy detenido examen. No es posible tratar ya de los autos sacramentales con el tono de intolerante menosprecio, de desdén y de mofa con que hablaron de ellos los críticos de la escuela francesa del siglo pasado. Vano hubiera sido pretender, señores, que el fervor y el entusiasmo casi religioso que estas composiciones despertaban en los católicos oyentes del tiempo de los Felipes, hallasen eco en almas siervas del materialismo y de la pobre y rastrera filosofía sensualista del siglo pasado. Tampoco era de presumir ni de creer que un **[p. 132]** género tan nacional, tan característico de una época, de una raza y de un estado social a ningún otro semejante, llegase a entusiasmar, ni siquiera a ser bien comprendido, por críticos de otras naciones. Todo esto ha influído grandemente en la falta de popularidad de los autos en la España de hoy, cuanto más en las naciones apartadas. Los mismos alemanes que más justicia han hecho al teatro de Calderón, comenzando por las brillantes consideraciones de Guillermo Schlegel, y siguiendo por el detenido análisis del barón Schack y de Schmidt, puede decirse que se han limitado a la parte profana del teatro de Calderón, y si algo han dicho en cuanto a la parte sagrada, es solamente de los dramas religiosos, es decir, de aquellos en que intervienen afectos, caracteres y pasiones humanas; pero de la parte propiamente teológica de las obras del poeta, puede decirse que la han dejado intacta y virgen.

Entre nosotros, aunque pocos, se han hecho notables estudios en estos últimos años acerca de esta parte olvidada de las obras de Calderón, debiendo citarse, en primer término y como uno de los trozos más elocuentes que en castellano existen, a la vez que de los mejor pensados y mejor sentidos, el discurso preliminar que a su colección de autos sacramentales (no solamente de Calderón, sino de todos sus antecesores, contemporáneos y discípulos, desde principios del siglo XVI hasta fines del XVII) antepuso don Eduardo González Pedroso, de grata y veneranda memoria para todos los católicos españoles. A éste y a otro brillante estudio del señor Canalejas, está reducido lo que hasta ahora se ha dicho de los autos sacramentales; los trabajos extranjeros son, en este punto, mancos o nulos y aún los críticos que han mirado con más amor el teatro de Calderón, han tenido para los autos censuras tan acerbas como las que brotaron de la pluma de Ticknor, en otras cosas tan calderoniano.

Ante todo, es preciso saber lo que los autos fueron, cuál su razón de ser histórica, y cuál su razón de

ser artística, ya que no puede concebirse que un género tan incongruente como aquel lo sería, si hubiéramos de dar asenso a las diatribas de sus censores, hubiera llegado a obtener el grado de popularidad extraordinaria que el teatro sacramental alcanzó en el siglo XVII. Y es todavía más extraño que un teatro teológico y didáctico por su espíritu y hasta por sus formas, un teatro pobre y ayuno de todo lo que **[p. 133]** en los teatros del mundo puede interesar, halagar y atraer la atención, desprovisto de casi todos los medios artísticos propios de la dramática, llegara, sin embargo, a conmover y a interesar aun a la ruda e indocta plebe, como no lo alcanzó nunca el drama profano. La popularidad de los autos fué superior, con mucho, a la de los dramas más trágicos y a la de las más deliciosas comedias de enredo. Algo de esto debe atribuirse, indudablemente, a las circunstancias solemnes en que se representaban los autos, al atavío escénico, a la mayor ostentación del arte histriónico, a todos esos pormenores de exhibición con que los autos se ejecutaban; pero ni aun con estos accesorios sería posible hoy llevar a un pueblo a que oyera y contemplara, no digo con aplauso, sino con paciencia, ni aun por brevísimo tiempo, una representación en que fueran personajes la Fe, la Esperanza, el Aire, la Tierra, el Agua, el Fuego y otros de la misma especie; y en que dieran asunto al diálogo la Encarnación, la Trinidad, y, sobre todo, la presencia sacramental en la Eucaristía. Género es éste, repito, que con ningún otro del mundo tiene fácil comparación, y en este sentido puede afirmarse que el drama estrictamente teológico (no el drama religioso con accidentes y estructura de drama profano) no existe ni ha existido en el teatro de ninguna nación, fuera de España.

Desde luego, surge una grave cuestión, preliminar y fundamento de todas: si lo sobrenatural, lo invisible, y con mucha mayor razón las abstracciones, las personificaciones morales, las ideas puras, los atributos divinos, las pasiones en abstracto, las virtudes y los vicios, etc., caben en el arte. Esta es la primera dificultad. Yo creo que en una concepción alta, serena y amplia del arte, como la que hoy podemos tener, libres de exclusivismos de escuela, el arte no puede limitarse a lo humano, ni mucho menos a lo plástico y a lo figurativo. Si el arte es el resplandor de la idea en la forma, en el arte ha de caber todo, no solamente la belleza sensible, sino la belleza intelectual y la belleza moral. Es claro que los conceptos intelectuales, las ideas puras, no tienen entrada en el arte, sino en cuanto se revisten de forma estética, y dejan la suya propia abstracta y filosófica, y rompen las cadenas del desarrollo dialéctico; pero desde el momento en que llegan a vestirse de forma sensible y a cubrir de carne sus huesos, pueden ser materia propia y digna de ciertos modos y esferas del arte. Pero ¿caben **[p. 134]** en la dramática? Aquí casi me atrevería yo a contestar que no. La dramática, tal como todas las escuelas la han entendido, tal como ha aparecido en todos los teatros y en todas las civilizaciones del mundo, vive de pasiones, de afectos, de caracteres humanos; no es más que la vida humana en acción y en espectáculo. Hacer un drama con personajes simbólicos, hacer un drama con personajes abstractos, es un verdadero tour *de force*, perdonable sólo a fuerza de ingenio y a título de excepción y singularidad. Lo sobrenatural, lo invisible cabe perfectamente como ideal y fuente de inspiración, y como término de los anhelos del alma, en la poesía lírica; cabe en la poesía didáctica (si admitimos que exista una poesía verdaderamente didáctica); en el arte dramático, a mi entender, no cabe. Digo esto con cierto temor, porque verdaderamente me lo inspiran las sublimes creaciones que con ese fondo y con esos datos llegaron a producir nuestros poetas del siglo XVII. Es más: creo que el drama sacramental es fruto natural del tiempo, y que de no haber existido nos hubiera privado, no solamente de tesoros de poesía lírica, sino también de inestimables (aunque accidentales) bellezas dramáticas en ciertos pormenores y escenas, y, sobre todo, de altísimas concepciones intelectuales y filosóficas, mucho más altas que la forma que pretende encerrarlas, aunque sólo el propósito de dramatizarlas sea ya indicio de la vigorosísima fantasía de los autores.

He dicho que el drama sacramental es fruto exclusivo de la literatura española; es más: me atrevo a sostener que el drama teológico, no se ha dado en ninguna literatura, antes ni después de la nuestra. Se me contestará (buscando ejemplos de la antigüedad griega): El *Prometeo* de Esquilo, no es más que un símbolo del hombre en lucha con el destino. Nada más inexacto. En primer lugar, a Prometeo lo primero que le falta para ser símbolo del hombre, es ser hombre; es un titán, un dios de estirpe antigua, destronado por otro dios más moderno; es decir, por Júpiter. Es un drama teológico, pero con personajes completamente antropomórficos, incluyendo en este número hasta la Fuerza y el Poder, especie de ayudantes de Vulcano, que encadenan y sujetan a Prometeo en la roca, en la primera escena. Todas las personificaciones de la mitología griega, hasta las que tienen nombre y apariencia de ideas abstractas, son verdaderas figuras humanas. Además, **[p. 135]** los dos únicos personajes abstractos que en el *Prometeo* intervienen, la *Fuerza* y el *Poder*, no hablan nunca; son simplemente dos servidores de Vulcano, que consuman la sentencia de Júpiter.

Nada más remoto de un auto sacramental que la obra de Esquilo, por más que haya dicho lo contrario Pedroso. Ni esa interpretación moderna y medio cristiana del *Prometeo* cabe dentro de la teogonía helénica, donde el sentido de la tragedia es seguramente muy diverso, reduciéndose a una protesta en favor de los dioses antiguos destronados por los dioses nuevos.

En cuanto a los otros dramas, calificados de simbolicos en las literaturas modernas, v. gr., *Fausto* y *Manfredo,* lo de menos es el símbolo; y si viven y son obras inmortales, es precisamente por lo que tienen de humanas. Si Mefistófeles no fuera más que el espíritu de la contradicción y del límite, el espíritu que *niega siempre,* como él se define cuando por primera vez se presenta en escena, no sería más que un personaje abstracto, tocado de incurable frialdad, como la mayor parte de los que andan en el segundo Fausto; pero Mefistófeles, en el primero, tiene un carácter eminentemente humano, y de una ironía tan cómica y profunda, que llega uno a olvidarse de su origen y procedencia sobrenatural; y en cuanto a Manfredo, tan humano es, que se confunde con el poeta mismo. No hay, pues, drama propiamente simbólico más que en el auto sacramental del teatro castellano. Si es un error el haber creado esa especie de drama, tenemos que cargar con toda la culpa; y si es una gloria el haber imaginado tan nueva y peregrina forma artística, también esa gloria nos pertenece del todo, y debemos reclamarla. Ni tampoco es lícito confundir el auto sacramental con los misterios, con las moralidades, ni con ningún otro género de representación religiosa.

El auto sacramental puede definirse representación dramática en un acto, la cual tiene por tema el misterio de la Eucaristía. Ésta, a lo menos, es la ley constante en los autos de Calderón y de sus discípulos; pero en cuanto a los autos del siglo XVI, no siempre reúnen estas condiciones, antes es muy frecuente que no tengan de sacramentales más que el haber sido representados en el día del *Corpus.*

El primer auto, el más antiguo, del cual sepamos positivamente haberse destinado a una fiesta eucarística, no contiene más **[p. 136]** la dramática que la vulgar leyenda de haber partido San Martín su capa con un pobre. No se atina qué relación directa o indirecta pueda tener esto con el misterio de la Eucaristía. Por eso afirmo que durante el siglo XVI muchos autos no tuvieron más de sacramentales que la ocasión en que aparecían en las tablas. No así los del tiempo de Calderón, en quien el género adquiere independencia absoluta y toma caracteres y formas muy señaladas.

Claro es que estas representaciones no pudieron ser más antiguas que la institución misma de la fiesta del Corpus, que en alguna iglesia particular se celebraba antes del siglo XIII, pero que a toda la cristiandad no fué extendida sino por el Pontífice Urbano IV, en 1263, dando ocasión al maravilloso oficio que compuso Santo Tomás para esa fiesta. En España la introdujo muy luego Berenguer de Palaciolo, que murió en 1314.

Es más: desde el principio, en España, a todas las fiestas y regocijos con que se solemnizaba esa festividad, verdaderamente de alegría, a todas las solemnidades propiamente religiosas, a todas las ceremonias litúrgicas, se añadían ya ciertos gérmenes de representación dramática. Con todo, estos gérmenes no fructificaron bastante en la Edad Media. A lo menos en Castilla hubieron de ser casi completamente desconocidas las representaciones sacramentales, puesto que no tenemos la menor noticia de ellas anterior a los últimos años del siglo XV y primeros del XVI. Es más: hay un dato que nos induce a creer que no existían, y es que Alfonso X, en sus Partidas, habla de las representaciones que los clérigos podían hacer, y enumera entre ellas la *Natividad de Nuestro Señor Jesucristo,* la *Resurrección,* la *Adoración,* etc., y no nombra de ninguna manera las representaciones eucarísticas.

Es más, los Cánones del Concilio de 1512, dirigidos a atajar los abusos que ya empezaban a introducirse en las representaciones ejecutadas dentro de los templos, y de que eran actores los clérigos, no mientan la representación del *Corpus* entre las demás de que hablan.

No así en Aragón y Cataluña. Tenemos noticias de que la fiesta del *Corpus* se solemnizaba en la catedral de Gerona con representaciones escénicas, aunque sin relación, a lo menos directa e inmediata, con el misterio de la Eucaristía. Tales fueron: el *Sacrificio de Abrahám, La venta de José, Las tres Marías,* etc.

[p. 137] Lo cierto es que a principio del siglo XVI encontramos ya en Portugal el texto de una representación sacramental (en el sentido de haberse verificado en día del *Corpus),* que es el auto de *San Martín,* de Gil Vicente.

En todo el siglo XVI continuaron los autos; unos (y son los más) anónimos, como muchos de los que existen en el famoso Códice de autos viejos de la Biblioteca Nacional; otros de autores conocidos, por lo general muy oscuros, v. gr., el tundidor de Segovia Juan de Pedraza, que compuso, para una de estas fiestas, una especie de *Danza de la Muerte.*

El más célebre de todos los poetas sacramentales de este primer período, es Juan de Timoneda, aquel famoso librero de Valencia, amigo y editor de Lope de Rueda, cuya historia está enlazada con la historia del romance, de la novela y de otros géneros semipopulares de nuestra literatura en el siglo XVI.

Juan de Timoneda, que en sus comedias no hizo más que seguir las huellas de los italianos y arreglar sus obras a nuestra escena, del mismo modo que lo habían hecho Lope de Rueda y los demás poetas de ese grupo, logró mucha más originalidad en los autos sacramentales, aunque también debemos decir que no pocas veces entró a saco por las obras anónimas de poetas más modestos y más desconocidos de los primeros años de aquel siglo. A medida que el tiempo adelantaba, iban pareciendo los primitivos autos demasiado secos y pobres, y se trató de darles más movimiento, más

interés y más animación dramática, lo que comenzó Juan de Timoneda; pudiendo decirse que los autos se van complicando por grados al pasar de un autor a otro. En Timoneda, la acción es un poco más interesante y el diálogo más vivo que en los autos anónimos. En Lope de Vega abundan más los elementos líricos, y también los incidentes análogos a los del drama profano; y lo mismo que digo de Lope de Vega, debe aplicarse a sus discípulos, el maestro Valdivielso y Tirso de Molina. Valdivielso puede ser llamado el poeta del cielo, ya que sólo dedicó su pluma a composiciones sagradas, así en lo dramático como en lo épico y lírico. Pero Calderón es quien definitivamente logra llevar el género a su cabal perfección y apogeo, emancipándole, así de las tradiciones del teatro profano como de la trabazón y estructura de las comedias devotas y de Santos.

[p. 138] He dicho que, en los autos del primer período, la fiesta del *Corpus* no fué tema, sino más bien pretexto, ocasión o motivo para que los autos se escribiesen. Debo añadir que las representaciones sagradas, que durante la Edad Media se verificaron constantemente en el templo y por actores clérigos, en el siglo XVI salieron del todo a la calle y a la plaza pública, cayendo, lo mismo que todas las demás formas escénicas, en manos de histriones o farsantes pagados para este fin.

Tan católico es en la esencia nuestro teatro antes como después de esta transformación; y anima todos los autos sacramentales un enérgico espíritu de oposición a la Reforma, en el tema de la presencia sacramental, bárbaramente negada por Carlostadio y otros herejes del Norte; pero también es cierto que la verdadera reforma de las costumbres y de la disciplina, hecha dentro de la Iglesia Romana (en España muy pronto), y extendida a toda la cristiandad por el Concilio de Trento y por varios Pontífices, desterró del templo ciertas expansiones de la devoción, antes lícitas, y ya ocasionadas y peligrosas, y fué causa de que las representaciones sagradas, que ya no se veían con los ojos de otras edades, saliesen del recinto del templo (en el que hasta entonces se habían albergado), y entrasen en el tumulto y la agitación de la plaza pública y de los corrales o teatros dispuestos al efecto.

Los autos sacramentales fueron ejecutados ante muy heterogéneo auditorio; desde aquellos vislumbres o gérmenes de compañías llamadas *bubulú y ñaque* (como las describe Agustín de Rojas en su *Viaje Entretenido),* que por lugarejos oscurísimos representaban *La Oveja Perdida* y otros autos de Juan de Timoneda, de tan sencilla estructura, que no requerían más que tres o cuatro personajes, hasta la complicadísima y ostentosa *mise en scène* de los autos de Calderón, ejecutados en el siglo XVII en la Plaza Mayor, ante los Consejos, ante el Rey y ante todo el pueblo de Madrid congregado.

Parece que los autos sacramentales nunca fueron representados sino a la luz del día; es más: no se los concibe aprisionados en las condiciones materiales de un teatro moderno. Requieren la luz y el aire libre, y una escena tan ideal y fantástica, como fantástico e ideal es el drama místico, y tal, que rompe todos los límites y condiciones ordinarias del teatro. Es el auto representación de **[p. 139]** lo sobrenatural y de lo intangible, del a alegría y del misterio, y vana empresa sería encerrar las abstracciones bajo techo, encadenarlas entre bastidores y cortinas, o alumbrarlas con la tibia luz de las candilejas.

He dicho que entre los autos sacramentales anteriores a Lope, e igualmente olvidados en gran parte, pueden encontrarse rasgos de tal sencillez y tan honda ternura, como a duras penas se hallan en el drama profano del mismo tiempo. Imposible sería encontrar en la mayor parte de las comedias, farsas

y tragedias de aquel período, nada que se acerque, por ejemplo, a un olvidado auto de *Las Donas,* de autor anónimo, en que Lázaro va presentando a la Virgen María los instrumentos de la Pasión de su Hijo.

Este pasaje, que luego imitó Juan de Timoneda en otro auto suyo más complicado, que se rotula *Los Desposorios de Cristo*, vale la pena de leerse aquí, aunque no sea entero. Mostrará la estructura sencillísima de los autos del primer periodo, mucho mejor que pudieran hacerlo largas explicaciones:

HUMANIDAD

Abre aqueste cofre triste,
¡Oh María!
Saca las donas que invía
La madrina y el padrino;
Saca el collar de oro fino
Sembrado de pedrería;
Saca esa argentería
De tu amado.

NUESTRA SEÑORA

(Saca del cofre unas monedas).
¡Ay, dineros ha enviado!...
¡Qué moneda tan rabiosa!
Son las arras que a su Esposa
Ha de dar el Desposado.

HUMANIDAD

Por eso será comprado
Tu placer;
Son por los que han de vender
Tu hijo a los carniceros;
Ellos son treinta dineros,
Los cuales puedes bien ver,
[p. 140] NUESTRA SEÑORA
(Sacando del mismo cofre una soga).
Esta soga al parecer
Mucho espanta;
¡Ay, qu´el alma me quebranta,
Que nunca tal dona he visto!

HUMANIDAD

Pues con ella a Jesucristo
Desollarán la garganta.

NUESTRA SEÑORA
¿Hay dolor y pena tanta?
¡Ay, mi amado!
¡Qué collar de oro tirado
Adán, vuestro padre, os da!
¡Collar que él os rasgará,
Mi Dios y mi Hijo amado!
.....

HUMANIDAD
Son azotes de amargura,
Con que le den los sayones.

NUESTRA SEÑORA
¡Quién supiese qué varones
Le han de dar!
¡Quién los pudiera hablar
Para decilles: «Señores,
Dadme a mí esos dolores
Que a mi Hijo habéis de dar!»
¡Oh celestial Rey sin par
Y sin pecado!
.....

LÁZARO
(Sacando una cruz.)
Cata la cruz.

NUESTRA SEÑORA
¡Oh, qué afán!
¿Para qué es?

LÁZARO
Para do claven los pies.

[p. 141] NUESTRA SEÑORA ¿Y qué pies?

LÁZARO
Los de Jesús.

NUESTRA SEÑORA
¡Oh mi consuelo y mi luz,
Muerta soy ya de esta vez!

HUMANIDAD

Las manos de mi Jüez,
Consagradas,
Aquí han de ser clavadas.

NUESTRA SEÑORA

¿Enclavadas tienen de ir?
¿Cómo lo podrá sufrir,
Madre de las más penadas?
¡Oh manos santificadas,
Mi placer,
Amor mío y mi querer,
Hijo mío y de mi alma!
¿Que en cruz de cedro y de palma
Crucificado has de ser?

HUMANIDAD

Aún más donas hay que ver.—
Clavos son. *(Sácalos.)*

NUESTRA SEÑORA

¿Para qué, dame razón?

HUMANIDAD

Para clavalle las manos
Aquellos lobos alanos,
Con martillos de pasión.

NUESTRA SENORA

¡Tanta pasión, corazón,
Se os ordena;
Tanta pena, vista buena!
.....
De dolor y angustia llena
Triste estó.
[p. 142] ¡Ay qué dona le envió
A mi Hijo, Adán, verés!
¡Clavos que rasguen los pies,
Y el alma a quien le parió!...
¿Qué es aquesto que veo yo?
¡Oh gran mal!

HUMANIDAD

(Saca un vaso y una caña, con una esponja.)

Ah de su cetro rëal
Que lleve el Emanüel.
Es don de vinagre y hiel,
Que en la cruz bebe mortal.

NUESTRA SEÑORA
¿Hiel por vino angelical
A mi amado?
¿Vinagre y hiel, Desposado,
Dan al desposorio vuestro?
¿Hiel y vinagre, Maestro?...
¡Vos maná les habéis dado!
Agua dulce habéis manado
Del Jordán,
Y vinagre y hiel os dan...

En todo esto hay una ausencia de estilo grande, y pobreza extraordinaria de ingenio y de artificio; pero también un acento de verdad humana, que, a veces, conmueve más que toda la pompa lírica que derramó luego Calderón en sus autos, donde si es más complicada la traza y más peregrino el saber teológico y mayor la armonía rítmica, suele sobreponerse a todo el elemento intelectual, ahogando y matando la expresión natural y sentida.

Con alguna mayor habilidad que el desconocido poeta del auto de *Las Donas,* reprodujo Timoneda la misma situación en su auto *Los Desposorios de Cristo y de la Naturaleza Humana,* donde imaginó un convite dado por el Testamento Nuevo y la Ley Vieja.

TESTAMENTO NUEVO
En este plato encerrado
Viene sangrienta corona,
[p. 143] NATURALEZA
¡Ay cuán amargo bocado!
Con esta irás coronado:
Póntela, amor, y perdona.
Salid, hijas de Sión,
A ver con corona y soga
A vuestro rey Salomón,
Que corona le da en don
Su madre la Sinagoga.

CRISTO
Póntela, querida esposa.
Paresces lirio entre espinas,
Entre cardos blanca rosa:
Rubicunda estás y hermosa.

Como nardo en clavellinas
Paresce el rubio cabello
Resplandeciente tesoro,
Que resplandesces con ello:
La soga adorna tu cuello,
Como collares de oro.

Prescindiendo de tan rudos principios, tomemos el auto ya tal como en Calderón aparece; el auto *tipo,* puesto que en los anteriores el tema eucarístico anda muy mezclado con elementos extraños y reminiscencias de otros géneros dramáticos, y de los posteriores casi puede decirse que no son más que degeneración o secuela del sistema calderoniano.

Todos estos autos, sin excepción ninguna, tienen por único objeto el misterio de la Eucaristía; pero tampoco hay un solo ejemplo de que haya sido presentado el acto de la institución del Sacramento en su forma directa, en la forma que pudiéramos llamar histórica; el mismo respeto de los poetas, el fervor religioso, lo impidieron, y fué preciso tratar el asunto de soslayo y salvar esta manera de pie forzado.

Veamos ahora cómo el autor, tratando la idea en su abstracción teológica, ha sabido en lo posible llevarla al teatro y encerrarla, hasta cierto punto, en las condiciones del arte dramático.

Unas veces, no en Calderon, sino en los orígenes del teatro Eucarístico, la dificultad se había resuelto con largos diálogos en que dos o más personajes discurrían sobre la institución del **[p. 144]** Santísimo Sacramento. Claro es que estos autos o meras disertaciones no tenían condiciones escénicas de ninguna suerte, y sólo podía hacerlas tolerables su brevedad y la belleza de estilo. Así es que cayeron bien pronto en desuso.

Otras, buscando algo que se pareciese más a drama, pusieron en escena la vida de aquellas Santas y Santos más conocidos o más célebres por su devoción al Santísimo Sacramento del altar. Pero, ¿qué sucedió? Que tales autos sacramentales, como sucede con uno de Moreto, titulado *La Gran Casa de Austria* y con los del *Santo Rey D. Fernando,* de Calderón, llegaron a convertirse en comedias devotas, que sólo se diferenciaban de las restantes en tener un solo acto en vez de tres, y en el lugar y ocasión en que se representaban Y sabido es que las condiciones de la comedia de santos se confundían casí con las del drama profano.

Abandonados todos estos caminos, aunque este último sólo se intentó por excepción, no había más remedio que acudir a la forma alegórica, y esta alegoría se presento por lo menos en siete maneras distintas. Ora sirvieron para esto las historias del Testamento Antiguo, en que todo era como anuncio, como vislumbre, figura y sombra de la Ley Nueva; así tenemos *La Zarza de Moisés, La Cena de Baltasar, La Primer Flor del Carmelo, El Vellón de Gedeón* , y otros muchos autos, en que, no sólo se aprovechó el sentido que la Iglesia da al Testamento Antiguo, donde todo, además de su sentido natural e histórico, tiene otro sentido más alto, y es prefiguración de la Ley Nueva, sino que más o menos violentamente, y por su propia autoridad, en todo vieron nuestros poetas un símbolo del misterio Eucarístico, hasta el punto de haber doble y triple alegoría en muchos de estos autos.

Segundo modo de representación sacramental, y también de los más naturales y legítimos, fueron las parábolas del Evangelio; así *La Viña del Señor*, y otros muchos que pudiéramos citar.

Pero no se detuvieron aquí los poetas; porque constreñidos a hacer todos los años un auto sacramental, y a veces dos, con la condición de que fuesen siempre nuevos, por lo menos los que se destinaban a la villa de Madrid, habían de agotarse las formas, los medios y las condiciones dramáticas útiles para aquel forzoso tema. Multiplicáronse, pues, los recursos alegóricos, y hubo autos sacramentales en que no intervienen, ni por incidencia, personajes **[p. 145]** humanos, sino que todo el diálogo es entre ideas puras o personificaciones de las virtudes y de los vicios, de las ciencias o de los elementos, de los atributos de Dios, o de los sentidos y de las potencias del alma, etc. En otros autos sacramentales se entró a saco por la historia profana, trayendo a cuento lo que parece más lejano de toda relación con el misterio de la Eucaristía, y en este concepto, hay autos que frisan ya con lo ridículo, y cuyo simbolismo no puede ser más torpe y desmañado. Pedroso, cita un auto en que Carlo-Magno se lanza a conquistar la Tierra Santa, donde Galalón le vende por treinta dineros y Carlo-Magno muere crucificado.

Mucho más común, aunque hoy nos parezca irreverente, era el auto sacramental fundado en la mitología. Hoy, que tanto claman contra el paganismo los discípulos del abate Gaume, apenas se comprenderá que en siglo tan católico como el XVII pudieran aplaudirse representaciones eucarísticas con los títulos de *El Divino Orfeo*, de *El Sacro Parnaso* y otros por el estilo, y que los dioses del gentilismo helénico apareciesen en un teatro cristiano como símbolo, como representación o figura nada menos que de Cristo o de los atributos divinos, y, sin embargo, sucedió así, y no tanto por capricho de los actores y espectadores, ni por moda del tiempo, sino por la alta idea simbólica que presidía a todas estas formas, tan disímiles del fondo, en los autos del Sacramento. Para Calderón, la mitología no era más que un resto lejano de la tradición antigua, en el cual habían quedado desfiguradas y oscurecidas por la ignorancia del entendimiento y por la flaqueza de la voluntad, altísimas verdades relativas al origen y destino del hombre. Hay más: es muy frecuente en Calderón parear la sinagoga y el gentilismo; y el mismo poeta, en un auto sacramental titulado *El Sacro Parnaso*, nos da la clave de esto, que a primera vista parece antitético y extraño. El uso de la mitología en el teatro sacramental de Calderón, a algunos parecerá irreverente; a mí me pareceno más que de dudoso gusto. Como quiera que sea, repito que la razón de este simbolismo está perfectamente explicada por Calderón en un diálogo entre el judaísmo y el gentilismo con que comienza *El Sacro parnaso*, y por su lectura veremos que la mitología es considerada por Calderón—de igual modo que el judaísmo—como una preparación para la ley de gracia.

[p. 146] JUDAÍSMO

El sagrado
Texto.

FE

¿Y ese?

GENTILIDAD

El admirable
Teatro de mis dioses.

FE

Lee
De qué su *Génesis* trate.

JUDAÍSMO (Lee.)

«En el principio crió
Dios cielo y tierra.»

FE

Adelante.

JUDAÍSMO

«La tierra estaba vacía
Entre las oscuridades
De las tinieblas; y sobre
La faz del abismo, el grande
Espíritu de Dios era
Llevado de los embates
De las aguas, y...»

FE

A mi intento
Ese período baste.—
¿Cómo los *Metamorfóseos*
De tus errados anales
Empiezan?

GENTILIDAD *(Lee.)*

«En el principio
La nada y el todo iguales,
Un globo y masa confusa
Todo y nada eran, sin darse
Prima materia ni ser,
Hasta que al embrión llegase
[p. 147] A darel acaso forma
(De un caos en la oscura cárcel)

De, aire, fuego, tierra y agua,
A agua, tierra, fuego y aire.

FE

Bien véis cuanto en sus principios
Hebrea y latina frase,
Convienen simbolizadas
Fábulas y relidades.
En ti la verdad lo diga,
Cuando de ese caos desate
El nudo un *fiat,* que al punto
La luz de las sombras saque,
Y las aguas de las aguas
Divida, y en seis afanes
De seis días perficione,
Porque al séptimo descanse.
Firmamento que continuo
Se mueva, mar que inconstante
Se enfrene, tierra que yerta
Perezca, sol que radiante
Al día presida, luna
Que, ya llena, ya menguante,
Alegre a la noche, estrellas
Que brillen, fuentes que bañen,
Frutas que fértiles crezcan,
Flores que hermosas se esmalten,
Aves que ligeras vuelen,
Peces que veloces naden,
Fieras que vagas discurran,
Y tras fieras, peces y aves,
Astros, luna, sol, día, noche,
Frutos, plantas y cristales,
Hombre que todo lo goce,
Mujer que todo lo dañe.—
Y en ti lo diga el error
De que el acaso lo cause,
Pues hallándolo criado,
En tus dioses lo repartes,
Dando a Júpiter los cielos,
Dando a Neptuno los mares,
Dando a Plutón los abismos,
A Ceres la tierra, el aire
A Venus, y a Apolo el fuego;
Sin ver cuánto en ti es culpable,
[p. 148] El ser los dioses después,

Y las maravillas antes;
Y que haya quien obedezca,
Sin que haya quien se lo mande,
Y porque no en esto solo
El argumento se entable,
Para más prueba, ambos libros
Abrid por cualquiera parte.
(Va abriendo los libros con los versos que va diciendo.)

JUDAÍSMO
En Isaías, aquí
Encuentro los militares
Estruendos de la primera
Lid entre el dragón y el ángel,
Cuando aspirando soberbio
Al solio, en vez de sentarse
En el monte de la luz,
En el de las sombras yace.

GENTILIDAD
Yo encuentro aquí con Faetonte
Que por querer arrogante
Levantarse con el día,
Al mar despeñado cae.
FE:
¿Qué más han de parecerse
Entrambas temeridades?

JUDAÍSMO
Pues porque no se parezcan
Ficciones y autoridades,
(Abrele por otra parte.)
Vuelvo donde una vedada
Fruta, envenenada, hace
Que arda en heredadas lides
Todo el humano linaje.

GENTILIDAD
Pues para que no blasones
Que haya en ti lo que en mí falte,
La diosa de la discordia
En una manzana trae,
Aquí a un banquete aquel fuego
En que hasta las piedras arden.
[p. 149] JUDAÍSMO
Aquí agonizando el mundo,
En desatados raudales,

Fallece, y sólo a Noé
Permite Dios que en errante
Fábrica, las no anegadas
Reliquias del mundo salve.

GENTILIDAD
Pues aquí de otro diluvio
El gran Júpiter tonante,
Libra a Deucalión y a Pirra,
Porque en ellos se propague
Otra vez el mundo.

JUDAÍSMO
Aquí
La tierra aborta gigantes
Que alistados de Nembrot,
Torres contra el cielo labren.

GENTILIDAD
Aquí el bárbaro Tifeo
De Flegra en los tres volcanes,
Montes sobre montes pone,
Haciendo que al monte escalen
Las desaforadas iras
De sus disformes titanes.

JUDAÍSMO
Del rocio que la aurora
Llora y ríe en un instante,
De un vellón Gedeón aquí
Está exprimiendo cristales.

GENTILIDAD
De otro blanco vellocino,
A quien dió el oro su esmalte,
A posar de horribles fieras,
Jasón esta aquí triunfante.

JUDAÍSMO
Aquí Dios a Acaz ofrece
(No pidiéndole él señales)
Que mejor rocío otra aurora
En intacto nácar cuaje.
[p. 150] Cuando lloviendo las nubes,
Al Justo una Virgen Madre
Conciba al que a la fiera
Culpa la cerviz quebrante.

Esta es la defensa del simbolismo mitológico, y es, a la vez, uno de los mejores trozos didácticos que pueden entresacarse de los autos sacramentales, fuera de algún defecto de gusto, de que nunca está inmune el autor. Hay, pues, en Calderón, un simbolismo potente que abraza la ley antigua, las parábolas de la nueva, la historia humana y las fábulas de la gentilidad.

Pero aún no para en esto el auto sacramental; queda una porción de obras que solamente pueden compararse con los llamados sermones de *circunstancias* (deleite de los predicadores gerundianos). En tales dramas, dirigidos a empeñar la atención del vulgo con alusiones a cosas baladíes y del momento, todo el símbolo y la alegoría consisten en un certamen poético (como acontece en *El Sacro Parnaso);* en un litigio, en una casa de locos o en un hospital; en un mesón, en una información de limpieza de sangre, en una cacería de Felipe IV, etc.

Otros autos son parodia de las comedias que estaban más en boga en aquel tiempo: el mismo Calderón repitió, por ejemplo, el argumento y hasta el título de su *Vida es sueño,* en otro auto que lleva el mismo título y que también es muy notable; y por el mismo estilo pueden citarse *La serrana de Plasencia,* de Tirso, y otros, que son verdaderas parodias de las comedias más aplaudidas, en que, no sólo se toma el título y versos enteros, sino hasta el pensamiento, trovándole a lo divino.

Para acabar de exornar estos dramas, abunda en todos ellos la poesía lírica. A cada paso se tropieza con bellas imitaciones de los Salmos y del *Cantar de los cantares;* con trozos literalmente traducidos del Antiguo y Nuevo Testamento; por ejemplo, hay un bellísimo auto sacramental de Lope de Vega, que se titula *El Auto de los Cantares,* en que una grandísima parte del epitalamio de Salomón está casi traducido a la letra. Por cualquier parte que lo abriéramos, encontraríamos fragmentos de aquella bellísima égloga.

De la misma manera, auto hay de Calderón en que está traducido a la letra el principio del Evangelio de San Juan.

[p. 151] Aparte de todos estos elementos líricos, tomados de la Escritura o de la liturgia, puesto que también abundan en los autos las paráfrasis y traducciones de himnos, hállense en ellos, lo mismo que en todos los cancioneros espirituales y romanceros sagrados del tiempo, continuas reminiscencias de poesía profana; romances viejos glosados a lo divino, villancicos, *chanzonetas, ensaladillas* y juegos, en que, con provecho de la infantil devoción de los espectadores, se traían a su memoria aquellas canciones que más presentes debían tener, convirtiéndose en materia sagrada lo que fué profanísimo en sus principios.

Indudablemente, grande debía ser la cultura del pueblo que tales dramas comprendía, no sólo por la abundancia de nociones teológicas y filosóficas que allí se desarrollan, sino por la manera, a veces seca, siempre didáctica, con que están expuestas, sobre todo en los diálogos, desprovistos a veces, en Calderón, de todo color poético, al cual sustituye el procedimiento silogístico árido y desnudo. Y ni siquiera se ha cuidado el poeta de cubrir las formas externas del razonamiento, sino que las premisas y la consecuencia aparecen tan desnudas y escuetas como en una argumentación escolástica. Y esto se continúa a veces durante largas escenas: siendo evidente que el pueblo tomaba interés en esta

gimnasia, y seguía con atención extraordinaria el vuelo del entendimiento discursivo.

Aparte de esta cultura teológica y filosófica, los autos, para ser comprendidos por la multitud, exigían que ésta tuviese más que mediana noticia del Antiguo Testamento y del Nuevo, de la historia profana, y, sobre todo, de la Historia de España, y que tuviera asimismo agudeza y prontitud de ingenio grandes, para penetrar a veces bajo el velo de tres o cuatro alegorías seguidas, y en todos los giros tortuosos y laberínticos de la analogía y de la metáfora.

Son pocos los autos que se acercan un poco a la unidad de pensamiento propia de la dramática. Con mucha frecuencia se mezclan, no solamente figuras reales y seres abstractos, sino personajes de muy distinta raza, de siglos muy lejanos entre sí, y de tan extraña y reversada significación alegórica, que es menester que ellos mismos se descubran y declaren quién son, en larguísimas relaciones.

[p. 152] De todo esto resulta un conjunto no poco abigarrado, confuso pero que no carece de grandeza; y esta grandeza estriba en dos cosas: primero, en la esplendidez, arrogancia y pompa lírica. Calderón tenia grandes condiciones de poeta lírico, aunque directamente no cultivase este género. En ninguna parte fué tan poeta como en sus autos, muchísimo más que en sus comedias, como que parece haber reservado las más ricas galas de su fantasía para derramarlas en loor del Santísimo Sacramento.

La segunda excelencia de los autos consiste en su simbolismo amplio y potente, que ve el reflejo de Dios en todo lo creado, y enlaza, por extraño modo, el mundo real y el de la idea, lo visible y lo increado, el cielo y la tierra, la naturaleza y el espíritu, cuanto alienta y vive en la mente, en la materia o en la historia, para que todo venga a rendir sus pompas y grandezas a los pies de Jesús Sacramentado, y a dar testimonio de la bondad inagotable del Dios-Hombre, cuyo cuerpo y cuya sangre, en presencia real, adora la tierra, multiplicados como fértil grano en aras infinitas. Ni es cosa rara hallar en los autos profunda doctrina teológico-filosófica sobre las relaciones de Dios con la naturaleza, del cuerpo con el espíritu, de los sentidos con las potencias del alma. Todo esto, a la verdad, de un modo algo incoherente, y sacrificando muchísimas veces la forma a la idea, idea abstracta y pura, y tal, que no cabe en el arte; y otras veces, por el contrario, anegando la idea en un mar de insulsa y barroca palabrería. Por lo mismo que Calderón es muy lírico en los autos, incurre allí en los mayores desvaríos de la lírica culterana, en todos menos en la vacuidad de pensamiento disfrazada por la vegetación parásita del estilo. Las grandes ideas no le abandonan nunca, ni siquiera en las larguísimas relaciones que pone en boca de la mayor parte de sus personajes.

Para muestra de la parte lírica verdaderamente bella en los autos de Calderón y de la parte de aberración y delirio, nada será más a propósito que presentar dos trozos de *La Cena de Baltasar.* Será el primero ciertas famosísimas octavas versificadas en agudos, y en tal concepto, insoportables al oído; pero que con todo eso merecen alabanza, no sólo a título de rareza y de curiosidad, sino por estar henchidas, no todas, pero sí las últimas, por un poderosísimo aliento lírico. Dice la Muerte, presentándose al profeta Daniel:

[p. 153] MUERTE
Yo, divino profeta Daniel,
De todo lo nacido soy el fin,

Del pecado y la envidia hijo cruel,
Abortado por áspid de un jardín.
La puerta para el mundo me dió Abel,
Mas quien me abrió la puerta fué Caín,
Donde mi horror introducido ya,
Ministro es de las iras de Jehová.
Del pecado y la envidia, pues, nací,
Porque dos furias en mi pecho estén;
Por la envidia caduca muerte di
A cuantos de la vida la luz ven;
Por el pecado muerte eterna fuí
Del alma, pues que muera ella también;
Si de la vida es muerte el espirar,
La muerte, así, del alma, es el pecar.
Si *Juicio*, pues, de *Dios* tu nombre fué,
Y del juicio de Dios rayo fatal
Soy yo, que a mi furor postrar se ve
Vegetable, sensible y racional,
¿Por qué te asombras tú de mí? ¿Por qué
La porción se estremece en ti, mortal?
Cóbrate, pues, y hagamos hoy los dos,
De Dios tú el juicio, y yo el poder de Dios.
.....
Mas hoy sólo me toca obedecer,
A ti, sabiduría, prevenir;
Manda, pues; que no tiene que temer
Matar el que no tiene que morir.
Mío es el brazo, tuyo es el poder;
Mío el obrar, si tuyo es el decir;
Harta de vidas sed tan singular,
Que no apagó la cólera del mar.
El más soberbio alcázar, que ambición,
Si no lisonja, de los vientos es;
El muro más feliz, que oposición,
Si no defensa, de las bombas es,
Fáciles triunfos de mis manos son,
Despojos son humildes de mis pies.
Si el alcázar y muro he dicho ya,
¿Qué será la cabaña? ¿Qué será?
La hermosura, el ingenio y el poder
A mi voz no se pueden resistir,
De cuantos empezaron a nacer,
Obligación me hicieron de morir;
[p. 154] Todas están aquí, ¿cuál ha de ser
La que hoy, Juicio de Dios, mandas cumplir?
.....

Yo abrasaré los campos de Nembroth,
Yo alteraré las gentes de Babel,
Yo infundiré los sueños de Behemot,
Yo verteré las plagas de Israel,
Yo teñiré la viña de Nabot,
Yo humillará la frente a Jezabel,
Yo mancharé las mesas de Absalón
Con la caliente púrpura de Amón;
Yo postraré la majestad de Acab,
Arrastrado en su carro de rubí;
Yo con las torpes hijas de Moab
Profanaré las tiendas de Zambrí;
Yo tiraré los chuzos de Joab;
Y si mayor aplauso fías de mí,
Yo inundaré los campos de Senar
Con la sangre infeliz de Baltasar.

Esta rápida, concentrada y briosa enumeración de los grandes castigos y de las grandes justicias de la Vieja Ley; esta feliz elección de epítetos magníficos y pintorescos (la *caliente púrpura,* v. gr.), muestran hasta qué punto era poeta lírico Calderón, y cuánto le dañó el haber nacido después que *el príncipe de la luz* (así llamaron a Góngora sus mismos adversarios), se había convertido en príncipe de las tinieblas.

Pero si alguna prueba más necesitáramos de sus dotes líricas, nos la daría un bellísimo soneto que hay en *la Primer flor del Carmelo,* casi tan hermoso como el soneto de las flores en *El Príncipe Constante.* Este soneto que David pronuncia al ver por primera vez a Abigail, metafóricamente ha de aplicarse a la Santísima Virgen.

¿Quién eres, ¡oh mujer! que, aunque rendida
Al parecer, al parecer postrada,
No estás sino en los cielos ensalzada,
No estás sino en la tierra preferida?
Pero ¿qué mucho, si del sol vestida,
Qué mucho, si de estrellas coronada,
Vienes de tantas luces ilustrada,
Vienes de tantos rayos guarnecida?
[p. 155] Cielo y tierra parece que a primores
Se compitieron con igual desvelo,
Mezcladas sus estrellas y sus flores,
Para que en ti tuviesen tierra y cielo,
Con no sé qué lejanos esplendores,
De *Flor* del sol plantada en el *Carmelo!*

Así éste como otros felicísimos rasgos líricos de Calderón, sufren injusto olvido, por hallarse sepultados en la inmensa balumba de sus autos sacramentales, que apenas nadie lee. Tienen (menester es confesarlo) toda la frialdad inherente al arte alegórico, la yerta monotonía que comunican siempre al arte las alegorías y las abstracciones. Este amor desordenado a lo intelectual y abstracto, esta afición a dar cuerpo a los conceptos más sutiles de la mente, dependía del influjo predominante de la filosofía escolástica en el siglo XVI, a pesar de los rudos golpes que le habían asestado primero los nominalistas y luego Gómez Pereira, sosteniendo que no debían multiplicarse los entes sin necesidad, y que la figura, v. gr., no era distinta de la cosa figurada. Pero el nominalismo vejetaba oscuramente en pocas escuelas; nunca llegó a ser popular, y sólo el realismo más o menos templado es el que predomina e influye en el arte, y, en este concepto, desastrosamente. ¿Quién hará personajes dramáticos al Placer y al Pesar, al Amor Propio y al Entendimiento Agente? Además de este pecado capital del género, son inexcusables los defectos de gusto; así en la traza, disposición y artificio, como en el estilo (casi siempre violento y retorcido), en que a la continua incurre Calderón en sus autos, mucho más que en el teatro profano.

En cuanto a las relaciones gongorinas, *bombásticas* y altisonantes, quizá ninguna pueda competir con la siguiente de *La Cena de Baltasar* (obra de las más dramáticas del teatro sacramental, y en la que andan mezclados grandes primores con no menores yerros). No voy a leer toda la relación, porque es descomunal; en ella hay mezcla de frases prosaicas y desmayadas, y de verdaderos desvaríos:

Vienes a mandar, escucha:
Estaba el mundo gozando
En tranquila edad segura
La pompa de su armonía,
[p. 156] La paz de su compostura,
Considerando entre sí
Que de una masa confusa
(Que ha llamado la poesía)
Caos, y *nada* la Escritura)
Salió a ver la faz serena
De esta azul campaña pura
Del cielo, desenvolviendo,
Con lid rigurosa y dura,
De las luces y las sombras
La vanidad con que se aunan,
De la tierra y de las aguas
El nudo con que se anudan,
Dividiendo y apartando
Las cosas, que cada una
Son un mucho de por sí,
Y eran nada todas juntas.
Consideraba que halló
La tierra, que antes inculta
E informe estuvo, cubierta
De flores que la dibujan:

El vago viento poblado
De las aves que le cruzan;
El agua hermosa habitada
De los peces que la surcan;
Y el fuego con estas dos
Antorchas, el Sol y Luna,
Lámparas del día y la noche,
Ya solar y ya nocturna:
Que se halló, en fin, con el hombre,
Que es de las bellas criaturas
Que Dios, por mayor milagro,
Hizo a semejanza suya.
Con esta hermosura vano,
No hay ley a que le reduzca:
¡Tan antiguo es en el mundo
El ser vana la hermosura!
Vano y hermoso, en efecto,
Eterna mansión se juzga,
Sin parecerle que haya,
Por castigo de sus culpas,
Guardado un universal
Diluvio que le destruya,
Y con esta confianza,
En solos vicios se ocupan
Los hombres, mal poseídos
[p. 157] De la soberbia y la gula,
De la envidia y la avaricia,
Ira, pereza y lujuria.
Enojados, pues, los dioses,
A quien nada hay que se encubra,
Trataron de deshacer
El mundo como a su hechura.
No a diluvios, pues, de rayos
Se vió la cólera suya
Fiada; a incendios sí de agua,
Porque la majestad suma
Tal vez con nieve fulmina,
Y tal vez con fuego inunda.
Cubrióse el cielo de nubes
Densas, opacas y turbias;
Que como estaba enojado,
Por no revocar la justa
Sentencia, no quiso ver
De su venganza sañuda
Su mismo rigor; y así
Entretinieblas se oculta,

Entre nubes se enmaraña,
Porque aun Dios, con ser Dios, busca
Para mostrar su rigor,
Ocasión, si no disculpa.
El principio fué un rocío,
De los que a la aurora enjuga
Con cendales de oro el sol;
Luego una apacible lluvia
De las que a la tierra dan
El riego con que se pula;
Luego fueron lanzas de agua
Que nubes y montes juntan,
Teniendo el cuento en los montes,
Cuando en las nubes las puntas;
Luego fueron desatados
Arroyos; creció la furia;
Luego fueron ríos; luego
Mares de mares: ¡oh suma
Sabiduría, tú sabes
Los castigos que procuras!
Bebiendo sin sed el Orbe,
Hecho balsas y lagunas,
Padeció tormento de agua
Por bocas y por roturas;
Los bostezos de la tierra,
[p. 158] Que por entre abiertas grutas
Suspiran, cerrado ya
En prisión ciega y oscura
Tuvieron el aire; y él,
Que por donde salir busca,
Brama encerrado, y al fiero
Latido que dentro pulsa,
Las montañas se estremecen
Y los peñascos caducan.
Aqueste freno de arena,
Que pára a raya la furia
De ese marino caballo,
Siempre argentado, de espuma,
Le soltó todas las riendas,
Y él, desbocado, procura,
Corriendo alentado siempre,
No parar cobarde nunca.
Las fieras desalojadas
De sus estancias incultas,
Ya en las regiones del aire,
No es mucho que se presuman

Aves; las aves, nadando,
No es mucho que se introduzcan
A ser peces; y los peces,
Viviendo las espeluncas,
No es mucho que piensen ser
Fieras, porque se confundan
Las especies;. de manera
Que en la deshecha fortuna,
Entre dos aguas (que así
Se dice que está el que duda)
El pez, el bruto y el ave
Discurren, sin que discurran,
Dónde tiene su mansión
La piel, la escama y la pluma.
Ya al último parasismo
El mundo se deshacía,
Y en fragmentos desatados
Se parte y se descoyunta;
Y como aquel que se ahoga,
A brazo partido lucha
Con las ondas, y ellas hacen
Que aquí salga, allí se hunda.
Así el mundo, agonizando,
Entre sus ansias se ayuda.
Aquí un edificio postra,
[p. 159] Allí descubre una punta,
Hasta que rendido ya
Entre lástimas y angustias,
De cuarenta codos de agua
No hay parte que no se cubra,
Siendo a su inmenso cadáver
Todo el mar pequeña tumba,
Cuarenta auroras a mal
Echó el sol, porque se enlutan
Las nubes y luz, a exequias
Desta máquina difunta.
Sólo aquella primer nave
A todo embate segura,
Elevada sobre el agua,
A todas partes fluctúa,
Tan vecina a las estrellas,
Y a los luceros tan junta,
Que fué alguno su farol,
Y su linterna fué alguna.

No hay para qué seguir adelante. Todo lo malo que puede haber en un estilo, está reunido aquí: antítesis, frases simétricas, metáforas descabelladas y al mismo tiempo falso color y falsa brillantez de estilo, ampulosidad *sexquipedal,* vano lujo de palabras, y verdadera inundación de mala y turbia retórica. Como este trozo, pudieran citarse infinitos, y, sin embargo, el autor era, no sólo gran poeta dramático, sino también gran poeta lírico, que cuando se olvida de su fatal escuela, llega a ser hasta fácil y ameno. En esta misma *Cena de Baltasar* podríamos encontrar algún trozo que demostraría que Calderón, cuando quiere, sabe regir y contener; en el cauce del buen gusto, la desatada vena de su fantasía.

Baltasar generoso,
Gran rey de Babilonia poderoso,
Cuyo sagrado nombre,
Porque al olvido, porque al tiempo asombre,
El hebreo sentido.
Le traduce *tesoro,* que escondido
Está; la idolatría
Emperatriz de la mansión del día
Y reina del Oriente,
Donde joven el sol resplandeciente
Más admirado estuvo,
De quien la admiración principio tuvo,
[p. 160] Hoy a tu imperio viene
Por el derecho que a tus aras tiene;
Pues desde que en abismos sepultado,
Del gran diluvio del mundo salió a nado,
Fué este imperio el primero
Que introdujo, político y severo,
Dando y quitando leyes,
La humana idolatría de los reyes,
Y la divina luego
De los dioses en lámparas de fuego.
Nembroth hable adorado,
Y Moloc, en hogueras colocado;
Pues los dos merecieron este extremo,
Nembroth por Rey, Moloc por Dios supremo.
De donde se siguieron
Tantos ídolos, cuantos hoy se unieron
A estas bodas propicios,
Pues las ven en confusos sacrificios
Treinta mil dioses bárbaros, que adoro
En barro, en piedra, en bronce, en plata, en oro.

Esto, por lo que toca al estilo y a las condiciones externas de los autos.

Ahora, para entender su contextura con un ejemplo práctico, haremos el análisis de un solo auto, y aunque no de los más desconocidos, de los que tienen pensamiento más alto, mejor desarrollado, y hasta cierto punto, y admitido el género, más dramático; y es porque en él el autor no ha hecho más que universalizar y dar carácter ideal y abstracto a lo que había tratado antes de un modo concreto y humano en una de sus comedias, la más popular y celebrada, *La vida es sueño.*

Sabido es que, además de la *Vida es sueno,* comedia, existe una *Vida es sueño,* auto; o, por mejor decir, existen dos, aunque la una no sea más que refundición de la otra. La primera cuestión que se nos presenta es averiguar si el auto se escribió antes que la comedia, o la comedia antes que el auto. Los datos cronológicos prueban que se escribió antes la comedia. Además, la forma concreta precede siempre a la ideal y pura, en todo entendimiento artístico. Lo primero que se le ocurrió a Calderón fué envolver en una acción humana el pensamiento de *La vida es sueño,* y sólo muchos años después le dió la forma alegórica propia del drama **[p. 161]** sacramental. El personaje de *La vida es sueño* , auto, es el hombre; el *Segismundo* de *La vida es sueño,* comedia, es un hombre. En el desarrollo hay belleza de primer orden, como vamos a ver.

La escena, si escena puede llamarse, comprende aún más amplio teatro que el de la vida humana. Nos transporta a los primeros días de la creación. Los elementos todavía aparecen confundidos y en lucha. Cuando el drama comienza, aún lidian en el caos agua, aire, tierra y fuego. De pronto la *Sabiduría,* el *Poder* y el *Amor* los separan, los dividen y producen la creación. En pos de la creación, y como cifra y corona de ella, aparece el hombre, a quien sirven el entendimiento y el albedrío; y lo primero que al hombre apenas nacido se le ocurre, es querer indagar su origen y su destino.

Puesto a escoger entre el entendimiento y el albedrío, el hombre sigue al albedrío, y despeña, con su ayuda, al entendimiento. Símbolo clarísimo del pecado original. El poeta describe enérgicamente las consecuencias de él, las flaquezas de la naturaleza humana, así en lo espiritual como en lo corpóreo. La Sabiduría infinita liberta al hombre, poniéndose en su lugar, y cargando con sus cadenas. La Sombra y el Príncipe de las tinieblas inmolan a la Sabiduría. Símbolo de la redención humana. Y el Agua, el Aire, la Tierra y el Fuego, aquietados ya por el Orden, ofrecen por término del drama sus especies sacramentales para el Bautismo y para la Consagración. Este es, en breves términos, el argumento de *La vida es sueño,* auto; grandioso (no se puede negar), pero inferior siempre, en interés y efecto, al drama humano que Calderón había imaginado antes. Voy a leer algunas escenas del auto; primero, la lucha entre los cuatro elementos.

AGUA
¡Mía ha de ser la corona!

AIRE:
¡El laurel ha de ser mío!

TIERRA
¡No hará mientras yo no muero!

FUEGO
¡No será mientras yo vivo!

[p. 162] AGUA
Este lazo de los cuatro,
Nunca hasta aquí dividido,
No ha de romperse si yo
No reino.

TIERRA
Que en el principio
Dios hizo el cielo y tierra
Se dirá; luego debido
Me es el vasallaje, siendo
La que a los tres me anticipo;
Pues será de fe que a mí
A par del cielo me hizo.

AIRE
Tierra que árida y vacía
Estás, que así ha de decirlo
La misma letra, si soy
El Aire a cuyos alivios
Has de beber los alientos,
¿Por qué compites conmigo?

AGUA
El espíritu de Dios,
Inspirado de sí mismo,
Sobre las aguas fluctúa
Que son la faz del abismo.
Luego si sobre las aguas
El espíritu divino
De Dios es llevado, al Agua
Debéis los demás rendiros.

FUEGO
Un globo y masa confusa
Que poéticos estilos
Llamarán *caos*, y *nada*
Los profetas, compusimos
Los cuatro; pues ¿por qué, siendo
Hija hermosa de mis visos
La luz, la primer criatura
Con que a todos ilumino,
Queréis que el Fuego no sea
De los cuatro el preferido?
.....
[p. 163] Luego, el Poder, la Sabiduría y el Amor separan los elementos y dan forma a lo creado.

Todas las cosas creadas piden al Poder, la Sabiduría y el Amor un monarca a quien obedecer: se acerca el momento de la creación del hombre.

A sacar me determino
De la prisión del no sér,
A ser, este oculto hijo,
Que ya en mi mente ideado
Y de la tierra nacido,
Ha de ser príncipe vuestro.
Y así, sin que haya sabido
Quién es, por dejar abierto
A la experiencia un resquicio,
Hoy del damasceno campo
A un hermoso alcázar rico,
Que a oposición de azul cielo,
Será verde paraíso,
Le trasladaré, y en él,
Después que con sus auxilios
Le haya su luz ilustrado,
Le daré el raro prodigio
De la Gracia por esposa.
Si procediere benigno,
Atento, prudente y cuerdo,
Obedecedlo y servidlo,
Durando en su vasallaje.
Mas si procediere altivo,
Soberbio e inobediente,
No le conozcáis dominio,
Arrojadle de vosotros;
Pues, como el Amor ha dicho,
Puesta su suerte en sus manos,
El logro o el desperdicio,
O por si le habrá ganado,
O por si le habrá perdido.
¿Juráislo así?

LOS CUATRO ELEMENTOS
Sí juramos.

TIERRA
Y yo en fe de que lo admito,
De los limos de la tierra
Con este polvo te sirvo,
Para su formación.
[p. 164] AGUA

Yo,
Para amasar ese limo,
Te daré el cristal.

AIRE

Yo luego,
Porque cobre el quebradizo
Barro, en su materia, forma,
Te daré el vital suspiro,
Que hiriendo en su faz le anime.

FUEGO

Y yo, aquel fuego nativo,
Que con natural calor
Siempre le conserve vivo.

PODER

Venid, pues, y al hombre hagamos
.....

El instante en que el cuerpo del hombre, todavía en las entrañas de la tierra, se estremece sólo con el presagio de la animación, está descrito admirablemente por el poeta, sobre todo en los primeros rasgos: luego decae.

GRACIA

Hombre, imagen de tu Autor,
De esa enorme cárcel dura
Rompe la prisión oscura
A la voz de tu criador.

HOMBRE

¿Qué acento, qué resplandor
Vi si es esto ver; oí,
Si es oír esto? que, hasta aquí,
Del no sér pasando al sér,
No sé más que no saber
Qué soy, qué seré, o qué fuí.

GRACIA

Sigue esta luz, y sabrás
De ella lo que fuiste y eres;
Mas de ella saber no esperes
[p. 165] Lo que adelante serás;
Que eso tú solo podrás
Hacer que sea malo o bueno.

HOMBRE

. *(Sale de la gruta.)*
De mil confusiones lleno
Te sigo. ¡Oh qué torpe el paso
Primero doy!

LUZ

No es acaso
Que de libertad ajeno
Nazca el Hombre.

HOMBRE

Pues ¿por qué,
Si ese hermoso luminar
(Que a un tiempo ver y cegar
Hace) otra criatura fué,
Apenas nacer se ve,
Cuando con la majestad
De su hermosa claridad
Azules campos corrió,
Teniendo más alma yo,
Tengo menos libertad?
¿Por qué si es que es ave aquella
Que ramillete de pluma,
Va con ligereza suma
Por esa campaña bella,
Nace apenas, cuando en ella
Con libre velocidad
Discurre la variedad
Del espacio en que nació,
Teniendo más vida yo,
Tengo menos libertad?
¿Por qué, si es bruto el que a bellas
Manchas salpicó la piel
(Gracias al docto pincel
Que aún puso primor en ellas),

Apenas nace y las huellas
Estampa, cuando a piedad
De bruta capacidad,
Uno y otro laberinto
Corre, yo, con más instinto,
Tengo menos libertad?
[p. 166] ¿Por qué, si es pez el que en frío
Seno nace y vive en él,
Siendo argentado bajel,
Siendo escamado navío,
Con alas que le dan brío
Surca la vaga humedad
De tan grande inmensidad
Como todo un elemento,
Teniendo yo más aliento,
Tengo menos libertad?
¿Qué mucho, pues, si se ve
Torpe el hombre en su creación,
Que tropiece la razón
Donde ha tropezado el pie?
¡Y pues hasta ahora no sé
Quién soy, quién seré, quién fui,
Ni más de que vi y oí,
Vuelva a sepultarme dentro
Ese risco, en cuyo centro
Se duela mi Autor de mí!

El tiempo no nos consiente detenernos más en la exposición de los detalles del auto. Basta haber comprendido su estructura en general. Puede decirse que el género murió con Calderón. Sus amigos y discípulos, Moreto, Bances Candamo y Zamora, no trajeron ningún elemento nuevo al drama sacramental. Apenas hicieron más que conservar los que Calderón había dejado. Algunos, como Moreto, quizá se acercaron demasiado al drama profano.

Además, el género cayó muy pronto, como no podía menos de caer, en monotonía extraordinaria; por su índole misma, los asuntos se agotaron rápidamente; y ya a principios del siglo XVIII apenas se componían autos originales, sino que se representaban los mismos de Calderón. Así llegaron los autos hasta el año 1763, fecha de la prohibición hecha por los ministros de Carlos III, aunque en ciudades retiradas y de corto vecindario han seguido casi hasta nuestros días. He dicho.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 167] DRAMAS RELIGIOSOS.—CONFERENCIA CUARTA

SEÑORES:

El último día empezamos a estudiar a Calderón, considerado como dramático religioso. Atentos a este primer aspecto o fase de su ingenio, hablamos de las representaciones Eucarísticas, o autos sacramentales. Aún nos resta hablar de las otras formas que tomó la inspiración religiosa del poeta, y de los varios asuntos que le dieron motivo para ejercitarla. Si Calderón es entre nosotros el poeta religioso por excelencia, el que escribió quizá más número de comedias devotas, y el que por este lado de su ingenio es más conocido que por ningún otro, parece cosa indudable que a esta su inspiración religiosa debe también grandísima parte de los elogios que le tributó la crítica espiritualista del romanticismo alemán, y especialmente la de G. Schlegel. Es indiscutible que lo que más movió a Guillermo Schlegel a admirar a Calderón, es—y él mismo lo dice—el encontrar resuelto en sus obras, sin luchas, sin vacilaciones ni antinomias, sin dudas siquiera, como en Shakespeare, el enigma de la vida humana. Así expresamente lo dice Schlegel; y todos los defectos de arte de Calderón, todos sus atropellos de ejecución y desarrollo, etc., todo parece como que se lo perdona en gracia de este principio superior y de ese **[p. 168]** espiritualismo cristiano, vivo y prepotente, que informa y anima sus obras. Y no solamente críticos de tan religioso espíritu como lo fué después de su conversión el hermano de Schlegel, sino hasta historiadores de nuestro teatro, tocados algunos de ellos de espíritu racionalista o protestantes, y que no supieron avalorar del todo algunas excelencias de nuestras comedias devotas, sino que más bien se mostraron hostiles a ellas, conceden a Calderón la palma entre todos los dramáticos religiosos. Así se observa, por ejemplo, en Schack y en Ticknor, que quizá pequen hasta de hiperbólicos, porque, ni las comedias devotas de Calderón son las mejores de su teatro, ni son tampoco las mejores del género en castellano. Sobre todas ellas se levanta el *Condenado por desconfiado,* del maestro Tirso de Molina; acaso *La Fianza satisfecha,* de Lope de Vega, y *El esclavo del demonio,* de Mira de Amescua.

El drama religioso ha sido hasta nuestros días tenido en injusto desdén y menosprecio por la crítica, exceptuando los vagos ditirambos y ponderaciones de los alemanes; en cuanto a los nuestros, nadie le había hecho justicia, aún los que más indulgentes se habían mostrado con nuestro teatro profano. Sólo, hace muy pocos años, ha venido a vengar de esta injusticia y de este olvido de la crítica, a nuestro teatro religioso, el señor Cañete en aquel admirable discurso, tan rico de noticias nuevas y peregrinas e ignoradas completamente de los doctos (sobre todo las relativas a los ensayos de este género anteriores a Lope de Vega), como firme y sereno en la crítica, y hermoso y elocuente en el estilo y en el lenguaje. Realmente, después de un trabajo de tal índole, se experimenta, al llegar a hablar del drama religioso, el mismo respetuoso temor que sentíamos, al empezar a tratar de los autos sacramentales, cuando traíamos a la memoria el magnífico discurso con que los encabezó González Pedroso. Por eso, y hecha ya por mano maestra toda la historia del género antes de Lope de Vega, vamos a prescindir casi completamente de todo lo anterior a Calderón, y a fijarnos sólo en el examen

y en el juicio analítico de las comedias de este poeta. En cuanto a lo demás, baste decir que el drama religioso es antiquísimo en la literatura española, y en todas las literaturas; es más: las primeras obras que han aparecido en todos los teatros del mundo, han sido informadas por el principio religioso. Y esto que sucede en el Cristianismo, ha sucedido en todas **[p. 169]** las teogonías y en todas las religiones paganas, y no se concibe que sea de otra suerte, puesto que la Religión ha sido siempre la primera y más grande educadora y directora de los pueblos. Así es que el primer vagido de la musa dramática española es una representación de carácter religioso, el *Misterio de los Reyes Magos,* descubierto en la Biblioteca toledana.

La devoción ingenua de los siglos medios por una parte, y por otra la inexperiencia dramática de los primeros cultivadores de las musas escénicas, hicieron que tomasen los asuntos religiosos de frente, e hiciesen materia de sus representaciones la vida misma del *Salvador.* No solamente nos lo demuestra el *Misterio de los Reyes Magos,* sino las disposiciones de las *Partidas* de Alfonso X, encaminadas a señalar cuáles obras debían representar los clérigos y cuáles no, incluyendo entre las últimas *la Natividad* y *La Resurrección;* como más adelante (porque esto no se consignó en dichas leyes) las representaciones del día del *Corpus,* que comenzaron aquí, según parece, a principios del siglo XIV, por lo menos en la Corona de Aragón. Esta primera forma del drama religioso español, que trata directamente, no ya las historias del Viejo Testamento y las parábolas del Nuevo, sino las mismas historias del Evangelio, poniendo en escena al *Salvador* y a su Madre, continuó todavía durante el siglo XVI, antes de Lope o de sus próximos antecesores; y las más bellas inspiraciones del teatro español de este primer período, no cabe duda que pertenecen a ese género: entre otras, que fuera prolijo enumerar, el auto de la *Pasión* de Lucas Fernández, en que el autor se levanta a veces con inspiración patética. Ni es para olvidada aquella nueva forma que Gil Vicente acertó a dar a la *Danza de la Muerte,* en las tres Barcas del *Infierno, Purgatorio* y *Cielo.* En suma: puede decirse que lo mejor, lo más selecto y hermoso del teatro español del buen siglo, entra más o menos en el drama religioso. Ora son personajes y escenas del Testamento antiguo, tratados de un modo enteramente naturalista, como sucede en la comedia *Josefina,* de Micael de Carvajal, ora son directamente asuntos de la Ley Nueva, y otras veces ejemplos y parábolas, etc. Pero llegó un tiempo en que se escrupulizó más en presentar y llevar a las tablas cierto género de asuntos, y en que, por otro lado, un arte más complejo, más novelesco y enteramente adulto ya, exigió otros procedimientos, otras **[p. 170]** formas y otra manera de interesar la curiosidad y la atención de los espectadores, y entonces vino la última forma del drama religioso, lo que en Lope, en Tirso, en Alarcón y en Calderón constituye por excelencia el *drama religioso español,* llamado por otros *comedias devotas,* y por algunos *comedias de Santos,* aunque este último título sea harto impropio, puesto que muchísimas veces no son Santos, ni mucho menos, los personajes que andan en tales comedias. Asuntos predilectos de esta nueva forma del drama religioso, son todavía algunos del Testamento antiguo; v. gr., en Calderón el *Judas Macabeo, La Sibila del Oriente,* los mismos *Cabellos de Absalón,* aunque esta no sea más que refundición de una tragedia de Tirso de Molina; pero lo más frecuente es que sean, o vidas de Santos puestas en verso y en forma dramática, o bien argumentos de pura invención, o tomados de alguna leyenda piadosa, de algún *Flos Sanctorum,* o de un cuento popular. En general, se reducen a dos asuntos principales y a dos categorías de personajes. Uno es el criminal, no empedernido, ni impío, ni falto de fe, pero encenagado en todo género de vicios, pecados, crímenes y delitos, generalmente bandolero, foragido o alzado en rebelión contra la sociedad, pero siempre por un motivo que no es de ruin maldad, porque eso quitaría toda poesía al personaje; lo que generalmente le destierra a los montes, es alguna desgracia de amor, o alguna pendencia cuyo motivo no es innoble. Estos criminales conservan por un lado cierto vestigio de la primitiva nobleza de su índole, y por otro lado

guardan siempre fe inextinguible y confianza extraordinaria en la misericordia divina; pero no fe muerta como la de los protestantes, sino fe que exige el concurso de las obras para salvarse. La conversión de estos personajes (que ya he dicho que son bandoleros en la mayor parte de los dramas) es el natural coronamiento y desenlace de la obra. Tales son, poco más o menos, los datos del *Purgatorio de San Patricio,* de *La Devoción de la Cruz,* de *La Fianza satisfecha,* de *Caer para levantar,* de *El Esclavo del demonio* , y de otras que en este momento no recuerdo. El otro asunto es un filósofo pagano que, por medio de la luz de la razón y del entendimiento discursivo, ha recibido cierta preparación evangélica, hasta levantarse a la comprensión del principio de la unidad de Dios, y dudar por lo menos de las fábulas del politeísmo. Este es el punto de arranque **[p. 171]** de *El Mágico prodigioso,* de *Los Dos Amantes del cielo* y de *El José de las mujeres,* puesto que las tres empiezan exactamente del mismo modo, con la diferencia de ser en *El Mágico prodigioso* el estímulo, digámoslo así, para la conversión un pasaje de Plinio, de ser en *Los Dos Amantes del cielo* el principio del evangelio de de San Juan, y en *El José de las mujeres* un trozo de la epístola de San Pablo a los Romanos.

Asunto predilecto también en estos dramas es la antigua leyenda común a todos los pueblos de Europa en la Edad Media, del pacto diabólico que hace un sabio por gozar de los amores de una mujer; así, por ejemplo, el mismo *Mágico prodigioso, Quien mal anda en mal acaba,* de Alarcón, *El Esclavo del demonio,* de Mira de Amescua, y otras que fuera largo enumerar. Estos son, repito, los principales asuntos, y, sobre todo, aquellos en que más se ha encarnizado la crítica de los unos, y que más ha celebrado la admiración de los otros; y los que dan más tono y más color al drama religioso español, y le separan de otras formas de la poesía devota. Por lo demás, Calderón ha recorrido todos los asuntos y todas las formas del drama religioso. Aparte de los autos sacramentales, hay en sus obras hasta unos quince dramas de materia piadosa, que son (salvo error u olvido): *El Príncipe Constante, La Devoción de la Cruz, El Purgatorio de San Patricio, El Mágico prodigioso, Los Dos Amantes del cielo, El José de las mujeres, La Sibila del Oriente, Los Cabellos de Absalón, Judas Macabeo, Las Cadenas del Demonio, La Aurora en Copavacana, La Exaltación de la Cruz, El Gran Príncipe de Fez,* y, finalmente, *La Margarita Preciosa,* que es obra escrita en colaboración con Cáncer y Zavaleta.

Este es el teatro devoto de Calderón, que tenemos que estudiar esta noche. De la mayor parte de esos dramas puede prescindirse sin detrimento ninguno de la gloria del poeta; podemos reducir nuestro examen a tres o cuatro, y quizás sea excesivo este número. Desde luego nada pierde el poeta con que los dramas que hizo sobre asuntos del Antiguo Testamento queden aquí condenados al olvido; el mejor de todos ellos es *Los Cabellos de Absalón;* pero *Los Cabellos de Absalón* (aunque Calderón la puso en la lista de sus comedias) no es propiamente comedia suya; no es más que refundición de una tragedia del maestro Tirso de Molina, titulada *La Venganza de Tamar,* una de las obras de más brioso empuje y **[p. 172]** de más nerviosa poesía que hay en el teatro español; obra brutal y de extraordinaria crudeza, aún mayor que la que en sí tiene el argumento, que de suyo es antidramático e inmundo. Pero dados los inconvenientes naturales del asunto, la violación de Tamar casi en escena, y luego la venganza espantosa de Absalón, en pocas obras se ha elevado tanto el genio trágico del maestro Tirso de Molina como en esta, justamente ensalzada por Schack, y redimida por él del olvido en que la tenían nuestros críticos. Hay allí caracteres, hay situaciones de efecto grande y terrorífico; y si vencemos la repugnancia inherente al asunto, admiraremos en toda ella una vena generosísima de poesía. La obra de Calderón no tiene de bueno más que lo que tomó de Tirso; es mera refundición de *La Venganza de Tamar* , y hay hasta una jornada entera literalmente copiada.

La Venganza de Tamar es como la primera parte de *Los cabellos de Absalón.* Dejemos, pues, a un lado esta obra, que en realidad no es de Calderón más que muy a medias, perteneciendo todo lo bueno y todo lo admirable que tiene, al Maestro Tirso de Molina.

Dejemos también el *Judas Macabeo,* donde los judíos combaten contra Antíoco, con pólvora y arcabuces.

Tampoco insistiremos en *La Sibila del Oriente,* que no es más que refundición del un auto sacramental, del mismo Calderón, titulado *El Arbol del mejor fruto* , y que también es una de las obras de Calderón peor escritas, y que abunda en más anacronismos y en más faltas de color local, hasta hablar Joab de las cuatro partes del mundo, y de los enemigos que había derrotado junto al Danubio.

El Gran Príncipe de Fez, comedia que llamaríamos hoy de circunstancias, compuesta en glorificación de la Compañía de Jesús, se reduce a la conversión de un Príncipe marroquí, que entra en la Compañía después de una serie de prodigios y de escenas alegóricas, en que su buen genio y su mal genio (representando exteriormente la lid interior que arde en su pecho), se dan reñidas batallas, queriendo atraerle el uno al conocimiento de la verdad, y queriendo retenerle el otro en sus antiguos errores.

Tampoco de *La Exaltación de la Cruz* podemos hacer grandes elogios; pero en ella están aquellos tres admirables versos, hablando del sagrado madero de nuestra Redención:

> **[p. 173]** «Iris de paz que se puso
> Entre las iras del cielo,
> Y los delitos del mundo»;

los cuales versos por sí solos, y prescindiendo de la paranomasia de iris e *iras* (que quizá no sea intencionada, ni se nota apenas), valen tanto como un largo poema.

La Virgen del Sagrario es una crónica en verso, como que se rotula *Origen pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario.*

No hay para qué decir que la primera jornada es la invención de la imagen; la segunda, su pérdida en tiempo de los sarracenos, cuando la fuga del obispo Urbano, llevándose a Asturias las reliquias conservadas en Toledo; y la tercera es la reaparición o la nueva invención de la imagen en tiempos de Alfonso VI. Semejante drama no puede tener más unidad que la que le comunica la sagrada imagen cuya historia se narra. Por lo demás, y tomándola como es y como su autor quiso que fuera, esto es, como una crónica dialogada relativa a la Virgen del Sagrario, contiene escenas de mucho movimiento y animación y de seguro efecto en las tablas, sobre todo el bizarro duelo entre el montañés y el muzárabe sobre el rito gótico y el romano. Este diálogo es lo mejor de la obra, en la cual, por otra parte, abundan los versos felices.

De *La Margarita preciosa* tampoco hablaremos, porque no es del todo comedia de Calderón, a quien sólo pertenece una jornada; lo demás es de Zabaleta y de Cáncer, poetas uno y otro muy medianos, y la obra por todos conceptos medianísima. Es como tantas otras vidas de Santos que nuestros poetas llevaron a la escena, atendiendo más al provecho y edificación de las almas que no al arte.

Quédanos, en primer lugar, un grupo constituído por cuatro dramas, que tienen bastante semejanza entre sí: *El Mágico prodigioso, Los Dos Amantes del cielo, El José de las mujeres* y *Las Cadenas del demonio.* Quedan luego otros dos, que también muestran cierta unidad de pensamiento: *La Devoción de la Cruz* y *El Purgatorio de San Patricio;* y, finalmente, un drama aislado, que no puede entrar en ninguna de estas clasificaciones, y es *El Príncipe Constante.*

El tipo de las obras de la primera especie es *El Mágico.* De las demás, bastará decir cuatro palabras.

[p. 174] *Los Dos Amantes del cielo* es una obra bellísimamente concebida y muy mal ejecutada; el pensamiento capital es de una hermosura extraordinaria; algo se parece al de *El Mágico,* pero tiene cosas enteramente propias y dignas del *Polieucto* de Corneille. Por ejemplo, el carácter de la mujer desamorada, que solamente consiente en amar a quien haya muerto por ella; es decir, a Cristo crucificado.

El otro *amante del cielo* es Crisanto, algo parecido al Cipriano de *El Mágico prodigioso.* Lo mismo que él, es un filósofo gentil dado al estudio de todo género de letras humanas, a cuyas manos llega casualmente un ejemplar del Evangelio de San Juan, cuyo comienzo, *In principio erat verbum,* despierta sus dudas, le hace meditar, y le pone en camino de buscar la verdad y de hacerse cristiano, mediante el trato de un ermitaño llamado Pablo.

Hay en el desarrollo de la obra puerilidades verdaderamente indignas de Calderón y del asunto. La obra (y esto veremos que sucede, aunque en menor grado, en *El Mágico prodigioso)* acaba por convertirse en comedia de enredo, en vez de ser un drama teológico sublime, como debía esperarse de sus principios. Hay una escena, quizá reminiscencia lejana del libro sanscrito del Sendebar, o de las tradiciones árabes relativas a José y Zuleika, en que el padre gentil de Crisanto se propone apartarle del Cristianismo por medio de los halagos del amor, y hace que tres damas pretendan cautivarlo: la una por medio de la voz, o sea del canto, la otra por medio de la poesía, y la tercera, finalmente, que es la heroína de la pieza, mujer altanera, tenaz y de elevados pensamientos, estableciendo una lid en el ánimo de Crisanto, entre su incipiente cristianismo—puesto que todavía no es más que *catecúmeno*— y el amor de Daría, que no quiere otorgarle su mano si abandona el paganismo; Crisanto se propone convertirla, y al fin lo consigue, recibiendo ambos la corona del martirio.

La semejanza con el argumento de *El Mágico prodigioso,* es clara; el drama en conjunto está mal conducido, afeado por los chistes impertinentes de un gracioso, sumamente embrollado, con muchísimas escenas episódicas que desvían la atención del asunto principal; y en los diálogos tampoco hay cosa digna de especial mención.

Menos todavía vale *El José de las mujeres,* cuyo título mismo es **[p. 175]** ya peregrino y extravagante. Allí, la heroína, llamada Eugenia, trasunto de Hipátia, la filósofa neo-platónica de

Alejandría, llega al conocimiento de la fe cristiana, mediante la lectura de la epístola de San Pablo a los Corintios; y acaba por retirarse a los yermos de la Tebaida, entre tanto que el pueblo de Alejandría, que la creía muerta, la levanta estatuas, quema incienso en sus aras y la convierte en un ídolo, por una de aquellas apoteosis paganas tan frecuentes en tiempo de los Emperadores. Eugenia vuelve a Alejandría y derriba estos profanos simulacros.

Las Cadenas del demonio no es sino la conversión de Armenia por San Bartolomé. En algunos detalles se parece a los tres dramas anteriores.

Quédanos solo *El Mágico prodigioso,* sobre el que se ha dicho y escrito mucho, y respecto del cual voy a dar franca y llanamente mi parecer.

La reputación de *El Mágico prodigioso* es europea, y procede, sobre todo, de una disertación que un hegeliano de la derecha, de los más fieles a su maestro, llamado Carlos Rosenkranz, publicó en 1836, y en la que, fijándose mucho más que en la ejecución y en la forma de este drama, en su argumento y en la idea capital de él, quiso encontrarle estrecho parentesco con el primer *Fausto* de Goethe. Después, en Francia popularizó esta idea Philarete Chasles en un estudio suyo, medio humorístico, sobre Calderón, y ha venido pasando como moneda corriente de unos críticos a otros. De aquí la fama de esta obra, y de aquí que se la considere como una de las más portentosas de Calderón, y una de las más sublimes creaciones de nuestro teatro. No pretendo contrariar este juicio, por más que la lectura de *El Mágico prodigioso,* lo mismo que su representación en las tablas, de que fuimos testigos no hace muchos años, no sean muy a propósito para dejar en nuestro ánimo esa extraordinaria admiración que parece que despertaba en Rosenkranz.

En primer lugar, la semejanza que se ha querido encontrar entre *El Fausto* y *El Mágico prodigioso,* es a todas luces gratuita; no hay más semejanza que la de ser protagonista, en una y otra obra, un sabio que vende su alma al demonio, mediante pacto con él; este pacto se verifica por distintos motivos y con circunstancias enteramente opuestas. En *El Mágico prodigioso,* el pacto **[p. 176]** le hace Cipriano con el único y exclusivo objeto de gozar de Justina; en Goethe y en todas las formas de la antigua leyenda de *Fausto,* lo mismo que en la tragedia de Marlowe, *Fausto* hace el pacto por rejuvenecerse, por remozarse. Y aquí se paran y detienen las analogías, porque el más lince no podría encontrar otra ninguna.

Los caracteres son de todo punto distintos. Fausto es un viejo escéptico y descreído de la ciencia humana y del poder divino, y Cipriano un mancebo fogoso y apasionado que, distraído con los estudios, no se ha acordado de amor hasta que vió a Justina.

Además, ni uno ni otro poeta inventaron la idea capital de sus obras, ni buscaron el mérito de la invención. La idea del pacto diabólico está en una porción de tradiciones y leyendas de los primeros siglos cristianos y de la Edad Media. Es dato vulgarísimo y que sirvió, entre otras, para la famosa leyenda de Teófilo, de que hay versiones españolas en *Los Milagros de la Virgen,* de Gonzalo de Berceo, y en *Las Cantigas* del Rey Sabio

Las mismas actas de San Cipriano se parecen mucho a las de los Santos Luciano y Marciano de Nicomedia, que tienen culto especial en la diócesis de Vich. Pero además de eso, Calderón no hizo

sino poner en forma dramática una tradición agiográfica, compuesta en griego por Simeón Metaphorástes, traducida al latín por el Obispo Lipomano, y en la cual está en germen toda la comedia de Calderón. De la misma suerte Goethe tampoco innovó nada en los elementos esenciales de la leyenda, que están en la tradición y en el *Fausto* de Marlowe; pero creó caracteres, dió a la fábula un nuevo sentido, e hizo suyo el asunto.

Por lo demás, artísticamente considerado (y aunque nos duela), me parece una profanación comparar *El Mágico prodigioso* con el primer *Fausto.* ¿Qué tiene de admirable *El Mágico prodigioso?* Lo que Calderón tomó de la leyenda: el pacto diabólico, la conversión medio filosófica de Cipriano, y el martirio de los dos amantes. Absolutamente nada más. ¿Y qué tiene de malo *El Mágico prodigioso?* Casi todo lo que Calderón puso de su cosecha, hasta hacer de *El Mágico* una comedia de enredo, llena de embrollos y de lances que sientan bien en *Casa con dos puertas,* pero que están fuera de su lugar en un drama teológico. Un asunto admirable y hermoso, queda reducido a las proporciones de una comedia de **[p. 177]** costumbres del siglo XVII (aunque la escena pase en los primeros siglos de la Era cristiana), con escenas episódicas y desligadas, con dos galanes celosos, y dos lacayos discretos, y una criada asaz libidinosa, y con una porción de disfraces pueriles del demonio, que toma, ya una forma, ya otra, para engañar a los dos amantes, hacerlos reñir, y que cada cuál de ellos se crea favorecido.

El drama, sin embargo, tiene tal belleza en su pensamiento capital, que puede merecer por este concepto no escatimados elogios. Lucen, además, en la obra algunas escenas admirablemente ejecutadas; ¡lástima que el autor, en vez de atender al desarrollo lógico del carácter de Cipriano, haya insistido tanto en esas vulgares intrigas que no sirven más que para entorpecer la acción y para rebajar y empequeñecer asunto tan solemne!

La obra comienza de una manera sencilla y grandiosa, con aquella meditación de Cipriano en el bosque de Antioquía, leyendo un pasaje de Plinio, que con ser (en su original) de sentido harto panteístico, le hace meditar sobre la unidad de Dios. Sobreviene en esto el demonio, no para aclarar sus dudas, sino con el propósito de confundirle más y más; el demonio, personaje capitalísimo en la obra, demonio que, por otra parte, no tiene carácter propio, y a quien de ningún modo hemos de comparar con Mefistófeles. El diablo de Calderón no es el diablo del Norte, ni el del Mediodía, ni el diablo jocoso, ni el terrorífico: no tiene la grandeza del ángel caído de Milton, ni la profunda ironía del diablo de Goethe, sino que unas veces semeja prestidigitador o escamoteador, como en la escena entre Lelio y Floro, y otras veces ergotista, buen estudiante y hábil leguleyo.

El diablo emprende con Cipriano una discusión teológica, al modo silogístico, con todas las formas de la argumentación de la escuela. Diálogo en que puede notarse que la ponderada metafísica del autor no tiene nada de muy peregrino ni muy hondo.

CIPRIANO
¿Habéis estudiado?

DEMONIO
No:

Pero sé lo que me basta
Para no ser ignorante.

[p. 178] CIPRIANO
Pues ¿qué ciencias sabéis?

DEMONIO
Hartas.

CIPRIANO
Aun estudiándose una
Mucho tiempo no se alcanza,
¿Y vos (¡grande vanidad!)
Sin estudiar sabéis tantas?

DEMONIO
Sí, que de una patria soy,
Donde las ciencias más altas
Sin estudiarse se saben.

CIPRIANO
¡Oh, quién fuera de esa patria!
Que acá mientras más se estudia,
Más se ignora.

DEMONIO
Verdad tanta
Es esta, que sin estudios
Tuve tan grande arrogancia,
Que a la cátedra de prima
Me opuse, y pensé llevarla,
Porque tuve muchos votos;
Y aunque la perdí, me basta
Haberlo intentado, que hay
Pérdidas con alabanza.
Si no lo queréis creer,
Decid qué estudiáis, y vaya
De argumento, que aunque no
Sé la opinión que os agrada,
Y ella sea la segura,

Yo tomaré la contraria.

CIPRIANO

Mucho me huelgo de que
A eso vuestro ingenio salga.
Un lugar de Plinio es
El que me trae con mil ansias
De entenderle, por saber
Quién es el Dios de quien habla.
[p. 179] DEMONIO
Ese es un lugar que dice
(Bien me acuerdo) estas palabras:
«Dios es una bondad suma,
Una esencia, una sustancia,
Todo vista, todo manos.»

CIPRIANO

Es verdad.

DEMONIO

¿Qué repuguancia
Halláis en esto?

CIPRIANO

No hallar
El Dios de que Plinio trata,
Que si ha de ser bondad suma,
Aun a Júpiter le falta
Suma bondad, pues le vemos
Que es pecaminoso en tantas
Ocasiones; Dánae hable
Rendida, Europa robada.
Pues ¿cómo en suma bondad,
Cuyas acciones sagradas
Habían de ser divinas,
Caben pasiones humanas?

DEMONIO

Esas son falsas historias,
En que las letras profanas

Con los nombres de los dioses
Entendieron disfrazada
La moral filosofía.

CIPRIANO

Esa respuesta no basta
Para el decoro de Dios;
Debiera ser tal, que osadas
No llegaran a su nombre
Las culpas, aun siendo falsas;
Y apurado más el caso,
Si suma bondad se llaman
Los dioses, siempre es forzoso
Que a querer lo mejor vayan;
Pues ¿cómo unos quieren uno,
[p. 180] Y otros otro? Esto se halla
En las dudosas respuestas
Que suelen dar sus estatuas,
Porque no digáis después
Que alegué letras profanas.
A dos ejércitos, dos
Ídolos una batalla
Aseguraron, y el uno
Lo perdió: ¿no es cosa clara
La consecuencia de que
Dos voluntades contrarias
No pueden a un mismo fin
Ir? Luego, yendo encontradas,
Es fuerza, si la una es buena,
Que la otra ha de ser mala.
Mala voluntad en Dios,
Implica el imaginarla:
Luego no hay suma bondad
En ellos, si unión les falta.

DEMONIO

Niego la mayor, porque
Aquesas respuestas dadas,
Así convienen a fines
Que nuestro ingenio no alcanza,
Que es la providencia; y más
Debió importar la batalla
Al que la perdió perderla,
Que al que la ganó ganarla.

CIPRIANO

Concedo; pero debiera
Aquel Dios, pues que no engañan
Los dioses, no asegurar
La victoria, que bastaba
La pérdida permitir
Allí, sin asegurarla.
Luego si Dios todo es vista,
Cualquiera Dios viera clara
Y distintamente el fin;
Y al verle, no asegurara
El que no había de ser: luego
Aunque sea deidad tanta,
Distinta en personas, debe
En la menor circunstancia
Ser una sola en esencia.
[p. 181] DEMONIO
Importó para esa causa
Mover así los efectos
Con su voz.

CIPRIANO

Cuando importara
El moverlos, genios hay
(Que buenos y malos llaman
Todos los doctos), que son
Unos espíritus que andan
Entre nosotros, dictando
Las obras buenas y malas;
Argumento que asegura
La inmortalidad del alma:
Y bien pudiera ese Dios
Con ellos, sin que llegara
A mostrar que mentir sabe,
Mover afectos.

DEMONIO

Repara
En que esas contrariedades
No implican el ser las sacras
Deidades, una, supuesto
Que en las cosas de importancia

Nunca disonaron; bien
En la fábrica gallarda
Del hombre se ve, pues fué
Sólo un concepto al obrarla.

CIPRIANO

Luego si ese fué uno solo,
Ese tiene más ventaja
A los otros; y si son
Iguales, puesto que hallas
Que se pueden oponer
(Esta no puedes negarla)
En algo; al hacer el hombre
Cuando el uno lo intentara,
Pudiera decir el otro:
«No quiero yo que se haga.»
Luego si Dios todo es manos,
Cuando el uno le criara,
El otro le deshiciera.
[p. 182] Pues eran manos entrambas
Iguales en el poder,
Desiguales en la instancia,
¿Quién venciera de estos dos?

DEMONIO

Sobre imposibles y falsas
Proposiciones, no hay
Argumento Di, ¿qué sacas
Deso?

CIPRIANO

Pensar que hay un Dios,
Suma bondad, suma gracia,
Todo vista, todo manos,
Infalible, que no engaña,
Superior, que no compite.
Dios a quien ninguno iguala,
Un principio sin principio,
Una esencia, una sustancia,
Un poder y un querer solo;
Y cuando como éste haya
Una o dos o más personas,
Una deidad soberana,

Ha de ser sola en esencia,
Causa de todas las causas.

DEMONIO

¿Cómo te puedo negar
Una evidencia tan clara?
.....

Mientras el demonio y Cipriano prosiguen en su coloquio, sin darse ninguno por *conclusus,* llegan al bosque, sacando las espadas, y con determinada intención de matarse, dos caballeros de Antioquía. Esto pasa en el siglo III de la Era cristiana: la época se prestaba para haber hecho un portentoso drama histórico, pintando la caída de la antigua civilización y la aurora del mundo cristiano; pero quizás fuera excesivo rigor pedir a un poeta del siglo XVII colorido de épocas remotas, aún cuando sea cierto que Shakespeare había penetrado por intuición en el espíritu de la antigüedad, en lo que tenía de más universal y más humano, hasta describir, v. gr., a la plebe romana del tiempo de Julio César, **[p. 183]** como nunca acertaron a comprenderla los trágicos franceses ni Alfieri, con haber estudiado a los antiguos más de cerca.

Tornemos a *El Mágico.* Sacan las espadas Lelio y Floro, con ánimo de matarse, por celos de cierta dama a quien los dos pretenden, que es Justina; uno y otro son amigos de Cipriano; acude éste al ruido de los aceros, separa a los contendientes, les hace declarar los motivos de la lucha, y se compromete a ir él mismo a ver a Justina, para que ella, declarándose por el uno o por el otro, los ponga en paz. Pero Cipriano, que hasta entonces no había visto a Justina, se enamora de ella a la primera entrevista; en vez de dar su embajada, comienza a enamorarla; ella le contesta como había contestado a los otros dos; y aquí empieza toda esa intriga enredadísima de comedia de capa y espada, en que andan envueltos otros personajes, mientras el demonio, ya tomando una forma, ya otra, engaña a Lelio, a Floro y a Cipriano, y compromete la reputación de Justina, etc. Los medios artísticos no pueden ser más rudimentarios e infantiles.

Llegamos a la escena del pacto diabólico; Cipriano, loco y perdidamente enamorado de Justina, por la cual había abandonado todos sus estudios teológicos y filosóficos, implora en cierta ocasión el auxilio del demonio, diciendo que hará donación de su alma a cualquier espíritu malo si le concede la posesión de aquella mujer. Suena la voz: «Yo la acepto», y el demonio se pone a su servicio. En otra escena se hace en toda forma el contrato, es decir, con sangre de las venas del contratante. Copiemos la fórmula, que es muy curiosa, y tan estrictamente jurídica como la de un contrato de compra y venta:

CIPRIANO

Pluma será este puñal,
Papel este lienzo blanco,
Y tinta para escribirlo
La sangre es ya de mis brazos.
(Escribe con la daga en un lienzo, habiéndose

sacado sangre de un brazo.)
(Aparte.) ¡Qué hielo! ¡qué horror! ¡qué asombro!
Digo yo el gran Cipriano,
Que daré el alma inmortal
(¡Qué frenesí! ¡Qué letargo!)
[p. 184] A quien me enseñare ciencias
(¡Qué confusiones! ¡Qué espantos!)
Con que pueda atraer a mí
A Justina, dueño ingrato,
Y lo firmo de mi nombre.

DEMONIO *(Aparte.)*
Ya se rindió a mis engaños
El homenaje valiente,
Donde estaban tremolando
El discurso y la razón.
¿Has escrito?

CIPRIANO
Sí, y firmado.

DEMONIO
Pues tuyo es el sol que adoras.

CIPRIANO
Tuya por eternos años
Es el alma que te ofrezco.

DEMONIO
Alma con alma te pago,
Pues por la tuya te doy
La de Justina.

Hecha esta cédula, el demonio procura vencer por todos los medios posibles la honestidad de Justina; aquí entran las mejores situaciones del drama y los mejores versos de él; la escena en que flores, aves, fuentes, todo la convida a amar, todo procura despertar en ella sensaciones lúbricas y anhelos de placer.

Y cuando parece que Justina, si no flaquea, por lo menos se empieza a ofuscar con las sombras de la sensualidad y de la tentación, aparece Satanás en persona, y quiere llevarla a los brazos de Cipriano;

pero la doncella le rechaza invencible con aquella hermosa y muy dramática afirmación del libre albedrío y del poder de la Gracia:

—Mi defensa en Dios consiste.
—Venciste, mujer, venciste
Con no dejarte vencer.

[p. 185] La escena de la tentación está muy bien hecha, y realmente es más idealista que las escenas un poco prosaicas de la seducción de Margarita, aunque encierren éstas un fondo poético y eterno de verdad humana.

UNA VOZ *(Canta dentro.)*
¿Cuál es la gloria mayor
Desta vida?

CORO DE VARIAS VOCES
Amor, amor.

UNA VOZ
No hay sujeto en que no imprima
El fuego de amor su llama,
Pues vive más donde ama
El hombre que donde anima.
Amor solamente estima
Cuanto tener vida sabe,
El tronco, la flor y el ave:
Luego es la gloria mayor
De esta vida.

CORO
Amor, amor.

JUSTINA (Asombrada *e inquieta.)*
Pesada imaginación,
Al parecer lisonjera,
¿Cuándo te he dado ocasión
Para que de esta manera
Aflijas mi corazón?
¿Cuál es la causa, en rigor,
Deste fuego, deste ardor,
Que en mí por instantes crece?

¿Qué dolor el que padece
Mi sentido?

CORO *(Dentro.)*
Amor, amor.

JUSTINA *(Sosegándose.)*
Aquel ruiseñor amante
Es quien respuesta me da,
Enamorando constante
[p. 186] A su consorte que está
Un ramo más adelante:
Calla, ruiseñor; no aquí
Imaginar me hagas ya,
Por las quejas que te oí,
Cómo un hombre sentirá,
Si siente un pájaro así.
Mas no: una vid fué lasciva,
Que buscando fugitiva
Va el tronco donde se enlace,
Siendo el verdor con que abrace,
El peso con que derriba.
No así con verdes abrazos
Me hagas pensar en quien amas,
Vid; que dudaré en los lazos,
Si así abrazan unas ramas,
Cómo enraman unos brazos.
Y si no es la vid será
Aquel girasol, que está
Viendo cara cara al sol,
Trás cuyo hermoso arrebol
Siempre moviéndose va.
No sigas, no, tus enojos,
Flor, con marchitos despojos;
Que pensarán mis congojas,
Si así lloran unas hojas,
Cómo lloran unos ojos.
Cesa, amante ruiseñor;
Desúnete, vid frondosa;
Párate, inconstante flor,
O decid, ¿qué venenosa
Fuerza usáis?

CORO
Amor, amor.
.....

DEMONIO
Ven, que yo te lo diré.

JUSTINA
¿Quién eres tú, que has entrado
Hasta este retrete mío,
Estando todo cerrado?
¿Eres monstruo, que ha formado
Mi confuso desvarío?
[p. 187] DEMONIO

No soy, sino quien, movido
Dese afecto que tirano
Te ha postrado y te ha vencido,
Hoy llevarte ha prometido
A donde está Cipriano.

JUSTINA
Pues no lograrás tu intento;
Que esta pena, esta pasión
Que afligió mi pensamiento,
Llevó la imaginación,
Pero no el consentimiento.

DEMONIO
En haberlo imaginado,
Hecho tienes la mitad;
Pues ya el pecado es pecado,
No pares la voluntad,
El medio camino andado.

JUSTINA
Desconfiarme es en vano,
Aunque pensé; que aunque es llano
Que el pensar es empezar,
No está en mi mano el pensar,
Y está el obrar en mi mano.
Por haberte de seguir,
El pie tengo de mover,
Y esto puedo resistir;
Porque una cosa es hacer,
Y otra cosa es discurrir.

DEMONIO
Si una ciencia peregrina
En ti su poder esfuerza,
¿Cómo has de vencer, Justina,

Si inclina con tanta fuerza,
Que fuerza al paso que inclina?

JUSTINA
Sabiéndome yo ayudar
Del libre albedrío mío.

DEMONIO
Forzarále mi pesar.
[p. 188]
JUSTINA
No fuera libre albedrío,
Si se dejara forzar.

DEMONIO
Ven donde un gusto te espera

JUSTINA
Es muy costoso ese gusto.

DEMONIO
Es una paz lisonjera.

JUSTINA
Es un cautiverio injusto.

DEMONIO
Es dicha.

JUSTINA
Es desdicha fiera.

DEMONIO
¿Cómo te has de defender
Si te arrastra mi poder?

JUSTINA
Mi defensa en Dios consiste.

DEMONIO
Venciste, mujer, venciste,
Con no dejarte vencer.
Mas ya que de esta manera
De Dios estás defendida,
Mi pena, mi rabia fiera
Sabrá llevarte fingida,
Pues no puede verdadera.
Un espíritu verás,

Para este efecto no más,
Que de tu forma se informa
Y en la fantástica forma
Disfamada vivirás.
Lograr dos triunfos espero,
De tu virtud ofendido:
[p. 189] Deshonrarte es el primero,
Y hacer de un gusto fingido
Un delito verdadero.
.....

Este triunfo de la libertad humana es el punto culminante y la mayor grandeza de la obra.

Nadie ignora cómo sale el demonio de su compromiso, presentando a Cipriano (que cree abrazar a Justina) una apariencia fantástica; pero Dios hace que esa apariencia fantástica, cuando Cipriano levanta el velo, se transforme en un esqueleto.

«Así, Cipriano, son
Todas las glorias del mundo.»

Esta aparición trágica del esqueleto no está en el *Metaphrastes*, pero sí en la *Legenda Aurea,* y es recurso habitual en muchas leyendas piadosas, y en muchos dramas devotos; así, sobre todo, la presentó con más energía y sombría expresión en *El Esclavo del demonio* el doctor Mira de Améscua. Allí el ermitaño don Gil, tenido antes por santo varón, hace su alma esclava del demonio, por gozar a Leonor; y, desatado en la carrera de los crímenes, llega a bandolero; escandaliza el mundo, y cuando cree tener ene sus brazos el objeto de todos sus deseos y feroces concupiscencias, se encuentra abrazado con un esqueleto.

«Tumba de huesos, cubierta
con un paño de brocado»;

como los cadáveres que en la Caridad de Sevilla pintó Valdés Leal. El diálogo de Cipriano con el demonio, después de este terrible desengaño, es también de lo más rápido y más animado de la obra, aunque no deja de pecar de argucia silogística y de ergotismo, como sucede siempre que el demonio entra en lid dialéctica con Cipriano.

DEMONIO
Cipriano, ni hubo en ti
Defecto, ni en mí le hubo:
En ti, supuesto que obraste
El encanto con agudo

Ingenio: en mí, pues el mío
Te enseñó en él cuanto supo.
[p. 190] El asombro que has tocado,
Más superior causa tuvo,
Mas no importará, que yo
Que tu descanso procuro,
Te haré dueño de Justina
Por otros medios más justos.

CIPRIANO
No es ese mi intento ya:
Que de tal suerte confuso
Este espanto me ha dejado,
Que no quiero medios tuyos.
Y así, pues que no has cumplido
Las condiciones que puso
Mi amor, sólo de ti quiero,
Ya que de tu vista huyo,
Que mi cédula me vuelvas,
Pues es el contrato nulo.

DEMONIO
Yo te dije que te había
De enseñar en este estudio
Ciencias que atraer pudiesen,
De tus voces al impulso,
A Justina; y pues el viento
Aquí a Justina te trujo,
Válido ha sido el contrato,
Y yo mi palabra cumplo.

CIPRIANO
Tú me ofreciste que había
De coger mi amor el fruto
Que sembraba mi esperanza
Por estos montes incultos.

DEMONIO
Yo me obligué, Cipriano,
Sólo a traerla.

CIPRIANO
Eso dudo:
Que a dármela te obligaste.

DEMONIO
Ya la vi en los brazos tuyos.

[p. 191] CIPRIANO
Fué una sombra.

DEMONIO
Fué un prodigio.

CIPRIANO
¿De quién?

DEMONIO
De quien se dispuso
A ampararla.

CIPRIANO
¿Y cúyo fué?

DEMONIO *(Temblando.)*
No quiero decirte cúyo.

CIPRIANO
Valdréme yo de mi ciencia
Contra ti: yo te conjuro
Que quien ha sido me digas.

DEMONIO
Un Dios, que a su cargo tuvo
A Justina.

CIPRIANO
Pues ¿qué importa.
Sólo un Dios, puesto que hay muchos?

DEMONIO
Tiene éste el poder de todos.
CIPRIANO
Luego, solamente es uno;
Pues con una voluntad
Obra más que todos juntos.

DEMONIO
No sé nada, no sé nada.

CIPRIANO
Ya todo el pacto renuncio
Que hice contigo; y en nombre
[p. 192] De aquese Dios te pregunto:

¿Quién le ha obligado a ampararla?

DEMONIO
Guardar su honor limpio y puro.

CIPRIANO
Luego ése es suma bondad,
Pues que no permite insulto.
Mas, ¿qué perdiera Justina
Si aquí se quedaba oculto?

DEMONIO
Su honor, si lo adivinara
Por sus malicias el vulgo.

CIPRIANO
Luego ese Dios todo es vista,
Pues vió los daños futuros;
Pero ¿no pudiera ser,
Ser el encanto tan sumo,
Que no pudiera vencerle?

DEMONIO
No, que su poder es mucho.

CIPRIANO
Luego ese Dios todo es manos,
Pues que cuanto quiso pudo:
Dime: ¿quién es ese Dios,
En quien hoy he hallado junto
Ser una suma bondad,
Ser un poder absoluto,
Todo vista y todo manos,
Que há tantos años que busco?

DEMONIO
No lo sé.

CIPRIANO
Dime quién es.

DEMONIO
¡Con cuánto horror lo pronuncio!
Es el Dios de los cristianos.

[p. 193] CIPRIANO
¿Qué es lo que moverle pudo
Contra mí?

DEMONIO
Serlo Justina.

CIPRIANO
Pues ¿tanto ampara a los suyos?

DEMONIO (Rabioso.)
Sí: mas ya es tarde, ya es tarde
Para hallarle tú, si juzgo
Que siendo tú esclavo mío,
No has de ser vasallo suyo.

CIPRIANO
¡Yo tu esclavo!

DEMONIO
En mi poder
Tu firma está.

CIPRIANO
Ya presumo
Cobrarla de ti, pues fué
Condicional, y no dudo
Quitártela.

DEMONIO
¿De qué suerte?

CIPRIANO
Desta suerte.
(Saca la espada, tírale al demonio, y no le encuentra.)

DEMONIO
Aunque desnudo
El acero, contra mí
Esgrimas, fiero y sañudo,
No me herirás; y porque
Desesperen tus discursos,
Quiero que sepas que ha sido

El demonio el dueño tuyo.

[p. 194] CIPRIANO
¡Qué dices!

DEMONIO
Que yo lo soy.

CIPRIANO
¡Con cuánto asombro te escucho!

DEMONIO
Para que veas, no sólo
Que esclavo eres, pero cúyo.

CIPRIANO
¡Esclavo yo del demonio!
¿Yo de un dueño tan injusto?

DEMONIO
Sí, que el alma me ofrecistes,
Y es mía desde aquel punto.

CIPRIANO
¿Luego no tengo esperanza,
Favor, amparo o recurso,
Que tanto delito pueda
Borrar?

DEMONIO
No.

CIPRIANO
Pues ya, ¿qué dudo?
No ociosamente en mi mano
Esté aqueste acero agudo;
Pasándome el pecho, sea
Mi voluntario verdugo.
Mas, ¿qué digo? Quien de ti
Librar a Justina pudo,
¿A mí no podrá librarme?

DEMONIO
No, que es contra ti tu insulto:
Él no ampara los delitos,
Las virtudes sí.

[p. 195] CIPRIANO
Si es sumo
Su poder, el perdonar
Y el premiar será en él uno.

DEMONIO
También lo será el premiar
Y el castigar, pues es justo.

CIPRIANO
Nadie castiga al rendido;
Yo lo estoy, pues lo procuro.

DEMONIO
Eres mi esclavo, y no puedes
Ser de otro dueño.

CIPRIANO
Eso dudo.

DEMONIO
¿Cómo, estando en mi poder
La firma que con dibujos
De tu sangre escrita tengo?

CIPRIANO
El que es poder absoluto,
Y no depende de otro,
Vencerá mis infortunios.

DEMONIO
¿De qué suerte?

CIPRIANO
Todo es vista,
Y verá el medio oportuno.

DEMONIO
Yo lo tengo.

CIPRIANO
Todo es manos;
Él sabrá romper los nudos.

[p. 196] DEMONIO
Dejaréte yo primero
Entre mis brazos difunto.

(Luchan los dos.)

CIPRIANO

¡Grande Dios de los cristianos!
A ti en mis penas acudo.

DEMONIO

(Arrojando de entre sus brazos a Cipriano.)
Ese te ha dado la vida.

CIPRIANO

Mas me ha de dar, pues le busco.

No hay que decir que el Mágico se hace cristiano, y que él y Justina reciben la palma del martirio.

Las otras dos comedias religiosas o devotas de Calderón, que dijimos tenían cierta analogía de pensamiento, son *El Purgatorio de San Patricio* y *La Devoción de la Cruz.* No diremos más que dos palabras acerca de entrambas.

El Purgatorio de San Patricio no es más que la conocida leyenda de aquella gruta de Irlanda, consagrada, en tiempos anteriores al Cristianismo, a la evocación de los muertos, y que, después de la predicación del Evangelio, se consideró como punto de entrada para las regiones infernales. Calderón tomó el argumento de esta comedia de un libro en prosa, compuesto por el Dr. Juan Pérez de Montalván; y añadió un carácter, el de Ludovico Enio, que es en sustancia el Enrico de *El Condenado por desconfiado,* y sobre todo el Eusebio de *La Devoción de la Cruz;* pero que se distingue de estos dos últimos en ser más rematadamente perverso. El Ludovico Enio no tiene nada de bueno más que el ser cristiano; por lo demás, su vida ha sido manchada por una porción de crímenes horrendos, en que el autor ha recargado las tintas, hasta el punto de hacer un tipo imposible de maldad. ¡Como si la malicia moral estuviese en razón directa de la acumulación de horrores, que son en los caracteres dramáticos una falsedad semejante al énfasis y a la hipérbole en la expresión! No sólo atribuye Calderón a su héroe robos y violaciones, sino también incestos, parricidios **[p. 197]** y todo linaje de horrores. Así y todo, se convierte hacia el fin de la pieza, de una manera algo semejante a la del estudiante Lisardo en aquella singular novela del Dr. Cristóbal Lozano (novela de interesante y legendario asunto, aunque pésimamente escrita, como perteneciente a los tiempos de extrema decadencia del gusto). De la misma suerte que Lisardo ve su entierro en vida, Ludovico Enio ve su propio esqueleto, y esto le hace entrar en sí y volver a Dios. Ludovico se arrepiente, hace durísima penitencia de sus pecados, y una de sus penitencias es bajar al Purgatorio de San Patricio; de donde vuelve contando a los monjes lo que había visto en aquellas subterráneas regiones. Esta visita a los reinos infernales tiene algunos rasgos dantescos, felizmente traídos a nuestra lengua y encerrados en vehemente frase. Por lo demás, la obra resulta desconcertada e imposible, por el mismo anhelo de querer hacer a Ludovico un malvado gigantesco.

En cuanto al mal ejemplo que han creído encontrar algunos críticos protestantes en esta comedia, yo no le veo. La doctrina es completamente ortodoxa: Ludovico Enio ha sido un malvado, un monstruo,

pero luego se arrepiente, hace austerísimas penitencias, y llega a salvarse. Yo creo que en esto no hay ejemplo inmoral, ni se contradice absolutamente en nada la ortodoxia católica, que no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y viva.

La Devoción de la Cruz ha merecido aún mayores censuras que elogios bajo este aspecto religioso. Artísticamente considerada, me parece uno de los dramas de Calderón mejor escritos. Se conoce (aunque por otros datos no lo supiéramos) que es una de las comedias de su juventud: está escrita con mucha frescura, con mucho desenfado, con mucha gallardía, con menos convencionalismo y menos artificiosa manera que la que empleó en la madurez de su talento. *La Devoción* que sirve de tema a la obra es más de soldado que de teólogo; pero lo que pierde el drama por inexperiencia del autor, lo gana en libertad y franqueza. El pensamiento capital de la obra, no sabemos de dónde está tomado; probablemente de alguna leyenda o tradición piadosa, cuyos orígenes no se han encontrado. De todos modos, si el pensamiento es original de Calderón, debe tenerse por obra superior a *El Mágico prodigioso.* Ante todo, conviene que nos hagamos cargo de los reparos morales que se han querido poner a esta composición.

[p. 198] Se ha dicho, en primer lugar, que esta comedia era aún más repugnante que *El Purgatorio de San Patricio;* como que en ella se hacía la apoteosis de un bandolero cargado con todo género de crímenes, y que, sin embargo, por haber conservado devoción exterior a todo lo que tiene signo o figura de cruz, obtiene de Dios la merced suprema de que, habiendo muerto en pecado mortal, resucite y se levante por breves momentos para hacer su confesión e irse derecho al cielo. Se ha dicho que esto era impío y de mal ejemplo; que contradecía abiertamente la enseñanza católica, y que si podía acomodarse a alguna doctrina, era a la protestante de la fe que justifica sin las obras. Otros han dicho que el personaje es una especie de Edipo, y que el drama es fatalista; que todo está allí predestinado, lo mismo el bien que el mal. Lo insustancial y la falta de fundamento de todos estos cargos se deducirá de la exposición del argumento del drama.

Lisardo, noble sienés, que ha tenido ciertas sospechas de la fidelidad de su mujer durante su ausencia, la conduce, con el propósito de matarla, a un bosque solitario. Allí un prodigio la salva, y da a luz dos niños, al pie de una cruz que allí se alzaba. Estos niños nacen señalados en el pecho con la figura de la cruz. El uno queda allí olvidado y abandonado. El otro es recogido y educado por su padre, que, en vista de tales portentos, reconoce la inocencia de su esposa moribunda. Eusebio—que así se llama el protagonista—, nacido de esta manera al pie de la cruz, y con este signo misterioso que le acompaña siempre, es encontrado por un pastor, que le hace criar y educar, y desde sus primeros instantes muestra lo feroz y bravo de su condición, mordiendo los pechos de su ama, la cual un día, furiosa e indignada, le arrojó a un pozo, de donde se salvó milagrosamente. Desde el principio de su vida, es amparo y defensa de Eusebio el signo de la Cruz: mediante él se salva de un incendio, de un naufragio, de asesinos apostados, etcétera, riempre, o por haber invocado la Santa Cruz, o por llevar consigo una Cruz, o por ser día de la Cruz, o por otras circunstancias semejantes.

Llega a enamorarse de una doncella llamada Julia, que es su propia hermana, e hija de Lisardo, nacida al mismo tiempo que él, y con el mismo signo en el pecho. El padre, y sobre todo el hermano de Julia, se oponen decididamente a estos amores, y **[p. 199]** Eusebio se ve obligado a cruzar la espada con el hermano de Julia. Cae mortalmente herido Curcio Lisardo; invoca la Providencia divina al tiempo de caer, y movido a piedad, Eusebio le coge en sus hombros, le conduce a una iglesia cercana para que pueda confesarse, y así salva su alma. Antes que el homicidio se propale,

Eusebio vuelve a la ciudad, con intención determinada de sorprender a Julia y de llevársela consigo. Precisamente en esta parte de la obra está colocada la mejor escena del drama: el diálogo de Julia y Eusebio ante el cadáver de su hermano, escena que aún sería mejor de lo que resulta si, como está bien pensada y sentida la situación, fuese la expresión más sencilla, natural y llana, por más que no falten en ella acentos de pasión franca y desatada, ahogados en un diluvio de redundancias. Con todo eso, la escena es eminentemente dramática. Perseguido Eusebio por la muerte dada a Lisardo, se lanza al campo a hacer vida de bandolero; se pone al frente de una horda de foragidos, como el Tejedor de Segovia o el Karl Moor de Schiller, y se propone escalar el convento en que Julia había sido encerrada por su padre. Así lo ejecuta una noche, y consigue penetrar hasta la celda de Julia. Ésta se sobrecoge, le resiste al principio; y cuando comienza ya a ceder, ve Eusebio en su pecho la misma cruz que él tenía grabada en el suyo, y por esa devoción que le inspiraba siempre el signo de nuestra redención, huye de Julia, cabalmente en el momento en que, por un cambio de carácter que el autor no ha preparado bien, ella enamoradísima de él, va a entregársele. Julia sale del convento aquella misma noche; se escapa al monte, y comete mayores atrocidades que su amante. Éste es para mí uno de los defectos capitales del drama, y una de las mayores pruebas de la falsedad habitual y de la ligereza de Calderón en la pintura de los caracteres. No se comprende que una doncella, a quien se ha pintado antes tímida, modesta y recatada, y que, aún después de bajar por la escala, siente tentaciones de volver al monasterio, de la noche a la mañana desaparezca de su celda, y en el término de dos o tres días, porque no le da más el autor, llegue a cometer hasta cinco o seis homicidios, todos sin necesidad, ocasión ni motivo. Ni esto es humano, ni esto es carácter. Lo cierto es que, después de todas estas atrocidades, Julia, disfrazada de hombre, va a alistarse en la compañía de malhechores que capitanea Eusebio, quien **[p. 200]** la descubre y la requiere de amores; pero el signo misterioso de la Cruz le detiene. Jamás había perdido la devoción, aún en medio de sus más feroces atropellos; así es que en cierta ocasión, pasando por el bosque en que él estaba, un santo varón llamado Alberto (que antes había sido catedrático de Teología en Bolonia, y que luego se había dedicado a la vida ascética); y siendo aprehendido por la cuadrilla de Eusebio, éste le pone en libertad por haber compuesto un libro de *Los Milagros de la Cruz,* con el cual se queda en prenda, rogándole al irse que pida muy encarecidamente a Dios en sus oraciones que no le deje morir sin confesión, a lo cual Alberto responde: —«Cuando te veas en el último trance, llámame; yo acudiré». El padre de Lisardo y de Julia, deseoso de vengarse del matador de su hijo, sobreviene con sus parientes, da caza a los bandidos, y fácilmente los desbarata. Eusebio se resiste, hasta que, desangrado, cae exánime al pie de la cruz que había presidido a su nacimiento.

Pero el drama no concluye aquí; porque el autor hace que, en recompensa, no sólo de su devoción al signo de la cruz, sino de la fe viva que nunca había perdido Eusebio, y de algunas obras buenas que durante su mala vida había hecho, como la de no permitir que muriese sin confesión su adversario, y la de haber vencido la pasión amorosa que sentía por su hermana en cuanto vió el signo de la cruz en su pecho; por todo esto, digo, el autor hace que el muerto llame con voz articulada al sacerdote Alberto. Alberto llega en este momento; el muerto se levanta, hace su confesión, vuelve a morir, y se salva.

Esta es la leyenda, leyenda interesantísima, muy dramática y muy animada. Es una novela puesta en verso, que tiene sobre *El Mágico prodigioso* y sobre los demás dramas religiosos de Calderón, la ventaja, no solamente de estar escrita con más sencillez y con más espontaneidad en los afectos, sino también el mérito singularísimo de no contener ningún personaje ni episodio desligado, sino que todo se desarrolla con admirable y perfecta unidad, sin que el interés decaiga un momento. Así y todo, esta

obra es inferior a *El Condenado por desconfiado,* de Tirso. El carácter de Enrico es mucho más profundo que el de Eusebio. Hay además en el maestro Tirso de Molina la creación asombrosa del ermitaño Paulo, que, por soberbia y orgullo, llega a desconfiar **[p. 201]** de su salvación, al ver que en los arcanos de Dios va unida con la de Enrico; y se desespera, se condena y se pierde, mientras que el bandolero Enrico, por no haber desconfiado nunca de la misericordia divina, llega a salvarse. Esta contraposición es admirable de verdad psicológica, a la vez que muy cristiana y muy sublime. *El Condenado por desconfiado* se levanta sobre todos los dramas religiosos de nuestro teatro.

No está exenta de litigio la paternidad de esta composición dramática; pero yo me inclino a creerla de Tirso. Está impresa en un tomo suyo en que hay cuatro comedias de él, y cuatro que no lo son; y como Tirso en el prólogo no determina cuáles son suyas y cuáles no, limitándose a decir que «con ser hijas de muy honrados padres, las echaron a sus puertas»; como no sabemos, además, si entre esas obras hay alguna de tres ingenios, como entonces era frecuente, y como sólo podernos afirmar con certeza que son de Tirso tres de las incluídas allí, y en cuanto a la cuarta, cabe todávía racional duda, ninguno puede alegar a ella mejores derechos que el fraile de la Merced, de cuyo estilo hay (dígase lo que se quiera) no leves reminiscencias en *El Condenado.*

No siendo de Tirso *El Condenado* , si averiguásemos que le escribió Mira de Amescua, único entre los autores de segundo orden que podía imaginar algo semejante, habría que colocarle por esta sola obra entre nuestros primeros poetas dramáticos.

Alguien ha llegado a indicar que podría ser de Alarcón. No hay más que comparar *El Antecristo,* de Alarcón, con *El Condenado por desconfiado,* para ver que jamás Alarcón pudo elevarse a tan altas esferas teológicas.

En cuanto a Lope, algunos se lo han atribuído, sólo porque una redondilla de *El Condenado por desconfiado* es idéntica a otra de *El Remedio en la desdicha,* de Lope. Este es argumento de ninguna fuerza, vista la facilidad con que se imitaban y plagiaban unos a otros nuestros dramáticos. Y además, Lope no era bastante teólogo para escribir *El Condenado.*

Sea quien fuere el poeta que imaginó tal obra (a mi entender la primera de nuestro teatro), puede colocarse sobre Shakespeare en la concepción, y al lado de Shakespeare en la ejecución.

En cuanto a los reparos morales que se han hecho a *La Devoción de la Cruz,* ya he contestado a ellos en el mero hecho de decir **[p. 202]** que la merced suprema otorgada a Eusebio no es una recompensa concedida a él por su devoción al signo de la cruz, sino por la fe viva que ardía en su pecho y por las buenas obras que había hecho durante su pecadora vida, y por esa especie de predestinación especial que le había protegido desde su nacimiento; y además, porque todos sus crímenes y delitos no procedían de naturaleza depravada, sino de arrebato y ceguedad de las pasiones; no siendo Eusebio un criminal vulgar y grosero, como no lo es ninguno de los personajes de los dramas devotos, sino un criminal extraviado por las pasiones y lanzado luego en un tumulto de crímenes. Sólo nos queda otro drama religioso de Calderón, *El Príncipe Constante.*

El Príncipe Constante es, a mi ver, una de las obras más bellas de nuestro autor y del teatro español. Es más: ofrece la singularidad artística de ser, entre todas las obras que yo recuerdo de otras

literaturas, la única vez que se ha presentado a un Santo en la escena, haciéndole personaje dramático interesante, hasta cierto punto nada más, porque tengo para mí que la cosa es imposible. La perfección moral no cabe en el teatro; por lo menos en primer término. Excluye la contradicción, la lucha, las pasiones, todo lo que es el alma de una acción dramática.

De aquí que los Santos (que no han sido antes grandes pecadores) sean personajes poco a propósito para protagonistas de un drama, so pena de que resulten impasibles y marmóreos, o de que la obra, más bien que verdadero drama, se convierta en una leyenda piadosa dividida en escenas, o en un canto lírico o épico, en cuyo caso no hay cuestión.

El héroe de *El Príncipe Constante* es el infante don Fernando de Portugal, mártir heroico de la fe y especie de Régulo cristiano; pero que, por lo que tiene su sacrificio de santidad, y por lo que tiene de estoicismo, está fuera de los límites de la acción dramática. Sin embargo, el autor ha sabido hacerle todo lo interesante que podía dentro de su perfección. Y esto que digo de la perfección moral, se aplica, no solamente al teatro, sino a todos los géneros literarios. Por eso en *La Eneida* nada hay más insufrible que el piadoso Eneas, y nada más simpático que los personajes apasionados, como Dido, por ejemplo.

El infante don Fernando es personaje muy dramático (dentro **[p. 203]** de este *tour de force* que el autor ha tenido que hacer para presentarlo en las tablas), y resulta todo lo interesante que puede ser, dada su perfección.

El asunto, que es histórico, está tomado de la crónica de Alfonso V de Portugal. Es una expedición desgraciada de las armas lusitanas contra Fez, en la cual queda cautivo el infante don Fernando. Los moros exigen por el rescate del Infante la entrega de Ceuta.

El rey de Portugal, a trueque de rescatar a su hermano, consiente en cederla, y manda con este objeto una embajada. El príncipe cristiano se niega resueltamente a tal cesión; continúa en el cautiverio, se resiste a todo, y recibe la palma del martirio, sin que los cristianos, al entrar triunfadores en la ciudad, puedan ver otra cosa que su ataúd.

La acción es sencilla, es grandiosa, es sublime, más propia de epopeya que de drama; pero las dificultades del asunto están perfectamente vencidas. El Infante no es insensible: al contrario, se queja del hambre, del frío y de la sed que le atormentan en su mazmorra. Además de santo tiene condiciones de caballero, de amigo; hasta su generosa amistad con un moro llamado Muley contribuye a darle carácter más humano y simpático, haciendo de él una portentosa amalgama de príncipe, de caballero, de santo y de héroe a la romana.

En suma: la austeridad del personaje está templada por cierto suave y varonil encanto. En general, la acción, no solamente es sencilla, sino que está conducida con toda la severidad de gusto que el caso exige; el interés se concentra en la persona del Infante.

Encierra esta obra hermosísimos rasgos líricos. En primer lugar, el famoso soneto de las flores, uno de los más perfectos y mejor concluídos que existen en castellano, a pesar de algún resabio alambicado de dicción. Hay, además, una escena que debía ser de poderosísimo efecto en las tablas,

porque toda ella respira bizarra generosidad y nobleza; tal es el encuentro en el campo de batalla entre el Infante y el moro Muley, que no es más que una glosa, pero perfectamente hecha, del romance de Góngora

Entre los sueltos caballos
De los vencidos zenetes.

[p. 204] Pero el trozo más característico del drama, y por eso lo voy a leer, es la escena en que el Infante se niega a entregar a Ceuta.

DON ENRIQUE

En su testamento
El rey mi señor ordena,
Que luego por la persona
Del Infante se dé a Centa.
Y así yo con los poderes
De Alfonso, que es quien le hereda,
Porque sólo este lucero
Supliera del sol la ausencia,
Vengo a entregar la ciudad,
Y pues...

DON FERNANDO

No prosigas; cesa,
Cesa, Enrique, porque son
Palabras indignas esas,
No de un portugués Infante,
De un maestre, que profesa
De Cristo la Religión.
Pero aun de hombre lo fueran
Vil, de un bárbaro sin luz
De la fe de Cristo eterna.
Mi hermano, que está en el cielo,
Si en su testamento deja
Esa cláusula, no es
Para que se cumpla y lea,
Sino para mostrar sólo
Que mi libertad desea,
Y esa se busque por otros
Medios y otras conveniencias,
O apacibles o crueles:
Porque decir: «Dése a Ceuta»,
Es decir: hasta eso haced
Prodigiosas diligencias.

Que un Rey católico y justo,
¿Cómo fuera, cómo fuera
Posible entregar a un moro
Una ciudad que le cuesta
Su sangre, pues fué el primero
Que con sólo una rodela
Y una espada, enarboló
Las quinas en sus almenas?
[p. 205] Y esto es lo que importa menos:
Una ciudad que confiesa
Católicamente a Dios,
La que ha merecido iglesias
Consagradas a sus cultos
Con amor y reverencia,
¿Fuera católica acción,
Fuera religión expresa,
Fuera cristiana piedad,
Fuera hazaña portuguesa,
Que los templos soberanos,
Atlantes de las esferas,
En vez de doradas luces
Adonde el sol reverbera,
Vieran otomanas sombras?
¿Fuera bien que sus capillas
.....
A ser establos vinieran,
Sus altares a pesebres,
Y cuando aquesto no fuera,
Volvieran a ser mezquitas?
.....
¿En mísero cautiverio
Fuera bueno que murieran
Hoy tantas vidas, por una
Que no importa que se pierda?
¿Quien soy yo? ¿Soy más que un hombre?
Si es número que acrecienta
El ser infante, ya soy
Un cautivo: de nobleza
No es capaz el que es esclavo;
Yo lo soy: luego ya yerra
El que Infante me llamare.
Si no lo soy, ¿quién ordena
que la vida de un esclavo
En tanto precio se venda?
Morir es perder el ser,
Yo le perdí en una guerra;

Perdí el ser, luego morí:
Morí, luego ya no es cuerda
Hazaña que por un muerto
Hoy tantos vivos perezcan.
Y así estos vanos poderes,
Hoy divididos en piezas,
Serán átomos del sol,
Serán del fuego centellas.
[p. 206] Mas no, yo los comeré,
Porque aún no quede una letra
Que informe al mundo que tuvo
La lusitana nobleza
Este intento. Rey, yo soy
Tu esclavo, dispón, ordena
De mí; libertad no quiero,
Ni es posible que la tenga.
Enrique, vuelve a tu patria;
Di que en África me dejas
Enterrado; que mi vida
Yo hare que muerte parezca.
Cristianos, Fernando es muerto;
Moros, un esclavo os queda;
Cautivos, un compañero
Hoy se añade a vuestras penas;
Cielos, un hombre restaura
Vuestras divinas iglesias.
.....

Éste, es para mí, el mejor drama religioso o devoto de Calderón. Es, además, una de las pocas obras en que ha creado un carácter, carácter admirable, por lo mismo que es excepcional.

Sin duda, a esta obra aludía Schlegel cuando llamaba a Calderón el «poeta del cielo». Y lo mismo, con frases elocuentísimas y menos conocidas, dijo Schack al hablar en general del drama devoto de Calderón. Leeré las últimas palabras nada más, porque ellas pueden ser el mejor corolario y complemento de lo que en esta lección hemos desarrollado; y porque, además, el tono de admiración y de ditirambo que Schack emplea, podrá dulcificar en el ánimo de mis oyentes el dejo, más o menos amargo, que hayan podido dejar estas críticas, que, con toda la reverencia debida al gran poeta, he tenido que dirigirle esta noche.

«Sus composiciones religiosas más acabadas respiran la celestial unción que sólo puede nacer del más profundo y vivo sentimiento de lo eterno. En ellas vemos un espíritu consagrado a Dios, que, despidiendo rayos de suprema sabiduría, se eleva en místico vuelo sobre los límites de lo finito, y llega a un mundo de perenne belleza, donde la Religión y la poesía, como la estatua de Memnón, suenan armoniosamente al lucir la aurora que precede al día de la eternidad. Con alma grande, llena de fe, y con inagotable amor, el poeta descorre el velo que oculta el reino de Dios a los ojos de los

mortales. Descúbrese el cielo lleno de nubes trasparentes que se suceden sin cesar, y una luz santa refleja en la humanidad con tanta fuerza e ilumina **[p. 207]** de tal modo el sombrío abismo de lo finito, que todas las miserias terrenales desaparecen ante el brillo del sol divino.

»A ningún otro poeta le ha tocado en suerte producir con estas tragedias religiosas conmociones más profundas ni sentimientos más fuertes. En ningún otro se halla refutación más completa de la idea de que no hay mártir que sirva para componer una tragedia. Sus personajes no buscan la muerte de una manera criminal. Cediendo a los móviles más puros, le salen al encuentro, no insensibles, no esperando sólo y temiendo, sino lleno el corazón de inmenso amor y con la fe más viva en el poder de Dios. Atraviesan rápidamente la humanidad, que lucha en tumulto y sin consejo, pasando por los montones de cadáveres y los campos de batalla de la tierra. Nubes oscuras y tempestuosas amenazan descargar, y no sin combate se separa lo finito de lo eterno. Pero la fe los guía con su clara antorcha. Fuertes con la religión, apuran sin vacilar el cáliz. Arrastrados por el sentimiento de su unión con lo eterno, miran los dolores y placeres de la tierra como vanas imágenes que se disipan. Ante los rayos cada vez más vivos de la Divinidad, desaparece su condición finita; y coronados de blancas rosas penetran en el arco de triunfo de la muerte, a cuya entrada los reciben los bienaventurados ofreciéndoles la palma de la victoria.»

Esto, indudablemente, se refiere a *El Príncipe Constante,* que Schack considera, y yo también, como la más admirable de las composiciones religiosas de Calderón. Todo este trozo de Schack es elocuentísimo y muy justo, y muy exacto, si se refiere a la concepción general del drama religioso. Los defectos, los lunares que hemos apuntado, se refieren, pura y exclusivamente, a la ejecución. Hay, además de los dramas propiamente religiosos de Calderón, dos o tres obras suyas, en que se propuso desarrollar pensamientos más o menos filosóficos Entre ellos figura una obra maestra. *La Vida es sueño.* De ella hablaremos el primer día. He dicho.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 209] DRAMAS FILOSÓFICOS.—CONFERENCIA QUINTA

SEÑORES:

En las dos últimas conferencias hemos examinado el teatro religioso de Calderón; es decir, sus Autos sacramentales o representaciones eucarísticas; y sus dramas devotos, especialmente los tres que pueden considerarse como modelos y prototipos: *El Príncipe Constante, La Devoción de la Cruz y El Mágico prodigioso*

Hoy vamos a hablar de una tercera sección de las obras calderonianas, que tiene cierta analogía, más o menos íntima, más o menos directa, con los dos géneros ya estudiados; esto es, los dramas que, sin ser propiamente religiosos, Ni mucho menos devotos, tienen algo de simbólico, de ideal, de abstracto y de filosófico. Es decir, aquellos en que el autor se ha propuesto revestir de forma dramática una tesis, un principio general, que se enuncia desde el título mismo de la obra. Sin embargo, este título puede engañar a veces. Así es, que yo creo que don Alberto Lista, a quien se le ocurrió por primera vez hacer una clasificación de las obras de Calderón, procedió un poco de ligero al aumentar el número de *dramas* filosóficos con ciertas comedias; v. gr.: *Gustos y disgustos son no más que imaginación, Saber del mal y del bien, cuya* **[p. 210]** filosofía no pasa de las vulgarísimas máximas de su título; siendo, por lo demás, comedias de enredo, o dramas palacianos, o perteneciendo, en fin, a otras subdivisiones de las obras de Calderón. Más razón habría, por ejemplo, para llamar drama filosófico, o ideal, a *Los Favores del mundo,* de Alarcón; y nadie se lo llama, ni hay para qué.

El pensamiento del drama titulado *Gustos y disgustos son no más que imaginación,* obra bastante estimable, de no malas condiciones escénicas y cuyo argumento es (aunque tratado de la manera más decorosa y más dramática posible) el nacimiento de don Jaime el Conquistador; el pensamiento de la obra o la máxima de que *gustos y disgustos son no más que imaginación,* es, en sustancia, el pensamiento de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, y la idea primordial de *La vida es sueño,* pero sumamente restringida por las condiciones del argumento. De suerte, que esta comedia no debe incluirse aquí, sino en otra sección, de que más adelante hablaremos.

Quedan, pues, reducidos los dramas simbólicos, o los dramas filosóficos de Calderón, a los dos títulos: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* y *La vida es sueño,* y aun el primero le incluímos en la clasificación con un poco de *manga ancha,* porque, sobre todo en sus dos últimos actos, no es sino una comedia de magia, en que la tesis está completamente subordinada a lo sobrenatural, a lo maravilloso, y, lo que es peor, a la maquinaria y a la tramoya.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira goza de cierta celebridad en el mundo literario, aun fuera de España; en primer lugar, por ciertos bellísimos rasgos de pormenor, de que hablaremos inmediatamente; y en segundo lugar, por haber servido de original a una obra de Corneille, el

Heraclio, de las más endebles suyas, y célebre nada más que por dos o tres detalles imitados de la comedia española.

Hasta este siglo no se había dudado por nadie de que la obra de Calderón fuera el original de la obra de Corneille. Militaba a favor de esta presunción legítima la historia toda del teatro español en Francia; las imitaciones hechas allí por los dos Corneille, por Molière y por una turba de autores oscuros; y respecto de Corneille, el hecho de haber tomado de dramas españoles su mejor tragedia, o por lo menos la más famosa, la más popular y la de **[p. 211]** espíritu más moderno: *El Cid,* imitación de *Las Mocedades,* de Guillén de Castro, así como la primera comedia buena de carácter que tuvieron los franceses: *El Mentiroso,* trasunto no ciertamente mejorado de *La Verdad sospechosa,* de Alarcón. A esto se añade el predominio absoluto del teatro español en Francia en tiempo de Luis XIII; y el hecho de que Tomás Corneille, hermano de Pedro Corneille, tradujo, imitó o refundió para la escena francesa gran número de obras españolas; llegando a confesar que se derivaban de tal origen casi todas las comedias que dió a las tablas.

Pero es lo cierto que la cuestión se ha suscitado en nuestros días, primero por Viguier y luego por Philarète Chasles, los cuales sostienen que del *Heraclio* hay edición de 1647; mientras que de la comedia de Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* no parece ninguna anterior a 1664. Este argumento, a primera vista decisivo, no prueba nada. En primer lugar, las ediciones príncipes, las ediciones primitivas del teatro español, en su mayor parte han desaparecido; y de las comedias sueltas, rarísima es la que ha logrado salvarse de la destrucción a que casi inevitablemente las condenaba el uso diario de los actores y farsantes en el teatro. Aun de las mismas primitivas colecciones de dramas, anteriores a la gran colección de *Comedias escogidas,* publicada desde 1652 en adelante; de todas las colecciones (digo) anteriores a ésta, no sólo en Madrid, sino en Zaragoza, en Amberes y en otras partes, ninguna de ellas ha podido completarse hasta ahora. Así es frecuente el encontrar una parte XVII o XXII de alguna colección de comedias, habiendo desaparecido todos los demás volúmenes. Nada tiene, pues, de extraño, que de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* no aparezca edición anterior a la que en una de las primeras partes de Calderón publicó su hermano, editor de los primeros, así como de los restantes lo fué Vera Tassis. Tampoco tendría nada de particular que la comedia de Calderón hubiera sido conocida en Francia aun antes de imprimirse, porque las comedias españolas pasaban manuscritas la frontera muchas veces; sobre todo llevadas por las compañías de actores españoles que en París representaban. Entre otros ejemplos que pudiéramos alegar, en la Biblioteca del Arsenal se conserva un manuscrito de la comedia *Hado y Divisa* y otro de *El Segundo Scipión,* muy anteriores en su fecha a las primeras ediciones conocidas y consta que **[p. 212]** se representaron ambas obras como fiestas palacianas en París. Esto en cuanto a las pruebas extrínsecas.

En cuanto a los argumentos intrínsecos, en primer lugar, Calderón no sabía francés, como lo ignoraban casi todos los españoles entonces. Sabía malamente italiano; así es que cuando en algunos de sus entremeses, por ejemplo, en *La Franchota,* quiere hacer hablar en francés a ciertos personajes, pone en boca suya una *jerga,* donde predomina el elemento italiano; prueba indudable de que el autor no conocía la lengua que se proponía ridiculizar. Además, comparando En *esta vida todo es verdad y todo es mentira* con el *Heraclio* de Corneille, échase de ver, en esta última producción dramática, mucho más respeto a la historia y ciertas modificaciones felices en el plan y en el argumento, que indican la labor del que mejora una obra ajena: ni es de presumir que Calderón, por capricho, e innecesariamente, hubiera dejado aparte lo que había de bueno y de útil en la obra de Corneille,

prefiriendo falsear la historia de tan extraña manera.

Pero hay otra prueba más concluyente, y que no deja duda sobre esta cuestión de fecha, y es el hecho de existir en castellano, y mucho antes del *Heraclio,* la verdadera obra que sirvió de modelo a Calderón, que es una comedia de Mira de Amescua, titulada *La Rueda de la fortuna,* donde no solamente hallamos algunos de los personajes, algunas de las escenas mas interesantes de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* sino hasta versos enteros, copiados casi a la letra. Sobre todo, hay un pasaje en que el cotejo puede hacerse fácilmente, y se verá que no cabe duda racional. Así, por ejemplo, dice Focas (en el acto primero) de Calderón, refiriendo su vida:

> Leche de lobas, infante
> Me alimentó allí en mi tierna
> edad, y en mi edad adulta
> El veneno de las yerbas.

Y escribe Mira de Amescua, o pone en boca del mismo emperador Focas:

> Un pescador me sacó;
> Y como a mí me crió
> **[p. 213]** Con palmas y verdes ovas,
> Y leche de mansas lobas,
> Soy meláncolico yo.

Como esto no tiene fundamento alguno histórico, y como además lo de criar a un niño con leche de lobas es invención sumamente estrafalaria, pudo ocurrísele a un poeta, pero no es verosímil que se les ocurriese a dos, tratando del mismo personaje. No cabe duda racional, pues, que *La Rueda de la fortuna* es, no solamente el germen de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* por lo que toca a una parte del plan y a algunos de los personajes, sino también en la misma ejecución y en algunos detalles del diálogo.

Hay, además, una comedia de Lope, titulada *El Hijo de los leones,* donde pueden encontrarse ciertos vislumbres del carácter de Focas. Como quiera que esto sea, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* tiene originalidad bastante para que se hable de ella, aun prescindiendo de sus antecedentes en Lope y en Mira de Amescua.

No quiere esto decir que sea una obra perfecta, ni mucho menos, como no lo es tampoco el *Heraclio* de Corneille. Ya he indicado que es una de sus obras más endebles.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira no tiene, en realidad, más que un primer acto hecho con mucha habilidad dramática, y en él una situación de primer orden, que bastaría, por sí, para honrar a cualquier poeta trágico; una situación asombrosa, que Corneille, no sólo imitó, sino que

tradujo a la letra, y es casi lo único bueno que hay en el *Heraclio:* la escena en que Heraclio y Leonido pretenden a una ser hijos del emperador Mauricio, y en que Astolfo, requerido por el tirano, se niega resueltamente a declararle cuál de ellos es su hijo, y cuál es el hijo de su enemigo. Esta situación es verdaderamente trágica, y está presentada con muy pocos defectos de gusto; y tomada en conjunto, es uno de los trozos calderonianos escritos con más robusta inspiración.

En cambio, el segundo y tercer acto son una comedia de magia sumamente embrollada, y más para prestigio de los ojos que para solaz del entendimiento; de tal suerte, que cuándo en nuestros dias se ha querido representar, ha sido preciso refundir completamente este tercer acto y escribir otro de pura invención de los **[p. 214]** refundidores. Hay algo en esta comedia del pensamiento de *La vida es sueño;* y vamos a ver en qué consiste, y en qué está también la originalidad de la primera comedia, y los elementos de la segunda. Aunque los nombres de algunos de los personajes son históricos, no hay que buscar color local de ningún tiempo, ni Calderón se propuso esto nunca. El drama es de pura invención, y no sólo no es histórico, sino que va derechamente contra la historia, como también *La Rueda de la fortuna,* y no tanto el *Heraclio* de Corneille.

Hay además (y se me había olvidado apuntarlo antes), una prueba indirecta de que Calderón fundó su comedia en la de Mira de Améscua y de ningún modo en la tragedia de Corneille, y es el hecho de haber tratado en una comedia suya, llamada *La Exaltación de la Cruz,* la historia del emperador Heraclio, de un modo muy conforme con la historia, lo cual excluye casi de todo punto la idea de que Calderón hubiese mostrado luego tan crasa ignorancia de ella en la comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* compuesta mucho tiempo después, si hubiéramos de atenernos a la fecha de la edición. El drama, no sólo no es histórico, sino que niega y contradice la historia; es un drama de pura invención.

El emperador Focas, aventurero, de origen oscuro, matador del emperador Mauricio, había sido criado ruda y selváticamente en las montañas de Sicilia, amamantado con leche de mansas lobas, como el autor dice; y por una serie de aventuras, casi de foragido y bandolero, había llegado a dar muerte al emperador Mauricio, y a usurparle el cetro de Oriente.—Fugitiva la esposa de Mauricio en las mismas montañas de Sicilia, que allá, en su infancia, habían dado asilo a Focas, parió un hijo llamado Heraclio, a quien recogió, quedando encargado de su crianza, un viejo servidor llamado Astolfo.—Por el mismo tiempo, poco más o menos, una aldeana de Sicilia, seducida por Focas, había dado a luz otro hijo, llamado Leonido, que había sido recogido también por Astolfo, el cual, juntamente con el niño, recibió una lámina de plata en que iba escrito el nombre de su padre. Astolfo cría a los dos niños como fieras, para ocultar al uno de ellos de la venganza de Focas. Pero Focas, sabedor de que existe un descendiente legítimo de Mauricio, y que algún día puede disputarle la púrpura imperial, se dirige **[p. 215]** a Sicilia, con intento de escudriñarla toda, hasta haber a las manos a aquel enemigo. Aquí comienza el drama.

Hay en él, como en muchos otros de Calderón, dos doncellas andantes, reina de Sicilia la una, llamada Cintia, y la otra Libia, por el estilo de la Rosaura de *La vida es sueño,* y tantas otras heroínas de libros de caballerías, personajes altamente inverosímiles, y que en Calderón no sirven más que para estorbar. Cintia, reina de Sicilia, como hemos dicho, promete su ayuda a Focas para descubrir a su enemigo; la casualidad hace que, recorriendo el monte en una batida de caza, tropiecen Cintia y Libia con las dos humanas fieras que allí habitaban con Heraclio y con Leonido: y una de las escenas mejor hechas de este primer acto, es aquella en que ellos, por vez primera, contemplan una mujer, y

los afectos de amor que en sus corazones vírgenes se despiertan: misteriosos anhelos que hasta entonces no habían sentido. Es, en sustancia, aquel cuento de Boccaccio, de un joven muy cristianamente educado en el yermo por un anacoreta, que le había apartado de todo trato y vista de mujeres, haciéndole formar, por el contrario, idea espantosa de ellas, para que las considerase voraces mostruos y animales dañinos, hasta que un día, bajando al mercado de Florencia, quedóse admirado de ver aquellos diablos y monstruos tan hermosos. Algo de esto es lo que a Heraclio y Leonido sucedió al contemplar a Cintia y Libia. Esta escena es curiosa, por lo mismo que hay no pequeña inverosimilitud en los razonamientos de Heraclio y de Leonido, quienes lo mismo que Segismundo y otros personajes selváticos y feroces de Calderón, tienen mucho de discretos cortesanos, aprendido no se sabe dónde ni cómo, mezcla extraordinaria del salvajismo que el autor ha querido poner en ellos, y de cortesanía palaciega y culterana, pródiga en antítesis y metáforas.

He dicho que cuando Focas descubre el oculto asilo del hijo de Mauricio, en vez de encontrarse con un solo mancebo se encuentra con dos; y el anciano Astolfo que los guardaba, se niega resueltamente a declararle cuál es su hijo y cuál el de su enemigo. Esta es la situación eminentemente dramática de la obra. Con ella termina el acto primero, nuncio de grandes cosas, que luego, desgraciadamente, no se realizan. Esa escena es de lo más enérgico y dramático y de lo más vigorosamente escrito que hay en Calderón. Corneille la tradujo casi *ad pedem literae* en el *Heraclio.*

[p. 216] Con un arte exquisito, el autor ha hecho que en Heraclio hable sólo la fuerza de la sangre y la nobleza de su índole, y en Leonido, casi siempre, la soberbia y la envidia de no ser menos que el otro. Sin embargo, el contraste no está más que apuntado, aunque inspira dos o tres rasgos bellísimos, que podían haber sido el germen de una acción dramática muy interesante.

FOCAS

Yerto cadáver, en quien
A despecho del veloz
Tiempo, a pesar de las canas,
E injuria de escarcha y sol,
Todavía en mi memoria
Guarda la imaginación
Aquellas primeras señas
Con que te vi embajador,
¿Como aqui?... Pero no quiero
Que te asuste mi rigor,
Cuando debo, agradecido
Al no esperado favor
De hallarte, las albricias.
Alza del suelo, y tu voz
Me diga, si es de Mauricio
El hijo, que reservó
De mis iras tu lealtad,
Uno de estos.

ASTOLFO

Si, señor;
El uno de los dos es
Hijo de mi Emperador,
A quien (porque nunca diera
En manos de tu furor)
Crié en estos montes, sin que
Sepa quién es ni quien soy;
Porque el tenerle así tuve
A inconveniente menor
Que el mirarle en tu poder;
Ni de una gente que dió
Obediencias a un tirano.

FOCAS

Pues mira cuán superior
El hado a la diligencia
Manda. ¿Cuál es de los dos?

[p. 217] ASTOLFO

Que es uno de ellos diré;
Pero cuál es de ellos, no.

FOCAS

¿Qué importa que ya lo calles,
Si es inútil pretensión
Para que no muera? Pues
Matando a entrambos, estoy
Cierto de que muera en uno
El que aborrezco, y que no
Turbará nunca el imperio.

HERACLIO

A menos costa el temor
Podrá asegurarse.

FOCAS

¿Como?

LEONIDO

Vengando en mí ese rencor,
Que yo, a precio de ser hijo
De un supremo Emperador,
Daré contento la vida.

HERACLIO
Si en él dicta la ambición,
En mí la verdad.

FOCAS
¿Por qué?

HERACLIO
Porque yo sé lo que soy.

FOCAS
¿Tú lo sabes?

HERACLIO
Sí

ASTOLFO
¿Pues quién
Te lo ha dicho?

[p. 218] HERACLIO
Mi valor.

FOCAS
¿Entrambos para morir
Competís por el blasón
De hijos de Mauricio?

LOS DOS
Sí.

FOCAS (A Astolfo.)
Di tú, ¿cuál es de los dos?

LOS DOS
Yo.

ASTOLFO
Que es uno, mi voz ha dicho;

Cuál es, no dirá mi amor.

FOCAS
Eso es querer, por salvar
Uno, que perezcan dos.
Y pues entrambos conformes
Están en morir, no soy
Tirano, pues que la muerte,
Que ellos me piden, les doy.
Soldados, mueran entrambos.

ASTOLFO
Tú lo pensarás mejor.

FOCAS
¿Por qué?

ASTOLFO

Porque no querrás,
Ya que el uno te ofendió
En vivir, te ofenda el otro
En morir.

FOCAS

Pues, ¿por qué no?

[p. 219] ASTOLFO
Porque es el otro tu hijo,
De cuya verdad te doy,
(Dale una lámina)
Para testimonio esta
Lámina que a mí me dió
Con él, y con la noticia
De ser tuyo, la afición
De aquella villana en quien
Fué tan parlero el dolor,
Que, por no reservar nada,
El hijo aún no reservó.
Ahora con el resguardo
Que el uno en el otro halló,
Sabiendo que es tu hijo el uno,

Podrás matar a los dos.

FOCAS
¿Qué escucho y qué miro?

CINTIA
¡Extraño
Suceso!

FOCAS
¿Quién, cielos, vió,
Que cuando de mi enemigo
Y mía buscando voy
La sucesión que afligía
Mi vaga imaginación,
Tan equívocas encuentre
Una y otra sucesión,
Que impida el golpe del odio
El escudo del amor?
Mas tú dirás uno y otro
Quién es.

ASTOLFO
Eso no haré yo.
Tu hijo ha de guardar al hijo
De mi Rey y mi señor.

FOCAS
No te valdrá tu silencio;
Que la natural pasión,
[p. 220] Con experiencias dirá
Cuál es mi hijo, y cuál no.
Y entonces podré dar muerte
Al que no halle en mi favor.

ASTOLFO
No te creas de experiencias
De hijo a quien otro crió;
Que apartadas crianzas tienen
Muy sin cariño el calor
De los padres; y quizá,
Llevado de algún error,
Darás la muerte a tu hijo.

FOCAS
Con eso en obligación
De dártela a ti me pones,
Si no declaras quién son
.
ASTOLFO
Así quedará el secreto
En seguridad mayor:
Que los secretos un muerto
Es quien los guarda mejor.

FOCAS.
Pues no te daré la muerte,
Caduco, loco, traidor;
Sino guardaré tu vida
En tan mísera prisión,
Que lo prolijo en morir
Te saque del corazón
A pedazos el secreto.

HERACLIO
No le ultraje tu furor.

LEONIDO
No tu saña le maltrate.

FOCAS
¡Pues qué! ¿amparáisle los dos?

LOS DOS
Si él nuestra vida ha guardado,
¿No es primera obligación
De todos guardar su vida?

[p. 221] FOCAS
¿Luego a ninguno mudó
La vanidad de que pueda
Ser hijo mío?

HERACLIO
A mí no;
Porque más quiero (otra vez
Digo) morir al honor
De ser legítimo hijo
De un supremo Emperador,
Que vivir, de una villana

Hijo natural.

LEONIDO
Y yo,
Que aunque ser tu hijo tuviera
A soberano blasón,
No me ha de exceder a mí
Heraclio en la presunción
De ser lo más.

FOCAS
¿Y es lo más
Mauricio?

LOS DOS
Sí.

FOCAS
¿Y Focas?

LOS DOS
No.

FOCAS
¡Ah venturoso Mauricio!
¡Ah infeliz Focas! ¿Quién vió
Que para reinar no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Serlo para morir, dos?
Y pues de tanto secreto,
Que ya pasa a ser baldón,
Sólo eres dueño, volviendo
A mi primera intención,
[p. 222] Te harán hablar hambre y sed,
Desnudez, pena y dolor.
Llevadle preso.

LOS DOS
Primero
Restados en su favor
Nos verás.

FOCAS
Eso es querer,

Que abandonado el amor
Con que el uno busqué, en ambos
Se vengue mi indignación.
A todos tres los prended.

HERACLIO
Primero pedazos yo
Me dejaré hacer.

LEONIDO
Primero
Moriréis todos.

FOCAS
¡Su error
Los castigue! ¿Qué esperáis?
Si no se dan a prisión,
Mueran.
.....

Esta es una gran escena; pocas tiene Shakespeare más hábilmente hechas; pero este drama, que tan soberanamente empieza, se echa a perder en seguida; el autor recurre a lo sobrenatural, a lo maravilloso, a lo fantástico, tratado con muy poco arte y con extraordinaria confusión, hasta el punto de no comprenderse a veces cuáles son los personajes reales y cuáles los imaginarios; y lo que había empezado por un drama novelesco, interesantísimo, acaba por ser una vulgar comedia de magia.

Focas, con el deseo de averiguar cuál de los dos es su hijo, recurre a un mago o adivino llamado Lisipo, que empieza por promover una tempestad, y luego por trasladar a los dos mancebos, Heraclio y Leonido, al palacio real de Focas y hacerles creer, por algunas horas, que son reyes.

[p. 223] La semejanza con *La vida es sueño*, es evidente.

En resumen, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, no tiene digno de elogio, en conjunto, más que el primer acto; sobre todo, esa escena que hemos notado con particular encarecimiento.

La vida es sueño es obra de tal fama, tal crédito y de tal importancia, que casi aterra el hablar de ella. Afortunadamente, si en otras cosas hemos podido parecer duros y secos con Calderón, aunque también aquí tengamos que notar algunos pormenores defectuosos, todavía la grandeza de la concepción es tal, que no existe en teatro del mundo (por lo menos en lo que nosotros hemos alcanzado a conocer), no existe, digo, en teatro del mundo idea más asombrosa que la que sirve de forma sustancial a esta obra; y tal, que si se le quitara la parte pegadiza, y fueran más naturales, más

sencillos y más nacidos de las entrañas del asunto algunos de los recursos que para desarrollar este pensamiento se emplearon, no tendríamos reparo en decir que era una obra perfecta, dentro siempre de las condiciones un poco amaneradas y convencionales de la ejecución calderoniana. En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto Sobre todo, hay un cambio de carácter violentísimo, y no, bastante motivado, en el momento en que vuelve a su prisión y a su estado antiguo. Aquella mansedumbre súbita de Segismundo, aquel convencimiento suyo de que todo es vanidad y sueño, viene demasiado pronto para que haga todo su efecto. Quizá sea éste el unico lunar importante de la obra. Vamos a verlo (porque el drama requiere atento estudio), considerando: primero, su argumento, es decir, la tesis que el autor se propuso desarrollar en él; segundo, los recursos de que se valió para dramatizarla, y tercero, las bellezas y defectos de la ejecución. Repito que, como idea, no la hay más grande en ningún teatro del mundo; que la ejecución es superior también a lo que suele ser la ejecución de otros grandes pensamientos de Calderón; y que esta obra, que es la primera de las suyas por la grandeza de la idea capital, es también de las primeras por la habilidad dramática con que está conducida, aunque no sea ciertamente de las mejores por el estilo. El pensamiento de la obra es completamente original de Calderón, dígase lo que se quiera. Todo lo que los críticos han podido inquirir, se reduce a encontrarle remota semejanza con un cuento de las **[p. 224]** *Mil y una noches,* en que un monarca adormece a un mendigo por medio de un narcótico y le hace creer, por algunas horas, que es rey. Este cuento pueril, de ninguna manera encierra el germen del drama de Calderón.

El simbolismo de *La vida es sueño* es bastante complicado, hay dos o tres ideas que están íntimamente enlazadas en tre sí, pero que pueden distinguirse cuando un poco despacio se examinan En primer lugar, la obra es antifatalista, con algunas manchas todavía de superstición astrológica; pero no cabe duda que uno de los pensamientos de la obra pudiera compendiarse en aquella antigua sentencia: Vir *sapiens dominabitur astris.*

Aparte de esta condenación del fatalismo sideral y de la influencia astrológica, que es indudablemente una de las ideas que la fábula viene a demostrar, hay otras dos en que vamos a fijarnos ahora.

Se ha dicho—y parece a primera vista—que la tesis del drama es escéptica. El título parece que lo indica ya; además, alguna frase aislada del resto del drama pudiera darlo a entender así; por ejemplo:

> «¿Qué es la vida? Un frenesí.
> ¿Qué es la vida? Una ilusión,
> Una sombra, una ficción,
> Y el mayor bien es pequeño;
> Que toda la vida es sueño,
> Y los sueños sueños son.»

Hay, realmente, una tesis escéptica en el drama; pero no es más que preparación para la tesis dogmática que se plantea luego: el escepticismo no es más que un estado transitorio del alma de Segismundo antes de llegar a la purificacion final de sus pasiones, de sus afectos y de sus odios con que termina el drama. En suma; el escepticismo está en el camino y el dogmatismo en el término de

la jornada.

Además, la tesis escéptica—dado que exista—se refiere sólo a los fenómenos, a las apariencias sensibles, al mundo de los sentidos, nunca al mundo de las ideas puras; así es que Segismundo jamás duda de la realidad de la verdad, ni de la realidad del bien y de la virtud, y eso es de notar hasta en los trozos que tienen **[p. 225]** más sabor escéptico, si ligeramente se los examina. Así es que cuando, como consecuencia lógica del escepticismo, parece tentado el personaje a caer en cierta manera de epicureísmo práctico y a dar rienda suelta a sus pasiones, puesto que la vida es sueño y conviene aprovechar este sueño mientras dura; y exclama, como glosando el *Carpe diem* de Horacio:

«SEGISMUNDO *(Aparte.)*
Cielos, si es verdad que sueño,
Suspendedme la memoria,
Que no es posible que quepan
En un sueño tantas cosas.
Válgame Dios, quién supiera,
O saber salir de todas,
O no pensar en ninguna.
.....
¿Tan poco hay de unas a otras,
Que hay cuestión sobre saber
Si lo que se ve y se goza
Es mentira o es verdad?
¿Tan semejante es la copia
Al original, que hay duda
En saber si es ella propia?
Pues si es así, y ha de verse
Desvanecida entre sombras
La grandeza y el poder;
La majestad y la pompa,
Sepamos aprovechar
Este rato que nos toca,
Pues sólo se goza en ella
Lo que entre sueños se goza.
Rosaura está en mi poder;
Su hermosura el alma adora:
Gocemos, pues, la ocasión...»

Inmediatamente se contesta él mismo:

«¡Mas con mis razones propias
Vuelvo a convencerme a mí!
Si es sueño, si es vanagloria,

¿Quién por vanagloria humana
Pierde una divina gloria?
¿Qué pasado bien no es sueño?
¿Quién tuvo dichas heroicas
[p. 226] Que entre sí no diga, cuando
Las revuelve en su memoria:
«Sin duda, que fué soñando
Cuanto vi?»— Pues si esto toca
Mi desengaño, si sé
Que es el gusto llama hermosa
Que la convierte en cenizas
Cualquiera viento que sopla,
Acudamos a lo eterno,
Que es la fama vividora,
Donde ni duermen las dichas,
Ni las grandezas reposan.»

Ya sabemos, pues, hasta qué punto es escéptico el drama y hasta qué punto es dogmático. En suma: pasa por tres estados el alma de Segismundo: primero, un estado salvaje, feroz y bravío, en que todavía no conoce el mundo, ni la vida, ni se ha dado cuenta de la razón de las cosas; especie de estado *pre-científico,* como dicen los sofistas modernos; en segundo lugar, y como segundo período de desarrollo psicológico del carácter de Segismundo (si es que debe llamarse carácter, puesto que más bien es un símbolo de toda la humanidad) su época de furor y de dar rienda suelta a sus pasiones, mandando y gobernando y queriendo imponer su voluntad y albedrío a cuantos se le acercan; después, el desengaño de que todo aquello ha sido sueño, y, por consiguiente, esas afirmaciones escépticas de que hablábamos antes; y por conclusión y remate de la obra, el convencimiento que Segismundo adquiere de que siendo sueño la vida humana, o por lo menos no pudiendo tenerse evidencia de nada fenomenal ni sensible, porque es todo sombra y apariencia, son, sin embargo, eternos la verdad, el bien, las ideas madres y los conceptos puros. De aquí el domar sus pasiones, de aquí que procure no gozar de la ocasión ni del sueño de la vida, sabiendo lo poco que dura, sino obrar bien, que, como dice el poeta, «es siempre lo más seguro para cuando despertemos.» Es la obra, más que otra cosa, un símbolo de la vida humana. El autor se ha cuidado de descorrer el velo en un Auto que después compuso con el mismo título de *La vida es sueño.*

Allí el protagonista no es un hombre llamado Segismundo, sino el hombre en general, el hombre creado por Dios, colocado en el paraíso; que despeña luego, ayudado por el albedrío a su **[p. 227]** entendimiento; el hombre caído, y finalmente rescatado, merced a la Divina Misericordia y al beneficio de la sangre de Cristo.

La idea, que está formulada de este modo impersonal y abstruso en el Auto, ha tomado las formas vivas del arte dramático en *La vida es sueño,* comedia.

Veamos de qué recursos se valió el poeta para desarrollar esta idea, a primera vista demasiado abstracta y seca, para ser llevada a las tablas.

La geografía y la historia del drama son de todo punto fantásticas. Un rey de Polonia, llamado Basilio, grande estrellero, por sus especulaciones astrológicas había llegado a averiguar o a persuadirse de que un hijo suyo, que iba a nacer, había de ser cruel y violento tirano, azote de sus pueblos y verdadera plaga que Dios había de mandar sobre ellos; por lo cual, inmediatamente que el niño nace, procura esconderle de la vista de los humanos, en una soledad, donde crece sin ningún trato con sus semejantes. Un anciano, llamado Clotaldo, cuida de instruirle, no dejándole concebir ideas claras de aquellas cosas que pudieran despertar en él soberbios y ambiciosos pensamientos, y sacarle fuera de la condición a que su padre quería reducirle. La idea era, ciertamente, peregrina, y no le falta razón a Segismundo cuando, al fin del drama, en las palabras de respetuosa queja que dirige a su padre, advierte que era éste el modo más seguro de hacer que se cumpliese el pronóstico; así que, las pasiones, las ferocidades y los ímpetus de Segismundo, muy naturales en un salvaje, son consecuencia, en gran parte, de la educación que había recibido.

El autor ha presentado a su personaje por primera vez en la soledad, en sus estado indómito y semibrutal. No es menester que digamos cómo, puesto que todos conocéis las famosas décimas de su monólogo, por las cuales trepa la funesta y desmedradora vegetación parásita del falso lirismo; pero notables por la proclamación enérgica del libre albedrío; décimas que tienen una fama muy superior a su mérito, por lo menos como trozo de poesía lírica, puesto que reúnen cuantos vicios pueden juntarse en una composición castellana; pero dignas de elogio, porque el simbolismo, aunque embrollado y confuso, no es aquí vana palabrería, sino que obedece a un sentido superior y viene a ser como un argumento **[p. 228]** sentido de forma poética, en defensa de la tesis del libre albedrío. Continuemos la exposición del drama.

Aspiran a la corona de Polonia dos primos de Segismundo, llamados Astolfo y Estrella; pero el rey Basilio, antes de resolverse a dejarles en testamento su corona, quiere hacer la última prueba con su hijo, con aquella especie de fiera humana que había criado en la soledad, y ordena que le conduzcan a su palacio, adormecido por medio de un narcótico, y que allí, al despertar, se encuentre servido y tratado como rey, para ver si realmente se cumple el oráculo, y resulta el tirano violento y feroz que los astros habían indicado, en cuyo caso volvería a su retiro, y en otro caso heredaria la corona de Polonia. Las escenas de esta soñada monarquía o de este soñado principado de Segismundo, son altísima prueba del poder dramático del autor, del vigor y de la entereza de su genio. Segismundo es el hombre de instintos brutales, que no siente más pasión que la sensual, que quiere atropellar y derribar cuanto se le pone por delante, que intenta forzar a dos mujeres, que arroja del balcón al mar a un criado que le resiste, etc., etc.

Quizá el autor ha sido infiel alguna vez a este carácter de Segismundo. Segismundo, que es la ferocidad en todo lo demás, sabe, sin embargo, requebrar en términos muy cortesanos a Rosaura y su prima. Estos olvidos de Calderón son, afortunadamente, raros; en general, Segismundo es lo que debe ser: una fiera. El Rey, perfectamente convencido de que los astros no han mentido y que Segismundo no debe ser su heredero, so pena de que hayan de sucumbir sus pueblos bajo la tiranía de aquel vándalo, manda conducirle de nuevo a su prisión, en donde despierta. Y aquí está, para mí, el único defecto de la obra en su trabazón escénica: el que Segismundo, de repente y nada más que por aquel breve sueño, reprima su natural condición arrebatada e indomable, y se resigne, con estoica tranquilidad, a su destino, convencido de que la vida es sueño. Defecto es éste inseparable del arte de Calderón. Shakespeare, de seguro, hubiera puesto más complejidad y más luchas en el personaje, si

hubiera sido capaz de concebirle, y esta mudanza de carácter de Segismundo estaría mucho mejor graduada que en Calderón. En Calderón hay un salto mortal desde el Segismundo siervo y juguete de la pasión, hasta el Segismundo tipo del príncipe perfecto, que aparece en la tercera jornada. Este cambio **[p. 229]** empieza a verificarse desde el famoso monólogo, y para él Segismundo no tiene más razón que haberlo dicho su ayo en el diálogo anterior:

(Enternecido se ha ido
El Rey de haberle escuchado.)
Como habíamos hablado
De aquella águila, dormido,
Tu sueño imperios han sido;
Mas en sueños fuera bien
Honrar entonces a quien
Te crió en tantos empeños,
Segismundo, que aún en sueños
No se pierde el hacer bien.

No parece que esto bastaba para convencer a Segismundo ni traer tan rápida mutación de carácter como la que se observa en el monólogo siguiente:

Es verdad; pues reprimamos
Esta fiera condición,
Esta furia, esta ambición,
Por si alguna vez soñamos.

En la tercera jornada continúa este cambio de carácter y todo lo que allí pasa es natural y sencillo; esas mismas pompas que Segismundo desprecia, vienen a buscarle a su retiro; una rebelión le aclama por capitán suyo y le eleva al trono de sus padres; y aquel monstruo abortado de las selvas acaba por vencer y por reprimir sus instintos avasalladores; la pasión sensual, que en el primer acto siente por Estrella, se convierte ya en verdadero y puro amor; y la descortesía bárbara con que a su padre había tratado, en comedimiento y respeto; y a este tenor todos sus afectos se templan y modifican, y se verifica en él una verdadera regeneración moral, semejante a la *Sophrosyne* de la tragedia griega; levantándose libre y sereno, sobre la pasión encadenada, el imperio de la conciencia reflexiva y moderadora.

Tal es *La vida es sueño*, de cuyo pensamiento el autor se aprovechó más adelante para escribir un Auto sacramental con el mismo título, generalizando más, si cabe, el asunto y sacándole de los límites humanos y particulares en que antes le había encerrado.

[p. 230] A la grandeza del pensamiento de este drama corresponde, en general, el desembarazo y sencillez de la ejecución. El único defecto que puede ponérsele, aparte de la violencia que hay en el cambio de carácter de Segismundo, es una intriga extraña, completamente pegadiza y exótica, que se

enreda a todo el drama como una planta parásita, y que fácilmente pudo sustituir el autor con algún recurso de mejor ley, y más enlazado con el propósito de la obra: me refiero a la venganza de Rosaura, doncella andante, especie de Bradamante o Pantasilea, que va a Polonia a vengarse de un agravio, personaje inverosímil y cuyas aventuras están fuera de toda realidad. Y es lo peor, que tiene mucho papel y excesiva acción en el drama: siendo así que cualquiera otra mujer hubiera servido lo mismo para el propósito del autor. Tan falso como es el personaje, tan hinchado y babilónico es su lenguaje. Baste decir que aquellos altisonantes versos de

«Hipógrifo violento,
Que corriste pareja con el viento»,

han quedado como tipo de mal gusto. Prueba también clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido, también se expresa siempre mal; y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano.

Éstas son las dos únicas obras de Calderón que pertenecen al género que llamamos simbólico, filosófico o ideal.

Tócanos ahora hablar de sus dramas trágicos, de los cuales diremos hoy dos palabras, reservando para el primer día de conferencia el examen más detenido de algunos de ellos.

Dramas trágicos decimos, tomando esta palabra en su sentido más amplio, pues, por lo demás, en todos ellos abundan las escenas cómicas, como abundan en toda obra de nuestro teatro, donde no es fácil establecer esas distinciones de tragedia y comedia, únicamente aplicables al teatro griego (en que los géneros están claramente deslindados) y a sus imitaciones modernas; pero no a ningúnotro teatro del mundo. Así es que entendemos por dramas trágicos aquellos en que el autor se ha propuesto excitar en el ánimo de los espectadores los afectos comúnmente llamados trágicos, es decir, los del terror y de la compasión, por medio de una acción **[p. 231]** de interés serio, en que fuertes y violentas pasiones entran en juego o en lucha, y en que el desenlace es, por lo común, lastimero.

Estos dramas trágicos pueden reducirse a los siguientes: El *Alcalde de Zalamea*, *La Niña de Gómez Arias*, *El Tetrarca de Jerusalén* o *El mayor monstruo los celos* o *El Mayor monstruo del mundo* (que de estos tres modos se la ha titulado), *A secreto agravio secreta venganza*, *El Médico de su honra* y *El Pintor de su deshonra.* Cuatro de estos dramas versan sobre la misma pasión; es decir, sobre los celos, y el castigo del adulterio o la sospecha de él.

Los cuatro forman un grupo, y de todos ellos hablaremos el primer día, comparándolos con otros dramas en que la misma pasión se ha presentado en el teatro, y especialmente con el *Otelo,* de Shakespeare.

Sobre todas estas obras se levanta, las oscurece, y es, bajo el aspecto del arte, la primera entre todas las de Calderón, así como bajo el aspecto de la grandeza de la idea no hay ninguna igual a *La vida es*

sueño; sobre todas ellas se levanta, digo, *El Alcalde de Zalamea.*

Y aun puede decirse que en ella excedió tanto Calderón su nivel ordinario en la parte de caracteres y en la parte de expresión, que sin recelo podemos poner esta obra al lado de las de Shakespeare, y considerarla como uno de los dramas más acabados del teatro español; y aun como obra absolutamente perfecta, si no fuera por la escena del bosque, muy dramática, pero escrita con el peor gusto posible, y que sería preciso escribir de nuevo para que el drama fuese, en todas sus partes, lo que debía ser.

Por lo demás, Calderón, que en la parte de caracteres suele ser inferior, no solamente al gran trágico inglés, sino a algunos de los españoles, v. gr., a Tirso, en esta obra tiene no sólo uno, sino hasta dos o tres admirables. Uno, el del viejo soldado de Flandes, don Lope de Figueroa, y otro, aún superior a éste, el del alcalde Pedro Crespo, en el cual se han juntado, del modo más extraño y maravilloso, la pasión de la venganza y el sentimiento de la justicia: amalgama singular y única, que da a este carácter un vigor mezclado de pasión y de nobleza, todavía más acentuado por el carácter de labrador y de villano que el autor ha dado a su héroe, síntesis y cifra de cuanto había de grandioso y poético en el antiguo municipio español.

[p. 232] *El Alcalde de Zalamea* no es obra sin antecedentes, ni mucho menos, en el teatro español. Se parece, entre otras que fuera prolijo enumerar, a *El mejor Alcalde el Rey,* a *Fuente Ovejuna,* a *Peribáñez y El Comendador de Ocaña,* de Lope.

Pero sólo a Calderón pertenecen los caracteres del Alcalde, de don Lope de Figueroa y del mismo capitán don Alvaro, que, aunque no sea personaje de tanta importancia, tiene, sin embargo, su fisonomía propia, porque en esta tragedia realista, plebeya y *bourgeoise,* hasta los personajes secundarios, los que tienen más pequeña parte en la acción, los soldados y las vivanderas, y el hidalgo pobre, conservan vida, juventud y frescura incomparables.

En suma, Calderón parece que se propuso derramar en esta obra, hasta con prodigalidad ostentosa, lo que más se echa de menos en otras obras suyas. Si de tal suerte hubiera escrito siempre, nadie tendría reparo en ponerle a la cabeza de todos los dramáticos españoles.

Otra de estas tragedias, o dramas trágicos, es *La Niña de Gómez Arias.*

La Niña de Gómez Arias no es, propiamente, obra original de Calderón, sino refundición de una comedia de Luis Vélez de Guevara, en que están aprovechadas algunas escenas, y casi entero un acto. El interés de esta obra es grande, pero es un interés novelesco y poco dramático. Hay más; en la escena repugnará siempre el carácter de un galán que por dinero entrega o vende su dama a los moros. Tiene la obra este pecado capital, inherente a la tradición misma de que se tomó. Pero en lo demás, el drama contiene rasgos muy bellos de pasión y de sentimiento, aunque con interés de novela más que de tragedia, porque las aberraciones morales, que son permitidas en la novela cuando se preparan y gradúan bien, no pueden llevarse al teatro.

De una y otra obra hablaremos más extensamente al empezar la lección del primer día; diremos también algo de *Amar después de la muerte,* y, sobre todo, de los cuatro dramas de celos que hemos

indicado, comparados con el *Otelo* de Shakespeare. Con esto, ponemos término a la lección de hoy.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 233] DRAMAS TRÁGICOS.—CONFERENCIA SEXTA

SEÑORES:

El último día empezamos a hablar de los dramas trágicos de Calderón. Advertimos que los principales suyos que podían reducirse a este género, eran: *La Niña de Gómez Arias, El Alcalde de Zalamea, A secreto agravio secreta venganza, El Médico de su honra, El Pintor de su deshonra; El Tetrarca de Jerusalén,* o sea *El Mayor monstruo los celos* o *El Mayor monstruo del mundo,* que con estos tres títulos se le conoce. Dijimos ya algunas palabras sobre estos primeros dramas. *La Niña de Gómez Arias* propiamente no es obra original de Calderón; no es más que refundición de otra comedia con el mismo título y asunto, compuesta por Luis Vélez de Guevara. De ella aprovechó Calderón, no sólo el argumento, sino escenas enteras y largas tiradas de versos. En su tiempo hizo grande efecto en las tablas; pero, consideradas las cosas rectamente, su asunto más propio parece de una novela, en que, con la conveniente preparación y el gradual desarrollo, pueden entrar hasta las aberraciones morales y los fenómenos patológicos, que de un teatro, donde siempre será repugnante espectáculo el de un galán que por vil codicia vende su dama a los musulmanes, que es lo que hace Gómez Arias con su niña. La tradición es antigua; quizá **[p. 234]** el hecho sea histórico. Está consignado en un cantarcillo popular que los dos poetas introdujeron oportunamente en sus comedias.

> Señor Gómez Arias,
> Doléos de mí,
> Que soy niña y sola,
> Y nunca en tal me vi.

Y todavía, en nuestro siglo, dió asunto a una novela inglesa en el género de Walter Scott, compuesta por el santanderino don Telesforo Trueba y Cosío, con el título de *Gómez Ariaz, o los moriscos de las Alpujarras.* La obra de Calderón ejercía tal influjo sobre las muchedumbres indoctas, que es fama que un pobre alguacil que veía la representación de este drama, quiso arrojarse a la escena espada en mano, para librar a la desdichada doncella, a quien llebavan cautiva los musulmanes.

La Niña de Gómez Arias tiene algunos accidentes bastante bellos; pero ya he dicho que adolece del vicio capital de su asunto.

Obra muy superior a ésta, y aún, en mi concepto, superior a todas las de Calderón, artísticamente consideradas, es *El Alcalde de* Zalamea, que es, al mismo tiempo, la obra más popular de su autor entre los españoles, y, por excepción, una tragedia en que él ostentó el poder característico de que en general no es muy abundante ni muy pródigo, y en que supo crear figuras incomparables, llenas de

realidad y de vida y hacer dialogar a sus protagonistas con más sencillez y verdad que él acostumbra. En esta obra puede decirse que hay hasta despilfarro de caracteres. Lo son casi todos los que en la acción intervienen; no sólo el maravilloso tipo de don Lope de Figueroa, no sólo el del alcalde labrador, Pedro Crespo, en quien supo aunar Calderón, por arte maravilloso, el sentimiento de la justicia y el sentimiento vindicativo de la propia ofensa, amalgama dificilísima en el teatro; no sólo, digo, estos personajes, capitalísimos en la acción, sino hasta los que sólo por incidencia se mueven en ella, hasta el hidalgo pobre y buscón, hasta las vivanderas, los soldados y la demás gente menuda que en la obra interviene. Esta obra, por muchos conceptos, es digna de Shakespeare; y aun pudiéramos decir que se acercaría a los últimos limites de la perfección, si no fuese por aquella escena del bosque, que (siendo la situación bellísima) está escrita, sin embargo, **[p. 235]** de la manera más afectada y redundante del mundo: la escena en que la doncella refiere el ultraje que ha recibido del capitán. Pero este pequeño lunar se le perdona, sobre todo al llegar a aquella escena, la más admirable que trazó Calderón, en que el alcalde empieza por deponer su vara a los pies del capitán, y tratándole como de hombre a hombre, le pide la reparación de su perdido honor, y cuando no la alcanza, vuelve a levantarse como Justicia y manda prender al capitán y agarrotarle; confundiendo en uno (lo repito) el desagravio de su propia sangre y el desagravio de la ley moral. Es también de aplaudir que Calderón haya puesto esta vindicación de la honra mancillada, no entre caballeros, como en todas las demás producciones suyas acontece, sino en un villano honrado; de lo cual había ya dado ejemplo Lope en *El mejor Alcalde el Rey, Fuente Ovejuna* y *Peribáñez,* que son tres dramas trágicos que tienen mucha afinidad con *El Alcalde de Zalamea,* aunque queden eclipsados por este modelo incomparable. El diálogo está lleno de verdad y de nervio y fuera de la escena consabida, puede decirse que es perfecto. Bastaría cortar solo algunas frases para que desapareciesen por completo los pocos lunares que le afean.

Quedan cuatro dramas trágicos de Calderón. Los cuatro sobre un mismo asunto, o, por mejor decir, sobre una misma pasión; quizá la más dramática de todas las pasiones humanas, la más rica en contrastes, en luchas y contradicciones y en efectos escénicos, o sea la pasión de los celos. Nada menos que cuatro obras dedicó Calderón a este asunto favorito suyo, que son: *A secreto agravio secreta venganza, El Médico de su honra, El Pintor de su deshonra* y *El Tetrarca de Jerusalén.* o *El Mayor monstruo del mundo,* o *El Mayor monstruo los celos.*

Estas obras suscitan una porción de cuestiones, unas éticas y otras puramente estéticas. De unas y otras conviene decir dos palabras. Empecemos por la cuestión moral, que surge ya del título sólo de algunas de estas obras.

El título de *A secreto agravio secreta venganza,* encierra ya una falsedad y una aberración moral, que se agrava por lo mismo que está presentada como tesis. No ya la venganza secreta y con alevosía, sino cualquier clase de venganza, es realmente contraria a la moral cristiana y aun a toda moral. Lo mismo digo de los argumentos de *El Médico de su honra* y del *El Pintor de su deshonra.* **[p. 236]** En la primera de dichas obras, en *El Médico de su honra,* la simple sospecha, y sospecha muy mal fundada, del adulterio, resulta castigada de un modo sangriento y draconiano.

¿Podemos acusar de inmoralidad el teatro de Calderón por estas obras suyas, por este modo de mirar el problema social del adulterio o la sospecha de la honra ofendida, y el furor de los celos? En estrictos principios de moral, es indudable. La moral es absoluta y no atiende a distinciones de tiempo, ni de lugar, ni a preocupaciones sociales. Estas obras son, en su fondo, en su esencia,

radicalmente inmorales; pero dentro del siglo XVII, dentro de España, dentro de las costumbres y de las preocupaciones del tiempo, dentro de esa moral social, moral relativa, que, como en otra ocasión he dicho, no solamente está por bajo de la moral cristiana, sino muchas veces contra ella, Calderón respondía perfectamente a lo que sentían y a lo que pensaban todos sus espectadores. Y no solamente los hombres que andaban envueltos en lances de amor y de celos, sino hasta los más encopetados teólogos y austeros predicadores, que suscribieron y firmaron, sin censuras, la aprobación de los tomos de su teatro, hasta decir que en ellos no se encontraba pensamiento ni expresión alguna que no se ajustase escrupulosamente con la moral cristiana: afirmación que hoy nos hace sonreír cuando vemos, a renglón seguido de esta aprobación, un drama que se titula: A *secreto agravio secreta venganza.* Sin embargo, se toleró el drama, se representó, fué aplaudido, fué aprobado para su impresión; ni cabe duda de que no escandalizó a nadie. Además, el drama tampoco podía ser de mal ejemplo, sino en rarísimos casos. Era más bien de amenazas, era más bien un drama conminatorio. Tan encarnadas estaban las preocupaciones sociales del honor en las costumbres, que son frencuentes en aquella época, los casos en que la simple sospecha de infidelidad conyugal fué castigada con muerte tan bárbara y horrenda como en los dramas de Calderón. Desde aquel famoso *Veinticuatro,* de Córdoba, que, no solamente mató a su mujer, sino a todos los criados de su casa y hasta a los seres irracionales que en ella había, v. gr., un perro, un papagayo y un mono; desde el capitán Diego de Urbina, que, a la manera del héroe de A *secreto agravio secreta venganza*, ahogó en el mar a su mujer y a su galán, hasta esos infinitos personajes oscuros (de quienes nos dan cuenta los *Avisos* de Pellicer y **[p. 237]** demás relaciones y noticias del tiempo), que apuñalaron a sus mujeres, no ya por haberlas sorprendido *in fraganti,* sino por levísimas sospechas y por átomos invisibles, como Calderón diría. Históricamente, pues, cabe cierta justificación relativa en el poeta, que, después de todo, no era más que el espejo de las costumbres de su tiempo.

Cabe todavía otra justificación, y es que el autor, a pesar de las pretensiones dogmáticas que en algunos títulos de sus obras aparecen, como el de A *secreto agravio secreta venganza,* en realidad nunca se propuso demostrar tesis ninguna, sino que eligió el asunto por sus ventajas estéticas. Y aun cabe otra explicación, y es que Calderón abominaba, *ex toto corde*, y tenía por locura y aberración, estos extremos del principio del honor, y lo dice a cada paso en boca de sus propios personajes, que establecen así una contradicción perpetua entre sus palabras y sus hechos. Desde el pintor de su deshonra don Juan de Roca, hasta don Lope de Almeida, que dice en A *secreto agravio secreta venganza* lo que van ustedes a oír; todos ellos protestan, repito, contra esta exageración del principio del honor, que los llevaba al crimen con lógica bárbara y absurda:

¡Ay honor, mucho me debes!
Júntate a cuentas conmigo.
¿Qué quejas tienes de mí?
¿En qué, dime, te he ofendido?
Al heredado valor,
¿No he juntado el adquirido,
Haciendo la vida en mí
Desprecio al mayor peligro?
¿Yo, por no ponerte a riesgo,
Toda mi vida no he sido
Con el humilde, cortés,

con el caballero, amigo,
Con el pobre, liberal,
Con el soldado, bienquisto?
Casado (¡ay de mí!), casado,
¿En que he faltado? ¿En qué he sido
Culpado? ¿No hice eleccción
De noble sangre, de antiguo
Valor? Y ahora a mi esposa,
¿No la quiero? ¿No la estimo?
[p. 238] Pues si yo en nada he faltado,
Si en mis costumbres no ha habido
Acciones que te ocasionen,
Con ignorancia o con vicio,
¿Por qué me afrentas? ¿Por qué?
¿En qué tribunal se ha visto
Condenar al inocente?
¿Sentencias hay sin delito?
¿Informaciones sin cargo?
Y sin culpas, ¿hay castigo?
¡Oh locas leyes del mundo!
¡Que un hombre, que por sí hizo
Cuanto pudo para honrado,
No sepa si está ofendido!
¿Que de ajena causa ahora
Venga el efecto a ser mío
Para el mal, no para el bien,
Pues nunca el mundo ha tenido
Por las virtudes de aquél
A éste en más? ¿Pues por qué (digo
Otra vez) han de tener
A éste en menos, por los vicios
De aquélla que fácilmente
Rindió alcázar tan altivo
A las fáciles lisonjas
De su liviano apetito?
¿Quién puso el honor en vaso
Que es tan frágil? ¿Y quién hizo
Experiencias en redoma,
No habiendo experiencia en vidrio?

En suma Calderón: protestando contra esta ceguedad moral, la pone en escena, porque encuentra en ella poesía y ventajas estéticas para hacer un drama trágico. Procede en todo ello con verdadero desinterés de artista.

Hay, además, otra razón que debe apuntarse, y es que yo no sé si en un arte más perfecto y más

depurado y con exquisita habilidad de parte del poeta, podría hacerse tolerable el desenlace de un drama en que este nudo de celos y adulterio se desatara de otra manera que con sangre. Pero es lo cierto que hasta ahora no se ha visto en el teatro, ni probablemente creo que llegue a verse. Todo público del mundo, y principalmente el público español (del de nuestro tiempo hablo, no ya del del siglo XVII, en que todas **[p. 239]** las ideas del honor, así en lo bueno como en lo malo, estaban mucho más vivas que ahora); digo que todo el público del mundo silbaría estrepitosamente un drama muy edificante y muy cristiano en que, al final, el marido perdonase la ofensa de su mujer.

Calderón no se atrevió a tanto; no se dió quizá clara cuenta de los motivos que debían hacerle preferir el desenlace sangriento; pero lo cierto es que, dado el estado del arte en su tiempo, hizo bien.

Triunfo grande, extraordinario, sería el de quien, sin infringir la ley moral, acertase a dar a un asunto de esta especie un desenlace de perdón que no frisase con lo repugnante; pero lo cierto es que hasta ahora ni Shakespeare, ni Calderón, ni otro alguno se atrevieron a cortar sus dramas de celos sino con sangre, y me parece muy difícil empresa, y tal que exige muchas precauciones y notable prudencia, el atreverse a resolverlo de otra manera.

Como quiera que sea y dando por resuelta esta cuestión y confesando que los tres dramas calderonianos, A *secreto agravio secreta venganza, El Médico de su honra* y *El Pintor de su deshonra*, son radicalmente inmorales a los ojos de la ética absoluta, aunque tengan cierta moral relativa e histórica, y aunque pudieran ser hasta de buen ejemplo, por el mismo rigor con que hasta la más leve sospecha se castiga, añadiremos que ese mismo rigor draconiano prueba, hasta cierto punto, que las infracciones eran raras, y que el imperio de la ley moral se mantenía vivo, lo mismo que el espíritu patriarcal, en la familia castellana. Pero, prescindiendo de esa cuestión y yendo a lo que los dramas son en sí mismos, empezaremos por decir que Calderón, los celos propiamente dichos no los puso más que una vez en el teatro, es decir, en *El Tetrarca de Jerusalén*, y aun allí un poco falseados y sacados de su quicio; y que en ninguno de los otros tres dramas, la pasión que domina son los celos, sino únicamente la honra ofendida

De aquí, que estos tres dramas carezcan de la verdad humana, universal y eterna que tiene el *Otelo*, de Shakespeare, donde hierve la pasión; celos bárbaros, groseros, brutales, pero que no dependen de ninguna convención de tiempo y de lugar, ni son consecuencia de éste o del otro estado social, sometido a una ley llamada honor sino que son tan indestructibles como la misma naturaleza humana, en la cual tienen su raíz. De ahí que el drama tenga un sello de **[p. 240]** universalidad y de pasión eterna, que le salva y hace admirable, mientras que los dramas de Calderón, aunque todavía son comprensibles para los españoles, que conservan muchos de los resabios de aquel tiempo, y al mismo tiempo algunas de las buenas cualidades, aunque muy torcidas y maltrechas, no se imponen a la admiración con ese carácter poderoso y enérgico con que se impone el drama de Shakespeare. Y, efectivamente, nunca pueden interesar tanto como un hombre verdaderamente apasionado, v. gr., Otelo, estos tres maridos de Calderón, que sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor, porque así lo mandan las conveniencias sociales; no en un arrebato de pasión ni ciegos de ira o de furor, sino después de madura reflexión y de muchos *tiquis-miquis* sobre los sacrificios que el honor impone; es decir, en nombre de una convención social, no en nombre de una pasión humana.

De aquí que resulten mucho más repugnantes y mucho más feroces don Gutierre Alonso de Solís, llamando al barbero para que administre una sangría suelta a su mujer; o don Lope de Almeida, pegando fuego a su casa; o don Juan de Roca, disparando sus pistolas contra doña Serafina; de aquí que resulten (digo) mucho más odiosos estos personajes en medio de ser tan honrados y tan caballeros, que Otelo, por ejemplo, estrangulando a su esposa por lo mismo que la adora. El drama está lleno de frases apasionadísimas hasta en el momento del sacrificio: «Quisiera estarla matando nueve años seguidos», etc. Estas frases, que salen del alma, rara vez se le ocurren a Calderón.

Así es, que todos estos asesinatos con que acaban sus dramas *A secreto agravio secreta venganza, El Pintor de su deshonra* y *El Médico de su honra,* son repugnantes y antiartísticos, como todo asesinato a sangre fría.

No es esto decir que estos dramas no contengan bellezas; antes son de los mejores del poeta, están escritos con mucha habilidad; y *El Médico de su honra* es una obra tan perfecta en su línea, que, después de *El Alcalde de Zalamea,* quizá sea la mejor del poeta, mirada con el criterio del arte. Está perfectamente conducida, es de una sencillez sobria y severa, sin nada pegadizo ni extraño, **[p. 241]** con caracteres hermosísimos, aunque no profundos y con una expresión a las veces sencilla y natural.

Pero hay que tomarla, no como análisis de la pasión de los celos, ni como un drama de celos, sino como vindicación artística, aunque hiperbólica, del principio del honor ofendido. Don Gutierre Alonso de Solís, no es un celoso, sino un esclavo, un súbdito dócil de la ley del honor. Para la trabazón, para la factura de alguno de estos dramas, se valió Calderón de obras anteriores, pero con mucha libertad y variando los caracteres; así, por ejemplo, en A *secreto agravio secreta venganza,* hay reminiscencias de *El Celoso prudente,* de Tirso de Molina, y en *El Médico de su honra,* alguna parte de la intriga parece inspirada en una comedia de Claramonte, que se rotula: *De esta agua no beberé.*

Puede establecerse una escala gradual entre los cuatro dramas. *El Pintor de su deshonra,* o sea, don Juan de Roca, castiga el agravio cometido ya, se venga de un adulterio consumado, o que está próximo a consumarse; don Lope de Almeida, toma secreta venganza del secreto propósito de agraviarle; *El Médico de su honra* no se venga de agravio alguno; su esposa es inocente, pero él quiere borrar hasta la más leve sombra, el más imperceptible átomo de deshonor, y lo hace por el sangriento medio de la incisión en las venas de su mujer. El Tetrarca es el único que no procede por principios de honra. El Tetrarca mata solamente por amor, por un amor egoísta, y que quiere pasar más allá de los límites de la tumba, es decir, porque nadie posea a Marienne después de muerto él.

Empecemos por *El Pintor de su deshonra,* que es de todos estos dramas de celos el menos conocido, aunque tiene algunas circunstancias bastantes distintas de los otros. El asunto de *El Pintor de su deshonra,* es la venganza tomada por el caballero catalán don Juan de Roca de su mujer doña Serafina y de un antiguo amante de ésta, a quien ella había creído muerto por mucho tiempo, y que al volver reclama sus antiguos derechos, y la roba en la playa de Barcelona a guisa de pirata, se embarca con ella y la conduce a una quinta cerca de Nápoles. El marido, ardiendo en sed de venganza (aquí más natural que en los otros dramas), se disfraza y se dirige a Italia en hábito de pintor; se introduce en la quinta del raptor con pretexto de hacer el retrato de la dama, y aprovechando **[p. 242]** una ocasión oportuna, exaltado además por una frase harto significativa que la oye a ella: « *Nunca fueron*

tus brazos más agradables » , dispara sus pistolas contra los dos y los deja cadáveres. El caso queda impune, como todos los demás crímenes qne desenlazan estos dramas, y el príncipe lo aplaude.

Éste es uno de los dramas calderonianos más naturales y en que menos exageración y falsedad se nota; aun en una obra moderna, parecería natural y verosímil la venganza de don Juan de Roca. Hay accidentes felices, sobre todo en la segunda jornada, que pasa en Barcelona, y es toda ella tan animada y monda como la fiesta de máscaras que allí se representa. Pero ni el carácter del protagonista, ni el de la dama, ni el del galán, ofrecen nada notable.

De mucho mayor mérito y mucho mejor concertada y bien hecha, es A *secreto agravio secreta venganza* , cuya acción se supone en Portugal. Es un drama admirable, sumamente sencillo, y, al contrario de otros de Calderón, no tiene escena ni personaje episódico que distraiga o entorpezca el progreso de la acción: lejos de eso, el único personaje secundario que en ella hay, sirve para despertar las sospechas del celoso marido y aun para dar indirecto testimonio de su venganza. Digo que es de admirar el arte del poeta, porque, no atreviéndose, como no se hubiera atrevido ningún poeta español de aquel tiempo (ni sé si de éste), a presentar en escena a un *Yago,* se vale, para avivar las sospechas del marido, de un verdadero caballero, modelo de lealtad y pundonor, que obra siempre de buena fe, y que, sin embargo, contribuye a ponerle en la pista y a decidir hasta cierto punto del resultado de la venganza. Notable prueba del talento de Calderón es que el tipo de don Juan no resulte odioso, a pesar de ser, hasta cierto punto, el delator. El argumento también es sencillísimo: Calderón no se ha atrevido nunca a presentar en sus dramas el adulterio propiamente dicho. Adulterio consumado no hay ninguno en su teatro; en el mismo *Pintor de su deshonra* queda en duda, y sólo hay una frase sospechosa. En A *secreto agravio secreta venganza* , tampoco llega a consumarse, aunque el proposito y la idea de los dos cómplices está terminantemente clara hacia el final; y ni en uno ni en otro caso la falta se presenta como nacida de grosera liviandad de la dama, sino de pasados amores y de la vuelta de un antiguo galán a quien se creía muerto.

[p. 243] Lo mismo en *A secreto agravio secreta venganza,* que en *El Pintor de su deshonra,* que en *El Médico de su honra,* el que aparece como amante lo ha sido ya en tiempos en que la esposa era libre. Además, el arte y la delicadeza moral del poeta han trabajado de consuno para no hacer nunca simpáticos estos amores. Calderón ha procurado hacer pálidas estas figuras y dejarlas como en segundo término, salvándose solamente de esta ley común la doña Mencía de *El Médico de su honra* , y esto, porque es en todo rigor inocente, hasta de pensamiento. No así la doña Leonor de *A secreto agravio secreta venganza,* que, aunque al principio despide en términos bastante duros a su amante, en la escena siguiente anima a su marido para que se embarque a la guerra de África con el rey don Sebastián, sabiendo que el galán se quedaba y rondaba su casa continuamente y la asediaba con papeles y recados.

La trabazón del drama es muy sencilla, casi la hemos expuesto ya, aunque sin habérnoslo propuesto. Acaba con dos crímenes horrorosos: el marido, sabiendo o sospechando la cita que su mujer, creyéndole ausente, había dado a don Luis, se embarca con él en el Tajo y le da de puñaladas apenas se han apartado de la orilla. Acto continuo incendia su casa y mata entre el incendio a su mujer. El rey, sabedor de estos crímenes, lejos de castigarlos, los aplaude y ensalza como la más heroica acción que habían visto los siglos.

El titulo de A *secreto agravio secreta venganza*, procede de uno de los inicuos cánones o reglas generalmente admitidas en la moral del honor, que consistía en que, habiendo sido secreto el agravio y no habiendo llegado a noticia de nadie, era preciso, para que el ofendido no lo quedase en el concepto de las gentes, que la venganza del agravio fuese también secreta. Aquí no lo es del todo, porque tampoco había sido completamente secreto el agravio, puesto que había llegado a traslucirlo don Juan y también el rey y por eso don Lope de Almeida, después de consumadas estas atrocidades, da a entender los motivos que le habían impulsado a ellas, y el rey cae perfectamente en la cuenta.

Todo el interés está concentrado en el carácter del celoso don Lope de Almeida, que procede siempre por monólogos, como se procede siempre en estos dramas de celos, o más bien de honra ofendida, porque los asuntos de la honra, siendo, como son, tan vidriosos y delicados, no se tratan con nadie, los personajes no se **[p. 244]** confían de sus amigos ni de sus criados, ni de persona alguna; todo pasa en el secreto de la conciencia, todo se hace en forma de largos soliloquios, que son lo mejor del drama.

Desde el momento que don Lope de Almeida se convence de que está agraviado, aun protestando y todo contra la aberración de la ley del honor, se dispone a la ejecución, y solamente piensa en los medios de llevarla a cabo, pero sin conflicto ni lucha de pasiones; de aquí nace el escaso interés del drama, respecto de otros dramas de celos, como, por ejemplo, el *Otelo*

Estos monólogos, en general, son muy notables, aunque el carácter de don Lope, que en ellos se revela, sea, más bien que carácter, una representación simbólica del principio del honor. Es más carácter, en este concepto, don Gutierre Alonso de Solís, tiene más riqueza y complejidad de elementos y al fin y al cabo resulta un poco más simpático; don Lope de Almeida no procede jamás sino como esclavo a secas del principio del honor. Cualquiera de sus monólogos nos lo demostrará. Leeremos alguno, abreviando un poco. Advierto que el drama es de los mejores que hizo Calderón en la parte de estilo.

Monólogo de don Lope, después que su amigo don Juan, en términos muy discretos y cortesanos y con muchos rodeos, le aconseja que no debe ir a la guerra, sino quedarse en su casa, porque puede hacer falta en ella.

¡Válgame Dios! ¡quién pudiera
Aconsejarse prudente,
Si en la ocasión hay alguno
Que a sí mismo se aconseje!
¿Quién hiciera de sí otra
Mitad con quien él pudiese
Descansar? Pero mal digo:
¿Quién hiciera cuerdamente
De sí mismo otra mitad,
Porque en partes diferentes
Pudiera la voz quejarse
Sin que el pecho lo supiese?
¡Pudiera sentir el pecho

Sin que la voz lo dijese!
¡Pudiera yo, sin que yo
Llegara a oírme ni a verme,
Conmigo mismo culparme,
[p. 245] Y conmigo defenderme!
Porque unas veces cobarde,
Como atrevido otras veces,
Tengo vergüenza de mí.
¡Que tal diga! ¡que tal piense!
Que tenga el honor mil ojos
Para ver lo que le pese,
Mil oídos para oírlo,
Y una lengua solamente
Para quejarse de todo!
Fuera todo lengua, fuese
Nada oídos, nada ojos,
Porque oprimido de verse
Guardado, no rompa el pecho,
Y como mina reviente.
Ahora bien: fuerza es quejarme;
Mas no se por dónde empiece;
Que como en guerra y en paz,
Viví tan honrado siempre,
Para quejarme ofendido,
No es mucho que no aprendiese
Razones; porque ninguno
Previno lo que no teme.
¿Osará decir la lengua
Qué tengo?... Lengua, detente;
No pronuncies, no articules
Mi afrenta; que si me ofendes,
Podrá ser que castigada,
Con mi vida o con mi muerte,
Siendo ofensor y ofendido,
Yo me agravie y yo me vengue.
No digas que tengo celos...
Ya lo dije, ya no puede
Volverse al pecho la voz;
¿Posible es que tal dijese
Sin que, desde el corazón
Al labio, consuma y queme
El pecho este aliento, esta
Respiración fácil, este
Veneno infame, de todos
Tan distinto y diferente,
Que otros desde el labio al pecho

Hacer sus efectos suelen,
Y éste desde el pecho al labio?
¿A qué áspid, a qué serpiente
Mató su propio veneno?
[p. 246] A mí ¡cielos! solamente,
Porque quiere mi dolor
Que él me mate y yo le engendre,
Celos tengo, ya lo dije.
¡Válgame Dios! ¿Quién es este
Caballero castellano,
Que a mis puertas, a mis redes
Y mis umbrales clavado,
Estatua viva parece?
En la calle, en la visita,
En la iglesia atentamente
Es girasol de mi honor,
Bebiendo sus rayos siempre.
¡Válgame Dios! ¿Qué será
Darme Leonor fácilmente
Licencia para ausentarme,
Y con un semblante alegre,
No solo darme licencia,
Sino decirme y hacerme
Discursos tales, que áun ellos
Me obligaran a que fuese
Cuando yo no lo intentara?
Y ¿qué será, finalmente,
Decirme don Juan de Silva
Que ni me vaya ni ausente?
¿En más razón no estuviera
Que aquí mudados viniesen
De mi amigo y de mi esposa
Consejos y pareceres?
¿No fuera mejor, si fuera
Que se mudaran las suertes,
Y que don Juan me animase
Y Leonor me detuviese?
Sí, mejor fuera, mejor;
Pero ya que el cargo es este,
Hablemos en el descargo:
Vaya, que el honor no quiere
Por tan sutiles discursos
Condenar injustamente.
¿No puede ser que Leonor
Tales consejos me diese,
Por ser noble como es,

Varonil, sagaz, prudente,
Porque quedándome yo,
Mi opinión no padeciese?
Bien puede ser, pues que dice
[p. 247] Que da el consejo y lo siente.
¿No puede ser que don Juan,
Que me quedase dijese
Por parecerle que estaba
Excusado, y parecerle
Que es dar disgusto a Leonor?
Sí, puede ser. Y ¿no puede
Ser también que este galán
Mire a parte diferente?
Y apretando más el caso,
Cuando sirva, cuando espere,
Cuando mire, cuando quiera,
¿En qué me agravia ni ofende?
Leonor es quien es, y yo
Soy quien soy, y nadie puede
Borrar fama tan segura
Ni opinión tan excelente.
Pero sí puede (¡ay de mí!);
Que al sol claro y limpio siempre,
Si una nube no le eclipsa,
por lo menos se le atreve;
Si no le mancha, le turba,
Y al fin, al fin le oscurece.
¿Hay, honor, más sutilezas
Que decirme y proponerme?
¿Más tormentos que me aflijan,
Más penas que me atormenten,
Más sospechas que me maten,
Más temores que me cerquen,
Más agravios que me ahoguen
Y más celos que me afrenten?
No. Pues no podrás matarme,
Si mayor poder no tienes,
Que yo sobre proceder
Callado, cuerdo, prudente,
Advertido, cuidadoso,
Solícito y asistente,
Hasta tocar la ocasión
De mi vida y de mi muerte:
Y en tanto que ésta se llega,
¡Valedme, cielos, valedme!
.....

La expresión podía ser más sobria, pero resulta enérgica y varonil siempre.

[p. 248] No puede negarse que este monólogo está hecho con destreza, pero tampoco puede negarse que en él no hay un solo acento de verdadera pasión; que éstos no han sido celos jamás, sino ergotismo sofístico y brutal. Oigamos el segundo monólogo, después que el rey hace a don Lope las mismas reflexiones que sobre poco más o menos le había hecho antes don Juan.

¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto
Porque pasan mis sentidos?
Alma, ¿qué habéis escuchado?
Ojos, ¿qué es lo que habéis visto?
¿Tan pública es ya mi afrenta,
Que ha llegado a los oídos
Del Rey? ¿Qué mucho, si es fuerza
Ser los postreros los míos?
¿Hay hombre más infelice?
¿No fuera mejor castigo
¡Cielos! desatar un rayo,
Que con mortal precipicio
Me abrasara, viendo antes
El incendio que el aviso,
Que la palabra del Rey,
Que grave y severo dijo
Que yo haré falta en mi casa?
¿Pero qué rayo más vivo,
Si, fénix de las desdichas,
Fu ceniza de mí mismo?
Cayeran sobre mis hombros
Esos montes y obeliscos
De hiedra, fueran sepulcros
Que me sepultaran vivo;
Menos peso fueran, menos,
Que esta afrenta en que he caído,
A cuya gran pesadumbre
Ya desmayado me rindo.

A pesar de lo campanudo del tono, ¡qué frialdad de frases, comparadas con los rugidos de león de Otelo!

Hay, todavía, otro monólogo antes de la sangrienta ejecución, y, lo que es peor, otro sumamente largo, después que don Lope ha consumado ya el crimen del naufragio y va a cometer el del incendio, monólogo del que sólo voy a leer tres versos, los cuales, mejor que ningún otro pasaje, mostrarán a

las claras las **[p. 249]** exageraciones y los extravíos del principio falso que sirve de inspiración a todo el drama.

¡Qué bien en un hombre luce,
Que callando sus agravios,
Aun las venganzas sepulte!

Es imposible que interese nunca un personaje que habla en estos términos y que comete las mayores atrocidades con razonamientos tan bien hilados y eslabonados; y hay, además, algo que, aun dentro de la convención social del honor y de todas las preocupaciopcs de entonces, se subleva contra un verdadero y doble asesinato cometido con alevosía y premeditación, y que, por lo tanto, no puede resultar nunca interesante, ni siquiera dentro de ese mismo honor tan encarecido.

Lo rebuscado y lo enfático de la expresión corre parejas con la falsedad del pensamiento, porque siempre lo que es falso se expresa torcida y culteranamente.

He dicho que el rey, lejos de castigar a don Lope por estas atrocidades, exclama:

Es el caso más notable
Que la antigüedad celebra;
Porque secreta venganza
Requiere secreta ofensa.

Y el autor, acaba:

Es la verdadera historia
Del *gran* don Lope de Almeida,
Dando con su admiración,
Fin a la *tragi-comedia.*

Al cabo, don Lope de Almeida se vengaba de un propósito consentido de agraviarle, puesto que media una carta de su mujer, dirigida al galán, bastante explícita y clara:

«Esta noche va el Rey a la quinta: entre la gente podéis venir disimulado, donde habrá ocasión para que acabemos, vos de quejaros, y yo de disculparme.—Dios os guarde.— *Leonor.* »

[p. 250] Aquí, al cabo, hay verdadero agravio y hay una cita dada; pero la desdichada doña Mencía, de *El Médico de su honra,* muere inocente; y para que la aberración sea todavía mayor, su marido, que la mata con una sangría suelta, perdona al infante don Enrique, solamente porque es infante y

hermano del rey, y porque la sombra del trono le escuda. También la ley del honor padecía sus excepciones y no menos en la escena que en las costumbres.

Aparte de que la falsedad radical del pensamiento es aún mucho mayor, en *El Médico de su honra* hay algún accidente más repugnante que en A *secreto agravio secreta venganza*. Sin embargo, el drama es mejor y está admirablemente hecho: no sólo el carácter del protagonista, don Gutierre Alonso de Solís, sino el carácter del rey don Pedro el Justiciero, tal como nuestro vulgo le ha concebido siempre. Pocos rasgos, pero muy enérgicos, muy briosos, bastan a Calderón para poetizarle extraordinariamente, contribuyendo a ello hasta aquella especie de fatalidad que va unida a la daga de su hermano, cuando, en el momento de arrodillarse, le hiere sin querer en la mano; presagio de la sangrienta tragedia de Montiel, y rasgo trágico de primer orden, digno de cualquier maestro ateniense. Pero quizá lo mejor que en este drama hay es un carácter muy secundario, como que no interviene directamente más que en tres escenas, que es de una antigua amada de don Gutierre Alonso de Solís, llamada Leonor, doncella de tal entereza, de tal firmeza de bríos y voluntad, que después que don Gutierre Alonso de Solís ha lavado con sangre lo que creía afrenta de su honor, y le muestra la mano ensangrentada que ha quedado señalada en las puertas de su casa, todavía consiente en ser esposa suya, exclamando:

..... No importa,
Que no me admira ni espanta

Estas palabras son ya un carácter, que se revela además en el diálogo de Leonor con el cortesano don Arias, cuando ella está más ofendida y quejosa del abandono de don Gutierre Alonso de Solís, que se había casado con doña Mencía, dejándola a ella por una vana sospecha que tuvo de su fidelidad.

Dice don Arias:

[p. 251] Gutierre pudiera bien
Decirlo, Leonor; pues quien
Levantó tantos desvelos
De un hombre en la ajena casa,
Extremos pudiera hacer
Mayores, pues llega a ver
Lo que en la propia le pasa.

DOÑA LEONOR
Señor don Arias, no quiero
Escuchar lo que decís,
Que os engañáis o mentís;
Don Gutierre es caballero,
Que en todas las ocasiones,
Con obrar y con decir
Sabrá, ¡vive Dios! cumplir
Muy bien sus obligaciones;

Y es hombre cuya cuchilla,
O cuyo consejo sabio,
Sabrá no sufrir su agravio
Ni a un infante de Castilla.
Si pensáis vos que con eso
Mis enojos aduláis,
Muy mal don Arias pensáis;
Y si la verdad confieso,
Mucho perdísteis conmigo;
Pues si fuérais noble vos,
No hablárades, ¡vive Dios!
Así de vuestro enemigo.
Y yo, aunque ofendida estoy,
Y aunque la muerte le diera
Con mis manos, si pudiera,
No le murmurara hoy
En el honor, desleal.
Sabed, don Arias, que quien
Una vez le quiso bien,
No se vengará en su mal.
.....

En general, Calderon no es feliz en los tipos femeninos: aun los que mejor le han salido, como acontece con éste, tienen siempre algo de rudo y de varonil. Vano fuera buscar en ellos los afectos tiernos y delicados que suelen poner en sus damas Lope de Vega, ni tampoco la donosa malicia y la audaz coquetería de las de Tirso. Hay más bien algo de entero, de varonil, de recio y de áspero, **[p. 252]** lo mismo en la doña Leonor que en la doña Mencía. Por lo demás, el drama, en su estructura, es casi perfecto, y son de grandísimo efecto escénico, no sólo las escenas de la quinta en que don Gutierre Alonso de Solís tropieza con el infante embozado, sino las escenas del desenlace, en que don Gutierre busca al cirujano para que, por medio de la sangría suelta, cure la mancha de su honor. El medio en sí no parece muy estético, y, sin embargo, está vencida la dificultad habilmente. La expresión es acerada y no redundante y palabrera.

En suma: estos tres dramas, aparte de que en su estructura son de lo mejor que el poeta hizo, merecen, sobre todo, estudiarse a título de fenómeno moral o inmoral y de aberración histórica singularísima; como monumento de una época y de unas gentes que obraban, pensaban y sentían de una manera muy distinta de como sentimos nosotros, y, sobre todo, de como siente el hombre en su estado natural y cuando no está viciado y corrompido por preocupaciones sociales tan absurdas como las que conducen a la traición, al asesinato y al incendio por sospechas no averiguadas, y hasta por átomos poco menos que invisibles.

Hay un drama solo de Calderón en que verdaderamente la pasión dominante sea la de los celos, que es *El Tetrarca de Jerusalén,* o *El Mayor monstruo los celos, o El Mayor monstruo del mundo,* drama admirablemente concebido y muy desigualmente ejecutado y escrito. El protagonista es el Tetrarca de Jerusalén, y la víctima de sus furores y de sus celos, es su mujer, la hermosa Mariamne o Marienne,

como Calderón la llama. El asunto, que es histórico hasta cierto punto, ha dado ocasión a muchas tragedias, aun en el teatro francés, especialmente a una de Voltaire, que vale poco.

El Tetrarca, de Calderón, como no es personaje del siglo XVII, no trata de honra al modo que don Gutierre Alonso de Solís, sino que obra siempre por celos, y por celos mata a su mujer. Pero veamos cómo Calderón entendió los celos, aquí que se las hubo con ellos directamente y no al través de la honra ofendida, puesto que, en primer lugar, el Tetrarca es personaje de otra civilización y de otro tiempo, y además al Tetrarca no le punza nunca la menor sospecha respecto de la fidelidad de su mujer.

Los celos del Tetrarca son de la especie más ideal y más sublime que puede darse, y son al mismo tiempo los más egoístas e **[p. 253]** inverosímiles de todos los celos del mundo. Son verdaderos celos, en cuanto son exaltación y quinta esencia del amor; pero el autor, a fuerza de idealizarlos y sublimarlos, ha acabado por hacerlos, si no completamente imposibles, a lo menos, en las habituales condiciones de la naturaleza humana, propios más bien de un energúmeno que de un ser racional, por más que sea un bárbaro y se ponga la escena en tiempos muy remotos. Celos más ideales en su raíz y fundamento, no se han presentado jamás en el teatro. En otros casos hay o agravio averiguado, en cuyo caso apenas pueden llamarse ya celos, o bien sospechas fundadas o infundadas; en el Tetrarca no hay absolutamente nada de esto, no hay más que un egoísmo profundo, que le hace temblar ante la idea de que, muerto él, Marienne llegue a ser de otro. Esta idea le aterra y le decide a dar orden de que maten a su esposa en el momento en que él expire.

El argumento, que podía haberse desarrollado sencilla y majestuosamente sin más que analizar y profundizar el carácter del Tetrarca y el desarrollo de la pasión en él, está, sin embargo, sumamente complicado con dos o tres embrollos, que hacen el drama en extremo confuso y que quitan gran parte del interés. Hay una doble fatalidad, casi inútil para el drama, la cual pesa sobre el Tetrarca y sobre Marienne: cierto oráculo, que ha anunciado a Marienne que ha de morir a manos del monstruo más terrible del mundo, o sea, los celos; y además otra fatalidad, que va unida a la daga del Tetrarca, con la cual daga pasan cosas muy extrañas e inverosímiles y golpes de teatro casi cómicos; como, por ejemplo, el arrojar Herodes la daga al mar para librarse del fatal agüero, e ir ella a clavarse en el hombre del mensajero que venía a traerle la noticia de la derrota de Antonio y Cleopatra, o bien el dirigirse el Tetrarca, puñal en mano, contra Augusto, por creer que estaba enamorado de Marienne, y tropezar la daga en el retrato de la misma Marienne. Todos estos efectos teatrales tienen algo de pueril dentro de tan gran asunto, e inútil es esa fatalidad doble que anda mezclada en toda la obra y que no contribuye a darle más carácter trágico, puesto que el interés del drama consiste en el carácter del Tetrarca, que, a diferencia de otros personajes de Calderón, es de todas veras un carácter, aunque un poco fuera de los límites de la realidad. El Tetrarca adora a Marienne; el Tetrarca, **[p. 254]** a diferencia de todos los maridos de Calderón, está realmente apasionado; cree que sólo el que sea dueño del mundo tiene derecho a poseerla, y con este objeto toma parte muy directa en la contienda entre Antonio y Octavio y cae envuelto en la ruina de Antonio, siendo perseguido y encarcelado por el vencedor. Preso el Tetrarca y bajo el peso de una sentencia de muerte que se ha pronunciado o va a pronunciarse muy pronto, quiere que Marienne muera con él, y realmente Marienne expira y el Tetrarca se arroja al agua.

En las últimas escenas hay algo que se parece a la muerte de Desdémona. Se han notado coincidencias muy singulares, v. gr., la de cantar sus doncellas a Marienne, mientras la desnudan de

sus galas, aquellos antiguos versos del comendador Escrivá:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me vuelva a dar la vida.

A la manera que en *Otelo* canta Emilia la canción del sauce, mientras que va desnudando a Desdémona, precisamente en la noche en que va a consumarse el sacrificio. Aparte de ésta y algunas otras semejanzas que pueden encontrarse entre el *Tetrarca* y *Otelo,* media una diferencia profundísima en el carácter de los dos protagonistas.

Los celos de Otelo serán en su principio, y aun en su desarrollo, brutales, groserísimos; pero por esto mismo son completamente humanos. Nada de sutilezas, ni retruécanos, ni discreteos; es la pasión tal como se ha presentado y puede presentarse en cualquiera, en el ente más vulgar de la creación, con tal que esté realmente apasionado y adore a una mujer. Por el contrario, los celos del Tetrarca son quintesenciados y pesados por quilates y pesados por cien alquitaras.

El Tetrarca de Jerusalén es una de las obras más desigualmente escritas de Calderón. Al lado de rasgos trágicos de primer orden, que conmueven, admiran y son realmente hermosos, en pocos dramas suyos hay tanto desbordamiento de culteranismo y palabrería como en *El Tetrarca de Jerusalén,* así como tampoco en ninguno son más impertinentes los chistes del gracioso, que desgraciadamente toma mucha parte en el diálogo.

[p. 255] Añádase a esto la fatalidad completamente innecesaria del puñal y la empresa de Aristóbolo, que también podía haberse suprimido, y otros dos personajes completamente pegadizos y extraños y se tendrá idea de los defectos de *El Tetrarca.*

En cuanto a sus bellezas, puede decirse que están condensadas en el carácter de Herodes, puesto que Marienne no es verdadero carácter; y del carácter de Herodes hemos dicho lo bastante para comprender la parte de verdad humana que hay en él y la parte de convencionalismo y exageración.

La ventaja enorme que el Tetrarca tiene sobre don Gutierre Alonso de Solís y sobre don Lope de Almeida, es el estar verdaderamente apasionado, aunque a su modo, y con una especie de amor que pasa más allá de los lindes de la tumba.

Ahora vamos a leer, comparadas, las dos últimas escenas de *El Tetrarca* y de *Otelo,* para que se advierta la semejanza que hay entre los dos y al mismo tiempo la diferencia que los separa. Debo advertir, desde luego (para que no choque la semejanza del canto y alguna otra muy remota), que Calderón desconocía completamente a Shakespeare; y quizá no habría oído su nombre, como les sucedía a todos los españoles de entonces con los autores ingleses.

ESCENA XI

MARIENE, SIRENE, DAMAS, unas con luces, que pondrán sobre un bufete, y otras con azafates

MARIENE
Dejadme morir.

SIRENE
Advierte
Que esa pena, ese dolor,
Más que tristeza es furor,
Y más que furor es muerte. [1]

MARIENE
Es tan fuerte
Mi mal, es tan riguroso,
[p. 256] Que no me mata de fiel,
Sin ver él
Que ser conmigo piadoso,
No es dejar de ser cruel.

DAMA 1.ª
Ya que aborreciendo el lecho,
En el jardín te has estado
Hasta esta hora, dé el cuidado
Blandas treguas al despecho.

MARIENE
Mal sospecho
Que pueda el sueño aliviar
Mi pesar;
Pero, porque me paguéis
La culpa que no tenéis,
Empezadme a destocar.

SIRENE
¿Quieres, mientras desafía
Al sol esplendor tan bello,
Desobligado el cabello
De los adornos del día, La voz mía
Algo te divierta?

MARIENE
No,
Por que yo

No quiero que me mejore
Quien cante, sino quien llore
.

SIRENE

Filósofo hubo que halló
Causa en la naturaleza
Para aumentar la armonía
Al alegre la alegría,
Como al triste la tristeza.

MARIENE

Pues empieza,
Con calidad, que el dolor
Hagas mayor.
[p. 257] SIRENE
Con una letra será,
Que aunque es antigua, podrá
Conseguir eso mejor.
(Canta.)
Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me vuelva a dar la vida.

MARIENE

¡Bien sentida
Y declarada pasión!
¿Cúyos són
Esos versos?

SIRENE

No lo sé,
Porque acaso los hallé
Estudiando otra canción.

MARIENE

Vuélvelos a repetir,
Porque yo con ellos pida...
.....

LAS DOS

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta eenir.

Algo raro es que estos versos tan palacianos y trovadorescos y tan del siglo XV castellano, se cantasen en Jerusalén en tiempo de Herodes; pero por estos anacronismos y por otros más graves hay que pasar en Calderón.

En esto, penetra Octaviano en la escena de Marienne.

MARIENE
Huya también yo.

OCTAVIANO *(Desembozándose).* [1]
Tenéos
Vos, y reparad el susto;
[p. 258] Que más que para enojaros,
Para serviros os busco.

MARIENE
¡Vos, señor! Pues... cómo... si...
Aquí... yo... cuando...

OCTAVIANO
Quien pudo
Antes de veros amaros,
Después de veros, mal dudo
Que dejar de amaros pueda.

MARIENE
No son de César Augusto
Estas razones.

OCTAVIANO
Sí son,
Pues más a veces me indujo
Vuestro daño que mi afecto,
Vuestro riesgo que mi gusto.
Yo he sabido que, en poder
De tirano dueño injusto,
Estáis expuesta al peligro
De tan sacrílego insulto,

Como que obre por su mano
Lo que a la ajena dispuso.
A poner en salvo vengo
Vuestra vida.

MARIENE

El labio mudo
Quedó al veros, y al oíros
Su aliento lo restituyo,
Animada para sólo
Deciros que algún perjuro,
Aleve y traidor, en tanto
Malquisto concepto os puso.
Mi esposo es mi esposo, y cuando
Me mate algún error suyo,
No me matará mi error,
Y lo será si dél huyo:
Yo estoy segura, y vos mal
Informado en mis disgustos;
Y cuando no lo estuviera,
[p. 259] Matándome un puñal duro,
Mi error no me diera muerte,
Sino mi fatal influjo;
Con que viene a importar menos
Morir inocente juzgo,
Que vivir culpada a vista
De las malicias del vulgo,
Y si así alguna fineza
He de deberos, presumo
Que la mayor es volveros.
.....

En esto, llega el Tetrarca, y Octaviano huye:

EL TETRARCA

¿Quién ladrón
Del mismo tesoro suyo,
Dentro de su misma casa
Buscó sus bienes por hurto?
Hasta ahora la esclava no
Abrió. ¡Qué triste discurro
El cuarto a la media luz
De escaso esplendor nocturno,
Que allí horrores late, y más

Si a sus reflejos descubro
De mujeriles adornos,
Ajadamente difusos,
Sembrado el suelo! ¿Qué es esto?
No me propongas, discurso,
Que bajel que echa la ropa
Al mar padece infortunios;
Que casa que se despoja
De las alhajas que tuvo,
Estragos de fuego corre;
Pues ni la tormenta dudo
Ni el incendio ignoro cuando
Entre dos aguas fluctúo,
Entre dos fuegos me hielo,
Viendo que me embisten juntos,
Para zozobrar, suspiros,
Para hacerme llorar, humos.
Estas arrojadas señas,
¿No son de ilustres, de augustos
Faustos despojos? ¿Aqueste
No es el fiero puñal duro,
Que, registro de los astros,
[p. 260] Es aguja de sus rumbos?
¿No es éste el que yo a Octaviano
Dejé? Sí. ¿Pues quién le trujo
Aquí entre arrastradas pompas?
Pero ¿para qué lo apuro,
Si es de los desconfiados
La imaginación verdugo?
¡Tarde hemos llegado, celos...
.....

Después de toda esta enfática y altisonante algarabía, hallamos, por fin, una expresión sencilla, hermosa y delicada:

«¡Tarde, tarde! Pues no dudo
Que quien arrastró despojos,
Habrá celebrado triunfos.»

Bien dijo Hartzenbusch que no se podía expresar la idea del deshonor de una manera más poética que lo está aquí.

El apagar las luces para desenlazar un drama, es un recurso de mala ley, muy usado por los poetas

antiguos en sus dramas de capa y espada, y también, y con harto exceso, por los dramaturgos modernos. En esto sobreviene el Tetrarca, se encuentra con Marienne y la hiere; es decir, que la mata *por equivocación,* y así se cumple el oráculo.

Hasta lo de matarla por equivocación arruina, en gran parte, la idea capital del drama. El Tetrarca debía matar a Marienne de propósito y por celos; y no la mata sino por equivocación y por una apagadura de luz. De suerte que lo que empieza como drama trágico, acaba como una comedia de enredo; con un acto puramente casual y no nacido de la voluntad del personaje.

Oigamos ahora las postreras escenas de *Otelo:*

Sala del castillo

EMILIA Y DESDÉMONA

(Emilia es la criada que corresponde a la *Sirene* de *El Tetrarca.)*

EMILIA

¿Qué tal? ¿Se ha amansado en algo el mal humor de tu marido?

[p. 261] DESDÉMONA

Me prometió volver pronto, y me mandó que me acostase, despidiéndose en seguida.

EMILIA

¿Y por qué dejarte sola?

DESDÉMONA

Él lo mandó, y sólo me toca obedecer, y no resistirme en nada. Dame la ropa de noche, y aléjate.

EMILIA

¡Ojalá no le hubieras conocido nunca!

DESDÉMONA

Nunca diré yo eso. Le amo con tal extremo, que hasta sus celos y furores me encantan. Desátame las cintas.

EMILIA

Ya está. ¿Adorno vuestro lecho con las ropas nupciales como me dijiste?

DESDÉMONA

Lo mismo da. ¡Qué fáciles somos en cambiar de pensamiento! Si muero antes que tú, amortájame con esas ropas.

EMILIA

¡Pensar ahora en morirte! ¡Qué absurdo!

DESDÉMONA

Bárbara se llamaba una doncella de mi madre. Su amante la abandonó, y ella solía entonar una vieja canción del sauce, que expresaba muy bien su desconsuelo. Todavía la cantaba al tiempo de morir. Esta noche me persigue tenazmente el recuerdo de aquella canción, y al repetirla siento la misma tristeza que Bárbara sentía. No te detengas... ¡Es agradable Ludovico!

EMILIA

Mozo gallardo.

DESDÉMONA

Y muy discreto en sus palabras.

EMILIA

Dama veneciana hay que iría de buen grado en romería a Tierra Santa sólo por conquistar un beso de Ludovico.

[p. 262] DESDÉMONA (*Canta.)*

«Llora la niña al pie del sicomoro: cantad el sauce, cantad su verdor. Con la cabeza en la rodilla y la mano en el pecho, llora la infeliz. Cantad el fúnebre y lloroso sauce. La fuente corría repitiendo sus quejas: cantad el sauce y su verdor. Hasta las piedras se movían a compasión de oírla.»

Recoge esto.

«Cantad el sauce, cantad su verdor.»

Vete, que él volverá muy pronto. *(Canta.)*

«Tejed una guirnalda de verde sauce. No os quejéis de él, pues su desdén fué justo.»

No, no es así el cantar. Alguien llama.

EMILIA

Es el viento.

DESDÉMONA (*Canta.)*

«Yo me quejé de su inconstancia, y él, ¿qué me respondió? Cantad el sauce, cantad su verdor. Si yo me miro en la luz de otros ojos, busca tú otro amante.»

Buenas noches. Los ojos me pican: ¿será anuncio de lágrimas?

EMILIA

No es anuncio de nada.

.....

Leamos también la escena de la muerte, para que se vea que la ventaja de Shakespeare no está sólo en el carácter, sino también en la expresión.

OTELO

Con razón lo hago, con razón, alma mía. No os lo quiero contar, castas estrellas. Tampoco quiero derramar la sangre de ella, ni ajar su cutis más blanco que la nieve, y más terso que mármol sepulcral, y con todo eso, tengo que matarla, para que no engañe a otros hombres. Apagaré esta luz... y luego aquella. Si apago esta luz, y luego me arrepiento, puedo volver a encendarla; pero si te apago a ti, luz clarísima, primor y ejemplar de la naturaleza, ¿dónde hallaré el fuego de Prometeo para volverte a dar la vida? Si arranco la flor de su tallo, ¿cómo he de restituirla su frescura y lozanía? Necesario es que se marchite. Quiero respirar por la última vez su deleitoso aroma. *(La besa.)* ¡Oh regalado aliento de su boca; casi bastas para arrancar el hierro de la mano de la justicia! Otro beso, y nada más. ¡Quédate así cuando yo te mate, que muerta y todo te he de amar. Otro beso, el último. Nunca le hubo más delicioso ni más fatal: lloremos. Mi llanto es feroz, y mi ira es como la de Dios, que hiere donde más ama. Ahora se despierta.

[p. 263] DESDÉMONA

(Despertándose.) ¿Eres tú, Otelo?

OTELO

Yo soy, Desdémona.

DESDÉMONA

Esposo mío, ¿quieres descansar?

OTELO

¿Has rezado esta noche, Desdémona?

DESDÉMONA

Sí.

OTELO

Pues pide a Dios perdón, si te acuerdas de algún crimen que Dios no te haya perdonado todavía.

DESDÉMONA

¡Dios mio! ¿Qué me quieres decir, esposo?

OTELO

Hazlo, y pronto. Yo me alejaré entretanto. No quiero que mueras sin confesión. No quiero condenar tu alma.

DESDÉMONA

¿Qué? ¿Quieres matarme?

OTELO

Sí, por cierto.

DESDÉMONA

¡Perdón, Dios mío!

OTELO

¡Así sea! Dilo con todas las fuerzas de tu alma.

DESDÉMONA

Tú que así hablas, no puedes matarme.

OTELO

¿Qué?

[p. 264] DESDÉMONA

Con todo eso te tiemblo. Tu mirada me aterra. Y no sé por qué es mi temor, pues de ningún crimen me reconozco culpable. Y sin embargo, tiemblo.

OTELO

Acuérdate de tus pecados

DESDÉMONA

Será el amor que te profeso.

OTELO

Por ese amor te mato.

DESDÉMONA

¿Matarme porque te amo? ¡Oh indigna muerte! ¿Por qué te muerdes los labios? ¡Ciega pasión te descamina! Agüeros son de mal suceso; pero yo espero que no me amenazan a mí.

OTELO

¡Calla, calla!

DESDÉMONA

Sí callaré: pero ¿qué pasa?

OTELO

¿Tú diste a Casio aquel pañuelo, regalo mío, y que yo tanto apreciaba?

DESDÉMONA

¡No, te lo juro por mi vida! Pregúntaselo a él.

OTELO

No jures en falso, amada mía; que ya estás en el tálamo de la muerte,

DESDÉMONA

¿Tan pronto?

OTELO

En seguida. Confiesa, pues, tus culpas, una por una, que aunque las niegues con los más firmes juramentos, no has de disminuir en un ápice mi firme convicción. De todas maneras morirás.

DESDÉMONA

Entonces, Dios tenga compasión de mí.

OTELO

Así sea.

[p. 265] DESDÉMONA

Y tenla tú también. Jamás te falté, ni aún de pensamiento. Nunca puse mi corazón en Casio ni le di prenda alguna de amor. Quísele sólo con la amistad que Dios aprueba.

OTELO

¡Dios mío! ¡Y yo que he visto el pañuelo en sus manos! ¡Tú quieres volverme loco, y hacer que trueque en asesinato lo que quiero que sea sacrificio! Yo he visto el pañuelo.

DESDÉMONA

Él lo encontró en el suelo. Yo no se lo di. Que él venga y nos declare la verdad.

OTELO

Ya lo ha confesado.

DESDÉMONA

¿Y que confesó?

OTELO

Que alcanzó favores tuyos.

DESDÉMONA

¿Ilícitos?

OTELO

Sí.

DESDÉMONA

Falso: no lo repetirá delante de mí.

OTELO

No, porque Yago le ha cerrado la boca.

DESDÉMONA

¡Ah! Tiemblo. ¿Casio ha muerto?

OTELO

¡Ojalá hubiera tenido tantas vidas como cabellos, para que mi venganza las hubiera devorado una por una!

DESDÉMONA

¡Calumnia, calumnia atroz, que nos ha perdido!

OTELO

¡Infame! ¿Y te atreves a llorarle delante de mí?

[p. 266] DESDÉMONA

¡Esposo mío, destiérrame de tu presencia; pero no me mates!

OTELO

Apártate, vil adúltera.

DESDÉMONA

Déjame vivir siquiera esta noche. Mátame mañana.

OTELO

¿Aún te defiendes?

DESDÉMONA

Siquiera una hora de vida.

OTELO

La hora inevitable ha llegado.

DESDÉMONA

Déjame rezar una oración.

OTELO

Ya es tarde. *(La estrangula.)*

No es ciertamente Shakespeare ejemplar seguro e intachable de estilo; pero sus faltas de gusto no se parecen a las de Calderón. Shakespeare, cuando llegan las situaciones realmente trágicas, halla siempre la expresión más sencilla, más natural, la expresion *única.* En esta escena que acabamos de leer, apenas hay un solo rasgo afectado; todos son legítimos acentos de pasión humana.

Ahora vamos a leer el suicidio del Tetrarca comparado con el de Otelo.

TETRARCA
Yo no le he dado la muerte.

TODOS
¿Pues quién?

TETRARCA
El destino suyo;
Pues que muriendo a mis celos

Que son sangrientos verdugos,
[p. 267] Vino a morir a las manos
Del mayor monstruo del mundo.

ARISTÓBOLO

El mayor monstruo, los celos
Son siempre.

TETRARCA

Porque ninguno
De mí la venganza tome,
Vengarme de mí procuro,
Buscando desde esta torre
En el ancho mar sepulcro.
....

Y dice Otelo:

OTELO

Oídme una palabra nada más, y luego os iréis. He servido bien y lealmente a la república, y ella lo sabe, pero no tratemos de eso. Sólo os pido por favor una cosa: que cuando en vuestras cartas al Senado refiráis este lastimoso caso, no tratéis de disculparme, ni de agravar tampoco mi culpa. Decid que he sido un desdichado; que amé sin discreción y con furor; que, aunque tardo en recelar, me dejé arrastrar como loco por la corriente de los celos: decid que fuí tan insensato como el indio que arroja al lado una pieza preciosa que vale más que toda su tribu. Decid que mis ojos, que antes no lloraban nunca, han destilado luego largo caudal de lágrimas, como destilan su bálsámico jugo los árboles de Arabia. Contádselo todo así, y decid también que un día que en Alepo un turco puso la mano en un veneciano, ultrajando la majestad de la república, yo agarré del cuello a aquél perro infiel, y le mate así. *(Se hiere.)*

La semejanza no puede ser más grande; y sin embargo, ¡qué diferencia de expresión de poeta a poeta!

El primer día de conferencia hablaremos de las comedias de capa y espada de Calderón; y si queda tiempo, de otros géneros inferiores cultivados por el mismo poeta.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 255]. [1] . Estas coplas de pie quebrado son raras en Calderón y aquí están bien hechas.

[p. 257]. [1] . Excusado es decir que el emperador Octaviano se presentaba de capa y espada como los demás actores.

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 269] COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA Y GÉNEROS INFERIORES.—CONFERENCIA SÉPTIMA.

SEÑORES:

En las últimas lecciones queda hecho en su mayor parte el estudio analítico del teatro de Calderón en sus obras capitales; por lo menos en aquellas que han logrado más universal reputación y fama en todos los países cultos; en aquellas cuya gloria va vinculada, digámoslo así, a su nombre. Tales son, en primer lugar, el extraño género simbólico de los Autos sacramentales, propio y exclusivo de nuestra España; los dramas religiosos; los dramas ideales, y, finalmente, los dramas trágicos, que han sido la materia de nuestra ultima lección. Objeto principal de ella fué el examen de la pasión de los celos, tal como aparece en el teatro calderoniano, y la manera cómo Calderón la había interpretado, falseándola casi siempre con elementos extraños a su índole, lo cual demostramos por el cotejo entre estos dramas de Calderón y el Otelo shakesperiano.

Dejamos en la sombra, y es justo reparar hoy este olvido y hacer alguna memoria de él antes de entrar en el asunto propio de esta lección, otro drama trágico suyo, digno de muy especial mención, siquiera porque en él aparece alguna vez de resalto el **[p. 270]** poder característico, que, como ustedes saben, no suele ser lo que más distingue a Calderón. Este drama es el titulado *Amar después de la muerte;* drama que pudiéramos llamar histórico-contemporáneo; cuyo asunto es la rebelión de los moriscos en tiempos de Felipe II, y principalmente las aventuras del Tuzani, tal y como las refiere Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* (segunda parte), de donde tomó Calderón el asunto de este poema dramático.

Hay en esta obra un carácter asombroso, que es el del Tuzani en el cual la pasión de la venganza al modo africano, de un modo sombrío, reconcentrado y oscuro, está pintada en dos o tres situaciones con vivísimos colores, hasta el punto de producir, cerca del desenlace, un rasgo digno de Shakespeare. *¿Fué como esta la puñalada?*

Como el drama es de tiempos y de sucesos muy cercanos al autor, tiene lo que más falta en las obras históricas de Calderón, que es el colorido local, notable sobre todo en las escenas de la rebelión de los moriscos.

Reparada ya esta omisión de *Amar después de la muerte*, réstanos hoy examinar los demás géneros del teatro calderoniano, y principalmente las comedias de costumbres, o sea las que vulgarmente se llaman comedias de capa y espada, las cuales, por la riqueza de la trama y por la variedad de elementos, se han llamado también comedias de enredo; o, dicho con voz menos castellana, de intriga.

Realmente, en las comedias de Calderón que se agrupan bajo este título, habría que distinguir dos o tres tendencias, no diré contrarias, pero a lo menos distintas. Hay algunas obras de la juventud del poeta en que sigue muy de cerca las huellas de Lope y de Tirso; es decir, una manera más osada, más atrevida, menos sujeta a convenciones y amaneramientos. Así, por ejemplo, *El Alcaide de sí mismo, Hombre pobre todo es trazas,* y *El Astrólogo fingido,* comedias que figurarían sin desdoro en la rica galería de Lope o del fraile de la Merced. Vienen después las que realmente pueden llamarse comedias de capa y espada; las cuales, en los personajes, en los incidentes, en el desarrollo de la trama, en el estilo, en la versificación y en todo, tienen ya un molde y un patrón convenido, del cual pocas veces se apartan. Y, finalmente, queda **[p. 271]** una serie de comedias, que podemos llamar palacianas o palaciegas, en las cuales las pasiones que andan en juego son las de amor y celos, lo mismo que en las comedias de capa y espada, siendo además el enredo tan complicado como en éstas; pero en que los personajes no pertenecen a la misma categoría, no son caballeros de la clase media, sino príncipes y grandes señores, los cuales, ya por sí, y además por el medio ambiente en que, por decirlo así, se mueven estas figuras, contribuyen a hacer una clase aparte de estas comedias. El género característico de Calderón, como pintor de costumbres, es indudablemente la comedia de capa y espada, cuyas formas están en él muy acentuadas, quizás demasiado, puesto que, más bien que un estilo, constituyen ya una manera los recursos que él emplea para concebir y ejecutar la comedia de costumbres.

Empecemos por las comedias en que Calderón se acerca menos a la idea que de él tenemos por sus obras más famosas; es decir, aquellas en que, no teniendo todavía estilo propio y formado, parece como que quiso seguir las huellas de los grandes dramáticos anteriores. Lope y Tirso fueron sus modelos, por más que nunca llegase a la desenvoltura y a la gracia picaresca de Tirso, ni acertase nunca tampoco a hacer tipos femeniles tan delicados como los de Lope, ni a poner en sus damas el encanto de suavidad y ternura que en las suyas puso el Fénix de los ingenios. Con todo, hay algunas comedias de la juventud de Calderón en que el estilo es más franco, la expresión más valiente a la vez que más natural y espontánea; en que la pompa y el lujo de dicción rara vez degeneran en lo rimbombástico y altisonante; obras, en fin, que, por lo mismo que son juveniles y de mano inexperta, presentan menos de resalto los defectos propios de la manera del autor, así como tampoco ofrecen tan de relieve las cualidades distintivas y características suyas. En estas primeras comedias, que no es fácil clasificar, y que se apartan de las demás comedias de capa y espada, entran *El Astrólogo fingido,* el *Hombre pobre todo es trazas,* que parece comedia de Tirso, aunque jamás incurre Calderón en las liviandades, desenfado y alegría excesiva de dicción en que solía tropezar Fr. Gabriel Téllez; y aún pudiéramos añadir también *El Alcaide de si mismo,* en la cual notó Schack reminiscencias del estilo de Lope.

[p. 272] La imitación de Tirso es también patente en las comedias de Calderón, que hemos llamado antes palacianas o palaciegas, en las cuales, a mi entender, Calderón queda siempre inferior a su maestro. Nada del teatro de Calderón, ni siquiera *El Secreto a voces,* a pesar de la ingeniosidad extremada de su artificio y del medio dramático de que se valió el autor para poner en comunicación a sus dos personajes principales, ni siquiera *La Banda y la flor,* que tanto éxito tuvo en Alemania cuando la tradujo Guillermo Schlegel, ninguna de esas comedias se acerca a la primaveral ingenuidad y frescura, a la malicia a un mismo tiempo profunda y candorosa que esmalta aquellas inimitables comedias de Tirso, tituladas *El Vergonzoso en Palacio, El Castigo del Pensé qué,* Amar *por arte mayor* , y otras por el estilo.

El ingenio de Calderón no se prestaba a esta especie de discreteos sutiles y cortesanos, tanto como el de Tirso. El mismo convencionalismo en que Calderón se mueve, parece como sujeto a una regla y a una norma mucho más fija que aquella a que podía someterse el ingenio casi siempre errático, vagabundo y caprichoso del fraile de la Merced.

Por otra parte, la malicia humana, a Calderón le era casi siempre antipática; y rara vez la llevaba al teatro. Jamás se le hubiera ocurrido presentar en la escena los artificios de una dama que intenta prender en los lazos de su amor a un descuidado u olvidadizo galán. Tampoco se le hubiera ocurrido llevar nunca a las tablas el espectáculo de celos y rivalidaces entre dos hermanas.

Todos esos recursos tan humanos, aunque pertenezcan a la parte menos noble de la naturaleza humana; todos esos recursos de efecto tan seguro en las tablas, y además tan verdaderos y admirables dentro de un arte naturalista o realista, no caben en el arte de Calderón, que instintivamente tiende a presentar sólo lo más ideal de la vida y del sentimiento. De ahí que toda clase de acciones aparezcan como rodeadas de una aureola ideal y heroica, que, por decirlo así, las saca de los límites de la realidad, y las sublima sobre las miserias y escorias de la vida presente. De la misma manera que no se atreve a presentar los celos, en sus dramas trágicos, de la manera brutal y feroz, pero verdadera y humana, como se presentan en *Otelo,* sino que los subordina siempre a un sentimiento convencional de la época, como es el **[p. 273]** sentimiento del honor ofendido, en *A secreto agravio secreta venganza*, *El Médico de su honra,* etc., o bien idealizados y exagerados hasta lo imposible, como acontece en *El Tetrarca de Jerusalén*, cuyos celos parece como que traspasan la tumba, desde el momento en que teme que otro le usurpe la posesión de Marienne después que él haya partido de esta vida; de la misma manera en sus comedias palacianas, y en sus comedias de capa y espada, rechaza como por instinto todo lo que le parece innoble, grosero y vil; y aún las intrigas que, sin merecer tan duros calificativos, no tienen, sin embargo, toda la caballerosidad y el idealismo que para su teatro convenía. De aquí las ventajas, y de aquí los defectos de las comedias de capa y espada de que vamos a tratar inmediatamente, y que son la expresión más clara y más perfecta del ingenio de Calderón, como pintor de costumbres.

Las comedias de capa y espada son lo que llamaríamos hoy comedias de costumbres de la clase media. Llámanse comedias de capa y espada, por el traje con que se representan; y por la complicación de su enredo, se las ha llamado comedias de intriga. Los elementos de las comedias de capa y espada son sencillísimos de exponer. Empezando por los caracteres y continuando por la trama, bien puede decirse que todas estas comedias son diferentes, y todas se parecen, sin embargo, y esto depende de que en el punto más esencial de la dramática, es decir, en los caracteres y en la expresión (que no es más que la consecuencia y la manifestación externa del carácter), todas ellas se parecen, por más que en los incidentes, en los recursos y variedad de la trama hayan soltado el autor las velas a la nave de su ingenio. El plan de una comedia de capa y espada, repito, es sencillísimo de exponer, puesto que todas se parecen mucho. En todas, la pasión dominante, y que, digámoslo así, sirve de motivo, al mismo tiempo que de impulso y de núcleo, a la trama, es el amor; idealizado siempre, y presentado de una manera convencional y de época, puesto que del mismo modo que Calderón nunca lleva al teatro los celos propiamente dichos, tampoco presenta nunca la pasión amorosa desnuda y escueta, ni de un modo universal, y que convenga a todas las épocas, sino dentro de un molde social, y dentro de su raza y de su tiempo. La pasión dominante en las comedias de capa y espada, y sin la cual no existirían, es el amor. Amor siempre lícito y **[p. 274]** honesto, entre personas libres, y enderezado a fin legítimo, como es el matrimonio.

Los caracteres, invariables siempre, son: un caballero de noble estirpe, sin pertenecer precisamente a la primera nobleza, puesto que ya he dicho que las comedias de capa y espada son de costumbres de la clase media; un caballero hidalgo y de limpia prosapia, unas veces estudiante en los primeros años de su juventud, y casi siempre soldado después en Italia o en Flandes, de donde vuelve galán, valiente, discreto, pundonoroso, fácil en dar de cuchilladas a una ronda, en alborotar una calle por celos de una dama; violento y propenso a la ira, pero al mismo tiempo rendido a los pies de la beldad que adora. Una dama soltera, invariablemente huérfana de madre, sometida a la vigilancia de un padre, de un hermano o de un tutor; la cual dama reúne las ventajas y los inconvenientes de su condición y del medio en que se ha educado; es decir, que carece de cierta delicadeza y ternura, que sólo se aprende al lado de la madre; y al mismo tiempo es arrojada, valiente y medio varonil, como quien ha vivido siempre entre varones; no muy tierna ni muy sensible. Las damas de Calderón tienen siempre algo de hombrunas. No hay jamás en Calderón esa sutilísima comprensión de la naturaleza femenil, que constituye el grande hechizo de las obras de Lope. Tampoco brilla nunca en las mujeres de Calderón la picaresca ingeniosidad y la malicia no siempre perversa de las damas de Tirso; ni la nobleza y distinción aristocrática que alguna vez se admira en las de Alarcón y eso que Alarcón no fué muy feliz en este punto. Pero cuando acertó Alarcón a hacer un carácter femenino como la doña Inés de *El Examen de maridos,* puso en ella siempre cierta distinción, nobleza y gravedad, como de gran señora, que jamás se observa tampoco en las heroínas de Calderón.

Estas, lo repito, son siempre arrojodas, valientes; no muy sensibles ni muy apasionadas, obrando siempre en ellas más los celos, los resentimientos y el amor propio, que el amor estrictamente dicho. Personaje menos importante el padre, el hermano o el tutor, generalmente el hermano, es muy celoso guardador de la honra de su casa, a la vez que duelista y colérico con exceso. Y, finalmente, el gracioso, que viene a hacer en nuestro teatro un efecto algo parecido al del coro en la tragedia griega; es decir, **[p. 275]** templar los efectos de la emoción trágica, restablecer la serenidad y la templanza en el ánimo del espectador, y ser a veces el intérprete del sentido común, del recto juicio en los negocios de este mundo, que los personajes principales juzgan apasionadamente y de un modo falso. Así es que, mientras los personajes principales rinden tributo siempre a esa convención llamada ley del honor (y esta observación se refiere, no sólo a las comedias de capa y espada, sino muy principalmente a los dramas trágicos de adulterio y celos); mientras estos personajes se dejan subyugar ciegamente por la ley del honor que los impele a verdaderos crímenes, como en los dramas que hemos examinado en la lección anterior, el gracioso, de un modo algo realista, y un poco prosaico, no exento de vulgaridad y aún de grosería, vuelve siempre por los fueros del sentido común y de la ley moral, de la verdad humana y de la razón escarnecida. En suma: algo semejante a lo que era el coro griego, tal como lo definió Horacio en su *Arte poética,* eso viene a ser, dentro de nuestro teatro, el gracioso, personaje más importante de lo que se ha supuesto, imaginando que sólo era un bufón destinado a recrear a la ínfima plebe en los intermedios de la acción dramática seria.

También suelen aparecer en las comedias de capa y espada de Calderón, pero siempre como personajes de categoría inferior, y más secundaria que el gracioso, una criada de la dama, que jamás tiene la desenvoltura y desenfado que la *soubrette* de Molière; pero que en ciertas comedias, como en *Cuál es mayor perfección,* tiene un papel bastante importe para que se haga mención de ella; es el gracioso en proporciones más pequeñas y con naturaleza femenina.

Esto por lo que hace a los personajes, los cuales, repito, que en todas las comedias son poco más o

menos los mismos.

En cuanto al enredo, también. es de fácil explicación. El galán vuelve invariablemente de Flandes o Italia, donde ha hecho bizarras campañas, y viene generalmente a pretender un hábito de Santiago, o de cualquiera de las Órdenes militares, en recompensa de sus servicios bélicos. O ha tenido amores antes, o no los ha tenido. Si los ha tenido, suele suceder que durante la ausencia se haya mudado de casa su dama, o que la ronde alguno, sin ser escuchado ni atendido por ella. El galán, o por estas **[p. 276]** confusiones de domicilio, o por ver a otro caballero rondar la casa, entra en celos, y da sus quejas a la dama. Ésta se defiende y disculpa como puede, y mientras están los dos entretenidos en sabrosa plática, unas veces por la reja, otras por la ventana o el terrero, y otras dentro de la propia casa, sobreviene el padre, el hermano, el tutor o el otro galán. Nuestro héroe resiste a todos a cuchilladas, alborota la calle, y logra ponerse en salvo. La dama huye también despavorida, temiendo la venganza de los suyos, y se refugia, unas veces en casa de una amiga, y otras en la del mismo caballero, que por de contado respeta escrupulosamente su honor. Para dar mayor interés a la fábula, suelen mezclarse los amores de otras damas y otros caballeros, que en pequeño tienen poco más o menos las mismas cualidades y los mismos defectos; y así, por una serie de lances, unos puramente casuales y otros nacidos de la voluntad de los personajes principales y en medio de embozos, cuchilladas, escondites, rejas, alacenas giratorias, damas duendes y galanes fantasmas, etc., va prolongándose la acción del drama, hasta que todos se entienden y todo se arregla; y convencido el galán de la inocencia de su dama, se casan en haz y en paz de la Iglesia.

Esto es, poco más o menos, el asunto, los personajes y el movimiento de una comedia de capa y espada. Repito que casi todas se parecen mucho, y sin embargo, añado que casi todas son diferentes, porque esa facilidad para enredar el asunto de un drama, de suerte que vaya entreteniendo agradablemente la atención del espectador, desde las primeras escenas hasta las últimas, ese talento de factura dramática que constituye la única gloria de Scribe en Francia y otros modernos, la tiene Calderón en grado eminentísimo y de tal suerte, que sólo por esto, aunque otras cualidades no tuviera, merecería vivir en los anales del teatro. La variedad de elementos y recursos es inagotable, puesto que de las circunstancias en apariencia más menudas, más fútiles y más triviales; de una mudanza de casa en *Dar tiempo al tiempo;* de un papel equivocado en su dirección, como sucede en *Los empeños de un acaso;* de una alacena colocada entre dos habitaciones contiguas, como acontece en *La Dama duende,* o de una casa con dos puertas, como en la comedia de este título, ha sabido sacar el autor fecundísimo venero de acción, y sobre todo una trama **[p. 277]** complicada, sin ser difícil ni enmarañada, que nos deja seguir con facilidad todos los giros y meandros caprichosos del pensamiento del poeta, excitando la atención de la misma manera que si se tratase de un enigma cuya solución hubiera de hallarse al fin de la comedia.

Estas comedias no son las más trascendentales de Calderón. Ciertamente que sería vano buscar en ellas el pensamiento sublime de *La Vida es sueño,* que es cifra y compendio de toda la vida humana, con sus caídas, tormentos y desengaños; ni el de *El Mágico prodigioso,* con sus dos tesis de la victoria del libre albedrío sobre todas las sugestiones diabólicas, y de la razón natural como preparación para los caminos de la gracia y de la fe. No despiertan tampoco el punzante interés que tiene cualquiera de los dramas trágicos de Calderón, ni muchísimo menos atesoran el poder característico de *El Alcalde de Zalamea;* y, sin embargo, son de todas las obras de Calderón las que con más deleite se leen, las que con más gusto vemos en las tablas; las más amenas, graciosas e inspiradas; las más fáciles en su estilo; las más próximas a la realidad humana; y precisamente, bajo

tal concepto y tomando las cosas por su mérito artístico solamente y no por su significación esotérica, son las obras más perfectas del autor.

¿En qué consiste esto? En que al paso que Calderón ha sido en otros casos, cuando trataba de grandes pasiones e intereses, un poeta convencional y falso en la expresión de las ideas y de los afectos; estas comedias suyas de costumbres del tiempo son eternas, vivideras y lozanas, porque arrancan de las entrañas de la realidad, de tal suerte, que aún hoy, que aquellas costumbres y aquel estado social han desaparecido, y el amor ha tomado otra forma, y los celos se manifiestan de distinta manera, y los caracteres y las condiciones son en todo muy diversas, nos interesan y conmueven, y sobre todo nos agradan y deleitan en el teatro. Yo no ignoro los defectos que se achacan a este género y las acusaciones que se le han hecho, y hay que confesar que la mayor parte de ellas son justas; pero, ¿qué obra humana está exenta de lunares? Por el contrario; obras que, a pesar de estos lunares, arrastran y subyugan la admiración universal, como sucedió con estas comedias de capa y espada, hasta en el siglo pasado, en los tiempos de mayor dominación del gusto **[p. 278]** pseudoclásico francés, cuando las comedias de Molière eran el prototipo del arte dramático; estas comedias que arrancaron elogios a Luzán y a los dos Moratines; estas comedias que se han sostenido siempre en las tablas, algo tienen en sí que las hace sobrenadar a toda preocupación doctrinal y a todo exclusivismo de escuela.

Pero como quiera que sea, defectos tienen, y no debemos omitirlos ni pasarlos en silencio, ni maliciosamente disimularlos. El primero y capital de estos defectos, es, a no dudarlo, la monotonía de los caracteres, el pecado capital de Calderón que hemos encontrado en todas partes, y que aquí resalta con más brío si se quiere, porque estas comedias están escritas con más ligereza que ninguna de sus obras, lo cual es una ventaja y un defecto. Es una ventaja, porque no apuró tanto los recursos de escuela y el mal gusto culterano, y escribió de una manera más sencilla y más natural; y es un defecto, porque también están tocados los asuntos con más ligereza que en otras obras suyas; y en lo que se conoce principalmente esta ligereza del autor, es en la manera de presentar los caracteres. Pero no conviene extremar nada. Es exageración decir, como Luzán dijo el primero, y se ha venido repitiendo desde entonces, que los caracteres en las comedias de capa y espada de Calderón son siempre los mismos. Prescindamos de esas comedias de la juventud de Calderón que se acercan algo a las maneras de Tirso; limitémonos a las que se ajustan enteramente al molde de las comedias de capa y espada. En los mismos tipos femeninos, que son lo más débil de Calderón, pudiéramos presentar una galería bastante rica y variada. Por ejemplo: en *Guardate del agua mansa,* que es una de sus obras más deliciosas, hay dos tipos contrapuestos: el de la coqueta y el de la mogigata, doña Eugenia y doña Clara. En los galanes no puede negarse que hay monotonía. Sin embargo, así y todo, el galán desamorado, el caballero enemigo del amor e insensible a sus flechas, que aparece por dos veces en *Cuál es mayor perfección,* y en *Agua mansa,* y el don Toribio de esta misma pieza, primer ejemplo de personajes de figurón, probarían que Calderón, cuando quiere, sabe librarse de esa monotonía y pobreza que se le imputa.

Los mismos graciosos, aunque sean la parte más endeble del teatro calderoniano, en sus chistes, y aún en sus mismas cualidades morales, no son siempre idénticos, puesto que a unos les ha **[p. 279]** hecho cobardes, y a otros discretos; a unos muy fieles a su señor, y a otros, por el contrario, muy apegados a su interés propio.

Como quiera que sea, hay que confesar que los caracteres no son la parte fuerte del autor, excepto en una obra suya: *No siempre lo peor es cierto,* creación incomparable y fuera de cuenta.

Resumiendo: Calderón, en estas comedias de capa y espada, parece siempre más atento al enredo, a la intriga, que al desarrollo dramático de los caracteres.

Otro defecto que a las comedias de capa y espada se ha señalado, es la monotonía de recursos escénicos, y también en esto es muy difícil disculpar a Calderón, porque los tales recursos, además de repetidos y convencionales, pecan de inverosímiles y hasta de absurdos, puesto que para Calderón y para sus contemporáneos, ni las voces humanas tienen acento distintivo, ni es posible conocer a una persona sus más íntimos amigos; parientes, deudos o allegados, desde el momento en que se cubre la cara con un manto o embozo. Este recurso frecuentísimo y vulgar en el teatro calderoniano, es cómodo, sin duda, pero no sólo denuncia amaneramiento y convencionalismo, sino que adolece de falsedad intrínseca grande. Algo de esto puede decirse de las casas con dos puertas, de las damas duendes, de las escondidas, de las tapadas, de los galanes fantasmas, de las alacenas giratorias, y de otra infinidad de recursos que reaparecen en todas las comedias de enredo de Calderón y su escuela.

En cuanto a las cuchilladas y a los duelos, no puede censurarse al autor, porque, si bien es verdad que son muchos en sus comedias, todavía eran muchos más en la vida real. Basta abrir por cualquier parte los *Avisos* de Pellicer o cualquier otro libro de noticias de aquella época, para encontrar muchísimos más duelos y más lances de honor que los que en las comedias de Calderón aparecen.

En cuanto a esas visitas de las damas en casas de sus galanes, desgracia es de nuestras actuales costumbres el que hoy nos parezcan ocasionadas y peligrosas; pero la verdad es que a los contemporáneos les parecían naturales y verosímiles, puesto que no concebían jamás que un caballero verdaderamente enamorado pudiese poner en aventura el honor de su dama.

Así y todo, no ha de negarse que estos dramas, más que de **[p. 280]** comedia realista, tienen de representación idealizada de costumbres del tiempo, y esto lo prueba, no sólo la repetición constante de los mismos tipos y de unos mismos recursos, sino también ese verdadero desbordamiento de galantería, de honor y de caballerosidad que en todas estas obras se observa; y ese empeño en presentar siempre al galán como el prototipo de la virtud bélica, del pundonor y de la discreción, y a la dama asimismo como la más hermosa, la más discreta y apasionada y digna de adoración.

De este exceso de idealismo y anhelo de perfección moral y caballeresca no puede culparse a Calderón; pero es lo cierto que ha dado un colorido uniforme a todo su teatro. Sería real y verdaderamente una aberración hoy, el hacer a las comedias de costumbres de Calderón los cargos morales que les dirigieron los críticos del siglo pasado. ¡No parece sino que los demás teatros del mundo son más morales que el nuestro! Jamás los amores adúlteros se han presentado en nuestra escena, sino seguidos de grande y ejemplar castigo, y castigados con cierta justicia patriarcal y bárbara. Nunca se ha hermoseado ninguna especie de pasión culpable; y en las comedias de capa y espada no se ha presentado nunca más que el amor lícito y honesto, terminado siempre por el matrimonio. Aún en esas mismas salidas y escapatorias de las damas a casa de sus galanes no ha de verse otra cosa que la consecuencia lógica de un estado social en que eran difíciles, por no decir imposibles, las relaciones por otros medios más sencillos y más fáciles. Claro es que el encerramiento no podía tener otras consecuencias que las que en las comedias de capa y espada observamos. Realmente la dama de *Casa con dos puertas* no hubiera salido a esperar al capitán Lisardo en el

camino de Alcalá, a guisa de salteadora, con el afán de conquistar su voluntad, si su hermano no la hubiese encerrado en la casa paterna sin dejarla ver el sol ni tratar con gentes. Si la doña Ángela de *La Dama duende* (viuda y todo) no hubiese vivido en retraimiento casi monástico, teniendo que recatarse hasta para salir con su doncella a presenciar las fiestas del nacimiento del Príncipe, no se le hubiera ocurrido nunca hacer el amor en forma de duende al gentil caballero que tenía en su casa, separado de su habitación por una alacena. Hay que tomar las costumbres del tiempo tal y como fueren; por lo demás, tales formas sociales no constituyen ni moralidad ni **[p. 281]** inmoralidad. La moral está en una esfera más alta, y es absoluta y no depende ni de las circunstancias ni de las preocupaciones, ni de las costumbres.

He citado una comedia de Calderón que se separa de todas las restantes, y puede decirse que hace clase aparte, que es: *No siempre lo peor es cierto.* Esta comedia es una de las obras más perfectas de su teatro. Más bien que comedia de capa y espada, debe ser llamada *drama sentimental,* o, como decían los franceses a fines del siglo pasado, tragedia *larmoyante;* es decir, drama en que las pasiones y los afectos son trágicos y de intensa seriedad, aunque los protagonistas no sean reyes, ni príncipes, ni grandes señores, antes pertenezcan a la clase media de la sociedad. Esa especie de tragedia, que Diderot llamó *bourgeoise,* está intentada por Calderón muy felizmente en *No siempre lo peor es cierto.*

No siempre lo peor es cierto no es más que la idealización admirable de todos los elementos que entran en la comedia de capa y espada. Es el galán un caballero elevado a la quinta potencia de perfección, de honor, de discreción, de cortesía, y de confianza en sí propio; y la dama, elevada también a la quinta potencia de la resignación, de la pasión tranquila y al mismo tiempo intensa y profunda, y de serenidad y dominio sobre sus afectos. *No siempre lo peor es cierto* es la única obra en que Calderón, perfeccionando los elementos vulgares de la comedia de capa y espada, ha llegado a tocar los lindes de la tragedia, pues aunque el desenlace no sea trágico, por lo menos los afectos que andan en juego pertenecen a la esfera superior del sentimiento humano. Pocas figuras tan nobles trazó Calderón como aquel don Carlos de *No siempre lo peor es cierto,* que considera hombre irracional y bruto al que, esclavo del deleite, perdiendo lo más, se contenta con lo menos, con el placer y con el deleite material.

Hemos hablado bastante de las comedias de capa y espada, y de otras que se enlazan más o menos con este género.

Apenas es preciso hacer un estudio especial de sus comedias palaciegas, aunque las tiene muy notables, si bien inferiores a las de Tirso. Baste citar entre ellas, como las más famosas y conocidas, y dignas de serlo, *El secreto a voces,* que es imitación de una de Tirso *(Amar por arte mayor), El Galán fantasma, La Banda y la Flor, Manos blancas no ofenden,* y algunas otras.

[p. 282] Los defectos que a Calderón se han achacado, en cuanto a la poca variedad de recursos, lo mismo en las comedias de capa y espada que en las comedias palacianas, también podrían aplicarse a muchos de sus antecesores, aún al mismo Tirso, que es el ingenio más variado, flexible y lozano de todos los de nuestro teatro; y esto que decimos de nuestro teatro y de Tirso, pudiéramos aplicarlo a los más famosos poetas de otros teatros, incluso a Molière, que pocas veces acertó a salir de los viejos, de los médicos, de las mujeres pedantes y sabias, de los maridos resignados, y otros tipos por

el estilo, como Moratín de sus viejos y de sus niñas.

Hemos estudiado el teatro de costumbres, las comedias de capa y espada y las comedias palaciegas; nos quedan otros géneros en que también se ejercitó el ingenio de Calderón, y no ciertamente en escaso número de obras, pero sin producir ningún monumento, ninguna obra maestra o comparable siquiera a algunas de las que hasta ahora van examinadas. Tenemos, en primer lugar, sus comedias históricas, o sus *dramas* históricos, como diríamos ahora. Estos son en Calderón bastantes en número. Muchos de ellos están tomados de la historia antigua, como, por ejemplo, *La gran Cenobia,* cuyo asunto es la victoria del emperador Aureliano contra la reina de Palmira; ya de otros asuntos más cercanos a su tiempo, como La *Cisma de Ingalaterra,* o sea la historia de Enrique VIII, y *El Sitio de Breda,* compuesta muy poco después de la rendición de esta plaza al marqués de Spínola. Estas obras son indudablemente las más endebles del autor. Empiezan por carecer de todo colorido de época; la historia está falseada arbitraria y caprichosamente, no sólo en el espíritu íntimo que distingue unas épocas de otras, sino hasta en los lances y en los hechos más triviales y familiares, hasta suponer, v. gr., en *Las Armas de la hermosura,* que Coriolano se une con los Volscos contra Roma con el fin de hacer anular una ley suntuaria sobre los trajes de las mujeres, convirtiendo así a aquel rudo guerrero romano de los primeros tiempos de la república, en un galante caballero de la corte de los Felipes. De igual suerte en *El Judas Macabeo,* de que ya en otra ocasión hablamos, la toma de Jerusalén se hace con ayuda de arcabuces y de pólvora; y por el mismo estilo hay otra porción de anacronismos, completamente inútiles, y que no pueden **[p. 283]** achacarse a ignorancia del autor, sino a descuido u olvido completo de las condiciones del género, puesto que, por ejemplo, en *Las Armas de la hermosura,* hubiera podido sacar un gran partido de la verdad histórica, que es en sí poética y hermosa, como lo hizo Shakespeare, que entendía tan poco o menos de historia que Calderón; que era hombre todavía de menos letras que él, y que sólo sabía de la antigüedad lo que había podido alcanzar por una mala traducción inglesa de Plutarco; y que con todo eso llegó, sin embargo, a connaturalizarse de tal modo con los hombres y sucesos de la antigua Roma, y comprendió de tal suerte el carácter de las discordias entre patricios y plebeyos, que nadie ha acertado a traer como él a la escena las luchas del Foro romano, con toda la mezcla de barbarie y grosería, al mismo tiempo que de grandeza y de sublimidad que en ellas hay.

A eso jamás alcanza Calderón; y por eso sus dramas, tomados de asuntos de la historia romana, no deben ser citados cuando se habla de él en concepto de gran potea; por más que siempre se encuentran trozos notables de versificación ahogados en un mar de palabrería culterana. De la misma suerte, en *La gran Cenobia,* que es indudablemente una de sus obras más absurdas, tropezamos con una escena final, que recuerda, aunque de lejos, la soberbia escena de Ricardo III en que las ensangrentadas sombras de las víctimas de este tirano se levantan durante su sueño a atormentarle y pedir venganza; sino que Calderón ha tenido el mal gusto de hacer que se presenten, no las sombras (con lo cual desaparece enteramente lo sobrenatural de la situación), sino las mismas víctimas de Cenobia, a quienes ella creía muertas, y que sin embargo, no lo estaban: con lo cual, lo que podía ser escena fantástica y terrorífica, se convierte en apacible desenlace cómico, puesto que el lector sabe perfectamente que toda aquella gente vive y que viene a tomar venganza del tirano.

Hay algunos dramas históricos de Calderón que tienen más mérito que los citados; y tanto más, cuanto más se acercan a los tiempos del poeta. Así, por ejemplo, *La Cisma de Ingalaterra.*

La Cisma de Ingalaterra es un drama que merece vivir, aunque sea muy desigual, y merece vivir, por

algunos rasgos valentísimos, como aquél: Yo *tengo de borrar cuanto tú escribes,* pronunciado por la sombra de Ana Bolena cuando el teólogo coronado, **[p. 284]** amante suyo, prepara la refutación de Lutero. Al contrario de lo que en otros dramas sucede, en esta obra hay caracteres trazados con valentía; por ejemplo, el del rey Enrique VIII y el de su ministro el cardenal Wolsey, y el mismo de Ana Bolena, a quien el autor no ha poetizado, sino que la ha presentado con los colores más negros, conformándose con esto mucho más a la realidad histórica, que él conocía por el libro de Rivadeneyra. Hay además accidentes bellos en este drama, y hasta algún trozo lírico de gran hermosura.

El Sitio de Breda es una comedia que llamaríamos hoy de circunstancias, compuesta muy poco después de la toma de la plaza. Es el cuadro de *las lanzas,* puesto en verso; pero, desgraciadamente, lo que cabe y es hermosísimo en la pintura, no lo es tanto puesto en las tablas. Resulta una obra de gran movimiento, tropel y boato, muy llena de vida, pero que propiamente no es comedia, porque carece de unidad de pensamiento y de concentracion de interés. Esto no obstante, es obra que se lee con mucho agrado.

Hay ciertos dramas de Calderón que yo no me atrevo a calificar de históricos, porque no tienen de tales más que el nombre, los cuales más bien pudieran entrar en el grupo de comedias heroicas. Entre éstos se cuentan La *hija del aire,* primera y segunda parte. La hija del aire es la gran Semíramis de Babilonia. Calderón ha procedido en esta obra arbitraria y caprichosamente, y ha hecho un drama ideal y fantástico; y bajo este concepto, y no como drama histórico, debe ser considerado. El carácter de la protagonista tiene rasgos de primer orden: su nacimiento sobrenatural, esa especie de misterio que la envuelve desde sus primeros días, el amor que por ella concibe el Rey Nino, la ceguera de Menón, todo esto es de grande y poderoso efecto dramático. De todas suertes, el drama, más bien que de tal, puede ser calificado de leyenda o de novela dialogada. Es de las obras más desigualmente escritas de Calderon, con más hinchazón y con más palabrería. El poeta no ha sabido contener su desbordada fantasía, ni llevarla por el cauce del buen gusto. De los datos allí esparcidos podía haber salido una buena tragedia; pero están hacinados sin orden y sin concierto. Hay, allí material para tres o cuatro obras dramáticas.

[p. 285] Compuso Calderón una infinidad de obras que pudiéramos llamar dramas de tramoya o de espectáculo, la mayor parte sobre asuntos mitológicos, en las cuales entró a saco por los *Metamorfóseos* de Ovidio. Tales son *El Hijo del Sol Faetón, Apolo y Climene, Fieras afemina amor, Los tres mayores prodigios, El monstruo de los jardines, Ni amor se libra de amor,* etc.

En estas comedias mitológicas, como en toda especie de dramas de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban a solaz de los Reyes y de la corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión.

En vano sería buscar en estas obras nada del espíritu de la teogonía helénica, nada del carácter que los griegos pusieron en sus divinidades. Son unos dioses del Olimpo enteramente distintos de como estamos acostumbrados a imaginarlos. Son caballeros galantes y cortesanos, lo mismo que los héroes de las comedias de capa y espada.

Calderón nunca acertó a ver más que el mundo de su tiempo, y aún éste no tal como era, sino de un modo algo ideal y fantástico. Claro es que tratadas las fábulas de la antigüedad de esta manera, y sacadas de sus condiciones naturales, no pueden producir de ninguna manera el efecto que nos producen las obras de los antiguos. Hay siempre una antítesis perfecta entre el nombre que el personaje lleva, y la idea que el autor nos hace formar de él.

Este defecto no es exclusivo de nuestro teatro. La antigüedad se ha estado falseando casi siempre hasta fines del siglo pasado o principios de éste; primero por los italianos, luego por nosotros, y finalmente por los franceses. En realidad de verdad, tan falsos son los *Tres mayores prodigios* de Calderón, como los *Hermanos enemigos,* o el *Alejandro* de Racine, o como lo es la misma *Ifigenia.* Suponer tan quintesenciados deliquios de amor, tan delicados afectos de terneza y abnegación como los que supone Racine en Ifigenia y en Aquiles, precisamente en un tiempo en que había sacrificios humanos, es el colmo de la incongruencia.

La antigüedad se ha falseado de todos modos, y aún se está falseando en nuestro siglo en nombre de principios y teorías **[p. 286]** estéticas, que para esto se fabrican. Así, por ejemplo, Goethe, queriendo romper con todos los moldes de la tragedia francesa, hizo una *Ifigenia en Tauris,* donde creyó llegar a la sencillez y a la serenidad del arte griego, haciendo personajes impasibles y marmóreos, con una fábula que no lo es, sin interés y sin animación de ningún género, como si la serenidad de la escultura y de la tragedia clásica fuesen la regularidad yerta, fría, abstracta y monótona de la *Ifigenia,* de la cual bien puede decirse que es una congelación boreal de las hermosas y vivas aguas del arte de Atenas

No solamente de la mitología tomó asuntos Calderón para estas obras suyas. Acudió también a los libros de caballerías, o bien recurrió a las novelas bizantinas, a las novelas sentimentales y de aventuras.

Estas obras tienen el mismo defecto esencialmente que las comedias mitológicas, con más el pecado capital de estar tomadas de novelas, que rara vez son a propósito para las tablas. Una porción de recursos que son verosímiles en las novelas, no son tolerables en una representación escénica que se ve y no se lee, y en la cual, por consiguiente, no caben las inverosimilitudes que se admiten en la novela, en un libro escrito para ser leído en soledad y en horas largas.

Quédanos sólo de los géneros que Calderón cultivó, dos inferiores. El uno, las zarzuelas; el otro, los entremeses. De uno y otro diremos dos palabras.

Las zarzuelas de Calderón, obras llamadas así por el lugar en que empezaron a representarse, es decir, por el Valle de la Zarzuela, uno de los sitios de caza de Felipe IV (tan popular, que dió pretexto a Calderón para un Auto sacramental titulado *El Valle de la Zarzuela,* donde de un modo violento se aplicaban las circunstancias exteriores de aquel sitio al misterio de la Eucaristía, como en otros Autos que pudiéramos llamar de circunstancias), son obras mixtas de representación y de canto, como lo son las zarzuelas modernas, y no como la ópera italiana. No son obras completamente musicales, sino en parte representadas y en parte cantadas; obras en que se procuraba reunir todos los efectos de la pintura en la decoración escénica, de la música y de la poesía lírica, por entonces en lastimosa decadencia. Calderón compuso dos o tres obras de este género, tales como *El Laurel de Apolo,* **[p. 287]** cuyo asunto es la muerte de la serpiente Pitón y la transformación de Dafne en laurel, *El Golfo*

de las Sirenas, La Púrpura de la rosa. Estas obras no pueden recomendarse por su interés dramático, ni el autor lo ha procurado tampoco. Lo único que puede elogiarse en ellas es la poesía lírica, aunque afeada, como en los Autos de Calderón, por defectos de gusto.

En cuanto a los entremeses de Calderón, aunque fueron en gran número, toda la diligencia del señor Hartzenbusch no ha podido reunir más que unos doce o catorce, muchos de ellos alterados grandemente en su texto. Los entremeses de Calderón no tienen carácter muy señalado. Hay entremeses mucho mejores en castellano, de autores oscuros. Es particular que habiendo hecho casi todos nuestros grandes dramáticos entremeses, sólo Cervantes brillara en ellos a grande altura, de tal suerte, que eclipsó a todos, incluso al mismo Luis Quiñones de Benavente. Pero en cuanto a los demás, los que lograron más fama dramática, empezando por Lope y acabando por Calderón, quedan todos ellos muy inferiores a algunos autores de segundo orden, que sólo cultivaron este género. Así, pues, prescindiendo de los entremeses de Cervantes (sobre todo de los escritos en prosa, que son verdaderas joyas de diálogo, y, por decirlo así, esbozos de novelas ejemplares); fuera de éstos, digo, los primeros entremeses de nuestro teatro son los de Luis Quiñones; y en cuanto a los de Calderón y otros autores muy famosos por otras obras suyas, puede decirse que no brillaron nunca en este género a la altura de Cervantes, y aún de otros autores oscuros que se dedicaron exclusivamente a él.

Terminado ya el estudio analítico del teatro de Calderón, prescindiendo de algunas obras que no es fácil sujetar a clasificación, y que quizás se han traspapelado en el camino, o no han cabido en ninguno de los grupos anteriores, queda estudiado analíticamente todo el teatro de Calderón. Sólo resta sacar las consecuencias; y aún de estos mismos dramas suyos olvidados, podremos hacer mención en el estudio sintético que emprenderemos en la lección próxima, con la cual quedará terminada esta serie de conferencias.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN Y SU TEATRO

[p. 289] RESUMEN Y SÍNTESIS.—CONFERENCIA OCTAVA

SEÑORES:

Muy breves palabras diremos hoy para cerrar este estudio acerca de Calderón, que en su parte analítica está ya terminado. La lección de hoy, más que otra cosa, va a ser el resumen de todo lo que llevamos dicho en el curso de estas Conferencias. Empezamos por estudiar las vicisitudes de la crítica calderoniana. Consideramos luego la época, el estado de la sociedad y el estado del arte en tiempo de Calderón; dimos las noticias biográficas de él, necesarias para conecer su fisonomía moral e intelectual en cuanto ésta se refleja en sus obras; y después comenzamos el análisis de su teatro en los diversos géneros de Autos Sacramentales, dramas religiosos, dramas simbólicos o de pensamiento filosófico; dramas trágicos, comedias de capa y espada, dramas históricos o con pretensiones de tales, dramas mitológicos, caballerescos; y, finalmente, entremeses, farsas y otros géneros secundarios. Hoy nos toca recoger las consecuencias de todos esos hechos, y resumir en brevísimas palabras lo que pensamos acerca del mérito de Calderón.

Para proceder con la debida claridad en materia tan larga y embrollada, conviene fijar primero el valor histórico de Calderón **[p. 290]** dentro del teatro español y de la sociedad española del siglo XVII. En segundo lugar, tasar en absoluto su mérito dramático con relación a los principios eternos del arte, y a las formas que éste ha tomado en otros países y en otras civilizaciones.

Empezamos por apreciarle en su valor histórico, es decir, dentro del siglo XVII, y dentro de la escuela dramática capitaneada por Lope de Vega. En este concepto, Calderón es el primero de nuestros dramáticos, es la cifra, y compendio, y corona del teatro español, por lo que hace a ciertas cualidades de primer orden; no es, ni con mucho, el primero en otras condiciones secundarias, que tienen, sin embargo, grande importancia, miradas las cosas desde el punto de vista artístico. Así es que, examinado sin prevenciones el teatro de Calderón, y cotejado con el de Lope, con el de Tirso y con el de Alarcón, y con el de otros autores de segundo orden, encontramos que Calderón cede a Lope de Vega en variedad, en amplitud y en franqueza de ejecución, en fácil, espontánea y generosa vena, en sencillez y llaneza de expresión, en naturalidad y verdad, por lo que toca a la interpretación de los afectos humanos, y con mucho le es inferior en la pintura de los caracteres femeninos y en la manera de presentar el amor y los celos.

Encontramos también que Calderón cede y es inferior a Tirso de Molina en el poder de crear caracteres vivos, enérgicos, animados, ricos, complejos, dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana. Así, por ejemplo, nada hay en todo el teatro de Calderón, que en este concepto se acerque siquiera al don Juan, tipo fuera de cuenta, a su vez superior a todos los de nuestro teatro, y tan vital y tan enérgico como los de Shakespeare. Calderón no alcanza nunca a crear un tipo de esta universalidad.

Cede a Tirso también en la gracia, en la discreción y picaresca soltura, en la profunda ironía, en el genio cómico, en la malicia y desembarazo del diálogo, y en novedades felices y pintorescas audacias de lengua. En la comedia de costumbres del tiempo y en la comedia de carácter, tiene que dejar la palma a Alarcón, el cual asimismo le excede, como excede a todos los dramáticos nuestros, en aticismo, en limpieza y en tersura y acicalamiento de la frase, en el buen gusto sostenido y en la perfección exquisita del diálogo.

En todo lo demás, Calderón, tomado en conjunto, no tiene **[p. 291]** que envidiar nada ni a los otros dos autores de primer orden, o que generalmente son calificados de tales, es decir, Rojas y Moreto, ni tampoco a los de segundo orden. No porque los de segundo orden, en alguna ocasión, inspirados por momentos, no hayan producido ciertas obras superiores en valor a otras de Calderón, si con ellas solas se comparan, sino porque estos aciertos son casuales o poco frecuentes, sin que ninguno de esos dramaturgos presente un conjunto de obras, un teatro que baste a dar a sus autores fisonomía determinada y distinta. Así, por ejemplo, la gloria de Guillén de Castro está en *Las Mocedades del Cid*, drama legendario, superior quizá a todos los de nuestro teatro; así como la de Mira de Améscua consiste sobre todo en un drama religioso, *El Esclavo del demonio*, ciertamente tan bueno como los mejores de Calderón, pero no superior a ellos, e inferior con mucho a *El Condenado por desconfiado*, de Tirso.

Rojas se distingue por el vigor trágico, y ese le tiene Calderón en tanto grado como Rojas por lo menos, con la diferencia de que Rojas sólo alcanza verdadera superioridad en una obra suya, *García del Castañar*, y en muy pocos versos de un monólogo de *El Caín de Cataluña.*

Resumiendo, Calderón, en algunas cualidades secundarias, es inferior a Lope, a Tirso y a Alarcón; supera a todos los restantes, aún en estas cualidades inferiores, o por lo menos va a la par con ellos en sus momentos más felices, y tiene luego condiciones propias y superiores que le levantan a inconmensurable altura, y son las que vamos a indicar ahora. Es la primera y principal de todas la grandeza de la concepción, la alteza de la idea inicial o primordial de sus obras. Así, por ejemplo, vano fuera buscar en todo nuestro teatro un pensamiento como el de *La Vida es sueño;* vano fuera buscarle también en todas las literaturas extranjeras.

Además, Calderón es un poeta católico por excelencia. En llevar cierta especie de simbolismo cristiano a las tablas, indudablemente obtiene el lauro entre todos los nuestros. Es más: en la historia de la alegoría dentro de la literatura cristiana, habría que colocarle en puesto muy cercano a Dante. Tiene, pues, de ventaja Calderón la grandeza de las ideas, el vigor sintético y comprensivo, cierto armonismo que (especialmente en los Autos sacramentales, enlaza lo real y lo ideal, lo visible y lo invisible, lo tangible **[p. 292]** y lo intangible, el cielo y la tierra, lo de este mundo y lo del otro, reduciéndolo todo a cierta unidad, y haciendo que todo concurra al mayor loor del *verdadero Dios Pan*, es decir, del Cuerpo de Jesús Sacramentado, título que él da a un Auto suyo. Este simbolismo, a veces un poco estrafalario e incongruente, pero informado siempre por alto y superior sentido, y por un espiritualismo cristiano firme y creyente, constituye la mayor grandeza de Calderón. Por caso único en todas las literaturas del mundo, él llegó, si no a crear, por lo menos a fijar el drama teológico, que será una singularidad, será una excepción, y hasta una aberración estética: un drama sin pasiones humanas, sin caracteres ni afectos, entre seres alegóricos, vicios y virtudes, ideas puras, etc., pero que a lo menos es indicio de vigorosísimo poder de fantasía, y de un entendimiento capaz

de abarcar las más altas nociones de la teología y de la filosofía, vestirlas de forma estética y llevarlas a las tablas. El esfuerzo es gigartesco, aunque no siempre fuera afortunado. Pero aunque sólo se le considere como *tour de force,* debe tenerse por audacia generosísima, y no para emprendida por entendimientos vulgares. Este mismo espiritualismo cristiano dogmático y resuelto, es alma de todos los dramas religiosos del poeta, que así y todo no son los mejores de nuestra literatura. Hay un drama más teológico y más artístico que ninguno de ellos, que es *El Condenado por desconfiado;* pero dejando a un lado esa obra maravillosa, a mi entender la primera de todo el teatro español, y una de las pocas en que amorosamente se compenetran y abrazan el pensamiento y la forma, los dramas religiosos de Calderón merecen ponerse a la cabeza del género, y sobre todos ellos *El Príncipe Constante,* en el cual el autor resolvió otra dificultad estética tan grande como la de los Autos sacramentales; es decir, la de hacer interesante en escena a un varón justo, integérrimo, y en quien no caben dudas, ni vacilaciones, ni pasiones, es decir, un carácter que excluye el drama, y que, sin embargo, resulta dramático en la medida posible. Aparte de *El Príncipe Constante,* vivirá siempre con universal aplauso de los doctos, y será timbre honrosísimo de la patria literatura, *La Devoción de la Cruz,* leyenda no muy teológica, más de soldado que de teólogo, pero escrita con toda la lozanía y el desembarazo de los floridos abriles del poeta, cuando su gusto no se había amanerado y viciado tanto como se vició después.

[p. 293] *La Devoción de la Cruz,* lo mismo que *El Purgatorio de San Patricio,* donde hay rasgos de vigor *dantesco,* a pesar de la exageración fantástica del carácter principal; *El Mágico prodigioso,* por lo sublime del pensamiento, más que por el acierto de la ejecución, aunque sea cierto que lo más hermoso del *Mágico* sean los datos tomados de la primitiva leyenda [1] y que el desarrollo es un poco inferior a la grandeza del pensamiento mismo; la idea bellísima de *Los Dos amantes del cielo,* bastan para dar a Calderón un puesto gloriosísimo entre los cultivadores del arte religioso.

Tiene Calderón condiciones trágicas eminentes, que hubieran lucido más a no haberse encerrado, quizá por condiciones invencibles de la sociedad de su tiempo, en una atmósfera hasta cierto punto convencional y falsa; donde, en vez de la pasión real, imperaban las preocupaciones sociales; donde la moral relativa se sobreponía a la moral absoluta, y donde los instintos y las pasiones casi nunca se presentan francos, desatados y resueltos, sino cubiertos y velados con dobles cendales de honor, de respeto a la opinión, etc., etc., lo cual les quita valor universal y eterno, y los hace hasta incomprensibles en otros tiempos y en otros países; lo cual, en cambio, contribuyó al mayor aplauso que lograron entre los contemporáneos del poeta; porque lo que se gana en sujeción al gusto del tiempo y a las preocupaciones dominantes, acaba por perderse luego en universalidad y en valor absoluto, independiente de tiempo y lugares.

Digo esto, porque Calderón, que hizo cuatro dramas de celos: *El Médico de su honra, A secreto agravio secreta venganza, El Pintor de su deshonra y El Tetrarca de Jerusalén,* casi nunca acertó, como en su lugar advertimos, con la verdadera pasión de los celos; sino que, o los subordinó a móviles de propia estimación, a eso que se llamaba el honor, como acontece en *El Médico de su honra* y *A secreto agravio secreta venganza,* o los convirtió en rencor ciego, como el que guía al don Juan de *El Pintor de su deshonra,* o los exageró e idealizó hasta el delirio, como sucede en *El* **[p. 294]** *Tetrarca de Jerusalén.* El autor ha querido sublimar los celos de Herodes y ha venido éste a convertirse en un energúmeno, casi fuera de las condiciones de la realidad. Y esos mismos celos suyos, que a primera vista parecen más nobles y generosos que ningunos otros de los que en el teatro se han presentado, son mucho más irracionales y egoístas que los de Otelo, puesto que los celos del

Tetrarca no nacen ni de ofensa, ni de sospecha de ella, ni de temor siquiera de lo que en esta vida le pueda acontecer, sino del sentimiento egoísta de que alguien pueda llegar a poseer a Marienne después de muerto él.

Los grandes efectos dramáticos solamente pueden fundarse en lo que es universal y propio del corazón humano en todos tiempos y edades; de ninguna suerte en lo que son preocupaciones de una época dada, como lo era el sentimiento del honor, sentimiento bueno en su raíz y origen, puesto que no era otro que el principio de la dignidad personal, torcido y desquiciado hasta el último extremo en tiempo de Calderón, hasta llevar al crimen y a la alevosía.

Por lo demás, y con todas estas máculas, Calderón trató casi siempre superiormente los asuntos trágicos, y cuando acertó con uno que lo fuese de todas veras, y en que no se mezclase esta mala levadura de la atmósfera en que vivía, como acontece, por ejemplo, en *El Alcalde de Zalamea,* [1] acertó a producir una obra maestra. Y casi lo mismo puede decirse de *Amar después de la muerte* y de algunos otros de sus ensayos trágicos.

En la comedia de costumbres del tiempo, Calderón tiene poca variedad, sobre todo si se compara con Lope. Lope, que todo lo probó y lo recorrió todo, no excluye de la comedia los pícaros, los rufianes y las Celestinas, como acontece en la *Dorotea,* en *El Anzuelo de Fenisa,* en *El Arenal de Sevilla,* y en *El Rufián Castrucho.* Modelos inimitables tiene en Lope la comedia de capa y espada, como *La Esclava de su galán* y *El Premio del bien hablar,* obras por todo extremo fáciles, discretas y simpáticas. En suma: Lope lo recorrió todo; Calderón no se atrevió a tanto; el círculo de **[p. 295]** Calderón es mucho más estrecho; apenas cultivó más género de comedias que uno, la comedia de costumbres de la clase media, o de hidalgos y caballeros; no desciende jamás a las heces sociales, rara vez dibuja tipos populares, y aún en el círculo que se había trazado, se limitó a pocas figuras, y las movió siempre del mismo modo. ¿Fué todo pobreza de invención, esterilidad para encontrar otros medios y otros recursos? Yo creo que no. Después de todo, tampoco hay muchos más recursos en las comedias de Tirso de Molina, que se mueven casi siempre entre dos argumentos obligados; el de la dama que va buscando la reparación de su perdido honor, o el de la princesa caprichosa, que, con artificios, coquetería y discreteos, va enredando en los lazos de su amor a un español aventurero.

Y que no fué todo pobreza de inventiva en el poeta, pudiéramos demostrarlo con la consideración de que algunas obras de su primera juventud, v. gr., *El Astrólogo fingido, Hombre pobre todo es trazas, El Alcaide de sí* mismo y algunas otras, demuestran felices condiciones para el cultivo de la comedia de Lope y de Tirso, y aún hasta cierto punto para la comedia de carácter, si la hubiera ensayado. Pero Calderón tenía repuguancia instintiva a presentar en las tablas ninguno de los aspectos feos, prosaicos o menos nobles de la naturaleza humana, y esto, no solamente le privó de una infinidad de caracteres, sino que hizo que los pocos que presentó le saliesen casi siempre de una sola pieza, nada complejos, poco ricos de interés y fáciles de reducir a fórmula. No sólo excluyó del teatro los rufianes, las Celestinas, etc., que Lope todavía había conservado, sino que no se atrevió a presentar jamás aquella situación doméstica, tan frecuente en Tirso, de la rivalidad entre dos hermanas. Por de contado, esta tendencia idealista suya, esta tendencia a presentar sólo el lado poético, generoso y noble de la vida, hizo que los mismos tipos favoritos suyos, los galanes, las damas, los padres y los hermanos, le saliesen siempre vaciados en el mismo molde. El carácter en todos ellos puede reducirse a una expresión sencillísima. Todo género de interés secundario, toda la parte más o menos vulgar que se

mezcla siempre en la naturaleza humana con los impulsos nobles y más poéticos, quedan excluídos: todo elemento realista está fuera del arte de Calderón, no cabe en su manera de entenderle. **[p. 296]** De aquí que gran parte de las relaciones sociales queden fuera de la jurisdicción del poeta. De aquí que jamás haya presentado en las tablas a la madre, por respeto a la santidad del hogar, y tampoco ha presentado casi nunca en escena a la mujer casada, como no sea para que en pos de la falta venga el castigo tremendo; en que el marido es a un mismo tiempo juez, vengador y verdugo.

De aquí que tampoco cultivara la comedia de carácter, y que cuando lo hizo fuera muy superficialmente, como acontece, por ejemplo, en *Guárdate del agua mansa,* donde hay esbozados dos caracteres, el de la mojigata y el de la coqueta; y como sucede también en *No hay burlas con el amor.* En realidad, la comedia de carácter no existe en Calderón, es patrimonio exclusivo de Tirso y de Alarcón, y hasta cierto punto de Lope, por ser la tendencia de éstos mucho más realista que la de Calderón.

Alarcón llegó a pecar a veces hasta de prosaico, al modo de los dramáticos franceses, entre ellos Molière; y a presentar la lección moral didácticamente y como tesis: en cuanto que podía tolerarse dentro de una literatura tan caballeresca y brillante como la literatura española de principios del siglo XVII.

Además, no hemos de olvidar que Calderón trabajó en gran parte de encargo, para fiestas palaciegas, para espectáculos que por su naturaleza tenían algo de convencional y falso, aún más que de ideal y fantástico, en que tiempos, lugares, pasiones y costumbres tenían que ser de corte y de salón, como sucede en sus dramas mitológicos, en sus dramas caballerescos, etc., en los cuales a lo sumo se buscarán buenos trozos de poesía lírica, pero no condiciones dramáticas propiamente dichas.

Calderón es un poeta idealista, no ciertamente con el idealismo armonioso y perfecto de la tragedia o de la escultura griegas, sino con un idealismo que pudiéramos llamar de segunda especie, con un idealismo de época y de raza. Calderón es un poeta idealista, porque ha excluído absolutamente de su teatro todos los lados prosaicos y ruines de la naturaleza humana. En cambio ha realzado, ha idealizado y ha transfigurado todo lo que le pareció grande, noble y generoso en la sociedad de su tiempo. Esta es su mayor grandeza. De aquí que llegara a convertirse en símbolo de raza, y que su nombre vaya unido siempre al de España; de aquí que se le considere en todas partes como nuestro poeta **[p. 297]** nacional por excelencia. Y cuando se busca un autor que cifre, compendie y resuma en sí todas las grandezas intelectuales y poéticas de nuestra Edad de Oro, se fijan sin querer los ojos y nombran los labios a don Pedro Calderón de la Barca. Todas las cualidades van acompañadas de defectos correlativos. Por eso la grandeza nacional del poeta ha perjudicado hasta cierto punto a su universalidad. Mucho de lo que vale y lo que significa dentro de su tiempo, lo pierde considerado en absoluto y sacado fuera de la sociedad para la cual escribía; de aquí que sea de todos los autores nuestros el que más ha envejecido, y aquél cuyas obras vemos con menos deleite en las tablas (con excepción de *El Alcalde),* así como es también el que leemos con más fatiga. Y sin embargo, el teatro español no presenta nombre más grande.

Hay otros que tuvieron cualidades artísticas quizá superiores; por ejemplo, Tirso, pero a Tirso le perjudican condiciones contrarias a las de Calderón. La tendencia prosaica, la tendencia realista, esa malicia ingénita, esa travesura un poco desmesurada, y sobre todo cierta ausencia de finalidad y de

armonía en el conjunto de sus producciones, le hacen menos imponente y grandioso, aunque mucho más leído, gustado y aplaudido.

La gloria de Calderón puede decirse que más que gloria de un poeta, es gloria de una nación entera; y mientras se hable la lengua castellana; mientras se conserve algo del espíritu de nuestros padres; mientras la fe católica no huya de las almas; mientras en Castilla quede un resto de honor, de cortesía y de galantería; mientras el amor se estime como una devoción y un culto, y no como mero placer de los sentidos; mientras lata, en fin, aunque sea en pocas y selectas almas, el fuego que ardía en el pecho de *El Príncipe Constante*, o la fervorosa devoción que animaba al Eusebio de *La Devoción de la Cruz*, tendrá Calderón admiradores, y será considerado siempre como uno de los más gloriosos ornamentos que Dios quiso conceder a la raza española. Es autor que pierde un poco leído por partes, a trozos, y examinando analíticamente; es autor que, mirado de lejos, se impone, porque tiene las proporciones de un coloso. Él demostró prácticamente que el modo más seguro de hacerse grande e inmortal en los dominios del arte, está en identificarse del todo con el espíritu de su tiempo y de su país, en lo que tiene de sublime y de hermoso. Claro es **[p. 298]** que esta identificación tan completa no puede hacerse sin que también pasen al arte todas las impurezas, toda la mala levadura que hay en la realidad; y eso es lo que sucede en Calderón. Calderón es la España antigua con toda la mezcla de luz y de sombra, de grandeza y de defectos; con toda la pompa aparatosa y las vanidades y sueños de nuestra decadencia, con el sentimiento del orgullo nacional no vencido ni amilanado por las derrotas; con el sentimiento religioso, con el sentimiento monárquico, con el sentimiento de la justicia y de la libertad patriarcales; en suma, con toda la mezcla de impulsos que agitaban a la sociedad española.

Llegado, además, en una época de mal gusto, participó de todos los resabios que por entonces invadían la lírica y el teatro; y como es el último de todos nuestros dramáticos, es también el más desigual en cuestión de estilo, el que más tributo pagó a la redundancia, a la hipérbole, a la mala y turbia retórica que desde Góngora venía infestándonos. Sus cualidades son las del ingenio español; grandeza inicial, facilidad y lucidez pasmosas para sorprender las ideas; poca calma, poca atención para desarrollarlas; por eso en los argumentos de Calderón, los asuntos en general son admirables, la ejecución deja casi siempre algo que desear. Dotes han sido siempre del ingenio español, esa intuición rápida, ese proceder como por adivinación y por relámpagos, esa falta de mesura y de sosiego, esa imaginación brillante y con ella la tendencia a la hipérbole y al culteranismo, esa agudeza de ingenio, y con ella la tendencia al conceptismo, al discreteo y a la sutileza. En suma: por sus vicios de estilo, como por sus cualidades, es Calderón poeta españolísimo, como lo es por sus ideas, y de todos los nuestros el menos influído por ninguna literatura extraña, el más hijo de su siglo. Este es el valor de Calderón dentro de la cultura española.

Veamos ahora su valor absoluto dentro de la literatura dramática en general. Dos polos igualmente admirables hay en el arte dramático, y en general en el arte. Concretémonos ahora al dramático. Ora es el idealismo plácido y sereno de la tragedia griega que, considerando la educación del sentimiento estético como paralela a la del sentimiento moral, excluye de las tablas todo lo que puede perturbar o deshacer esa armonía, esa libre serenidad y fácil dominio sobre sí mismo que ostentan las estatuas griegas.

[p. 299] Era la tragedia ateniense, medio el más a propósito para calmar el arrebato y el tumulto de las pasiones, para purificar, como dice Aristóteles, por medio del terror o de la compasión, estos mismos afectos, y para restablecer en el alma, por medio del ritmo y de la armonía, la armonía

también, y el acuerdo de los afectos, produciendo la templanza, el reposo final, la ausencia de pasión, cierta especie de beatitud que surge ante el desorden vencido y la pasión domeñada. El tipo más perfecto de la tragedia griega concebida de esta suerte, es la trilogía de Esquilo *La Orestiada.* Lo mismo el parricidio de Clitemnestra que el de Orestes, debían de infundir extraordinario terror y espanto, gran tumulto y agitación en el ánimo de los espectadores. Mas aún debía crecer esta agitación y tumulto cuando las Euménides comenzaban a perseguir al parricida Orestes. Pero, ¡cómo se restablecía la calma en el final de la sublime tragedia por la intervención de la diosa, cuando Orestes se refugia bajo el altar de Palas y es absuelto por el Areópago después de tan larga expiación; cuando la ley moral queda cumplida, y vengada con la sangre de Clitemnestra la de Agamenón, y con los tormentos de Orestes la de Clitemnestra! Restablecida la calma mediante la intervención sobrenatural de la diosa, volvía a reinar la tranquilidad en el ánimo de los espectadores. Así en Sófocles, después de los crímenes, hasta cierto punto involuntarios, de Edipo, viene su larga expiación, su ceguera, su viaje en compañía de Antígona y al fin aquella muerte sublime suya, aquella desaparición en el bosque de Colona, haciendo sagrada con su tumba la tierra en que habían de reposar sus despojos. La ley moral estaba cumplida, la Justicia estaba satisfecha, aquietados los afectos, y el fin de la tragedia era el mismo que había sido en Esquilo: la serenidad, la templanza, eso que los griegos llaman *Sophrosyne.*

Claro es que dentro de este arte ideal y sereno, todo lo que sea sentimentalismo, recursos patéticos, producir la compasión y el terror por medios pequeños, es ya decadencia; todo lo que sea variedad, complejidad de recursos y de elementos en un carácter; todo lo que sea mezcla de impulsos ruines y bajos con los nobles y de generosa índole, es una derogación del principio esencial de la tragedia antigua. Por eso Eurípides es un corruptor de ella.

Tan ideal como es el asunto en la tragedia, tan ideal como sus **[p. 300]** personajes, tan ideal como la acción misma y las pasiones que andan en lucha, tal ha de ser la expresión. Por eso la misma comedia griega es una composición medio lírica, no sólo en el coro, sino también en el diálogo, porque los personajes suelen hablar como gentes que pertenecen a otro mundo distinto del nuestro, y que no está manchado con las trivialidades de la vida real.

El otro extremo es el realismo, el naturalismo ardiente y desatado, sin más fin ni propósito que la reproducción de la vida humana tal como en sí es. He aquí el arte de Shakespeare. ¿Qué se propone Shakespeare en un drama suyo? Absolutamente nada; elige un carácter, le desarrolla, él dará de sí, la acción irá desenvolviéndose por sí misma. Toma un personaje, le infunde una pasión; el desarrollo gradual, fatal y lógico de esta pasión es lo que constituye el drama.

El autor no se ha propuesto absolutamente nada más que desarrollar un carácter, estudiar una pasión. Su arte es realista. No hace nunca personajes de una sola pieza. Jamás el celoso, ni el enamorado, ni el ambicioso a secas. Son gentes que unas veces lloran, y otras veces ríen; ora tienen grandes arranques, y ora parece como que se arrastran y revuelcan en el fango de la tierra; unas veces hablan en tono lírico, y otras veces con groserías propias de una taberna, o se distraen en largas conversaciones ajenas al asunto principal, pero que contribuyen a darnos la noción del carácter; que sin estos rasgos, al parecer episódicos, no obtendría su cabal desarrollo. De aquí también esa forma amplia, esa franqueza de ejecución que caracteriza el drama shakesperiano. Por eso no excluye nada; lo que se habla en la plaza pública, las escenas de taberna, de cuerpo de guardia, elementos todos

esencialísimos dentro de esa concepción dramática, y que hubieran sido monstruosos aplicados a la tragedia griega.

Estos dos, digo, son los dos puntos extremos del arte, los dos igualmente admirables. Tan perfecto es Sófocles como Shakespeare, aunque el uno se cierna siempre sobre las cumbres de la más serena y pura idealidad, y el otro no salga nunca de lo real.

Entre estas dos formas del drama se mueven y agitan otras formas que históricamente han venido apareciendo, y que constituyen términos medios entre las dos. Así, por ejemplo, la tragedia francesa, género falsamente idealista, que quiere ser reproducción **[p. 301]** de la tragedia griega, y no lo consigue, y que tampoco es reproducción fiel de las costumbres y del espíritu del tiempo en que floreció. Así también la tragedia de Alfieri, otra forma convencional análoga a la del drama francés, y que solamente se distingue de él por estar subordinada a un fin político, o por venir mezclada con fines utilitarios que en la tragedia francesa no existen.

Entre estos géneros intermedios, y un poco convencionales, debe contarse el teatro español, el cual, sin embargo, se levanta extraordinariamente sobre todas las otras formas, gracias al espíritu nacional que le da vida, y gracias también a haber tenido un desarrollo más largo y más variado que ningún otro teatro del mundo. El teatro español, si hubiéramos de atenernos sólo al de Calderón, tendríamos que definirle: un arte idealista, pero de idealismo un poco convencional a las veces, y en otras ocasiones un arte realista que no llega a abarcar lo universal de la vida humana, sino la realidad histórica de un tiempo dado. De aquí lo que tiene el arte español de duradero y eterno; de aquí también lo que tiene de incompleto. No es mero convencionalismo, como la tragedia francesa; pero hay mucho de convencional, sobre todo en Calderón. No es tampoco puro realismo, como en Shakespeare; pero hay mucho de pintura histórica del siglo XVII.

Por eso el drama español no se puede reducir a fórmulas tan claras y precisas como aquellas a que pueden reducirse la tragedia griega o el drama de Shakespeare. Pero ¿quién dudará que después de ellos no hay otro arte de tanta vitalidad, aparte de su riqueza incalculable, aparte de haber sido por más de siglo y medio el depósito común de todo lo que sintió y de todo lo que pensó nuestra raza, de tal suerte, que la historia del siglo XVII, la historia de las ideas, que es mucho más importante que la historia de los hechos materiales, puede y debe buscarse más bien en el teatro que en las narraciones de los pocos cronistas oficiales? Tasado en absoluto, y en consonancia con todas las indicaciones que hasta ahora hemos hecho, el valor del teatro de Calderón, tendremos que decir que, por lo que toca a la grandeza del pensamiento y de los asuntos, y al enredo y a la habilidad en la estructura dramática, quizá no tiene igual, ni hay otro en el mundo que pueda compararse con él; pero que flaquea en dos elementos esenciales del arte, que son el carácter y la expresión, inseparable **[p. 302]** casi siempre el uno de la otra. En cuanto al carácter, ya hemos dicho en qué consiste la pobreza o la monotonía que en este punto se ha achacado a Calderón. Debemos añadir una vez más, aunque ya lo hemos indicado en el curso de estas lecciones, que hay de ello excepciones honrosísimas, entre ellas dos o tres personajes de *El Alcalde de Zalamea, El Príncipe Constante,* y el mismo *Médico de su honra* y *Luis Pérez el Gallego*, y otros que fuera prolijo enumerar. En cuanto a la expresión (lo repetimos por centésima vez), pocas veces es natural, sencilla y humana, como que está contagiada por todos los vicios de la lírica culterana y por todos los abusos de la mala y falsa retórica, que es nuestra plaga en todo aquel siglo.

¿Qué puesto corresponde a Calderón entre los grandes dramáticos del mundo, supuesto que entre los de su nación le hemos otorgado el primero, equilibrando las cualidades que tiene con las que le faltan? A mi entender, el tercero. Después de Sófocles, después de Shakespeare, debemos colocar a Calderón con todos sus grandes defectos, y por más que personalmente no nos sea tan simpático como lo son otros dramáticos nuestros. Pero ningún nombre que quisiéramos preferir, ni el de Lope, ni el de Tirso, ni el de Alarcón, se presentarían rodeados de la aureola de gloria nacional, de esa especie de confusión entre el propio espíritu y el espíritu de su raza que llevó a término Calderón, y que es la raíz y el fundamento de su grandeza. Esta grandeza siempre se compra a costa de un poco de personalidad; siempre, por decirlo así, hay que abismar su propia alma en el océano del espíritu nacional, *atajar la corriente de los siglos*, convertirse en intérprete y en eco de las muchedumbres; ser, en suma, algo parecido a lo que en edades más remotas fueron los primitivos legisladores de los pueblos envueltos en una penumbra medio fabulosa, o los autores de las primitivas epopeyas. Y todavía los que eso consiguieron en civilizaciones nacientes, con lenguas que estaban todavía en la cuna, con literaturas en mantillas, lo que consiguió el mismo Dante en un estado de civilización mucho más adelantada que la de Valmiki o la de Homero, pero con una lengua que todavía se resistía a la elaboración artística y con formas sumamente rudas, era mucho más difícil de conseguir en el siglo XVII, cuando la lengua castellana había llegado a tal apogeo, que era mucho más de temer **[p. 303]** su caída que de esperar su mayor progreso, y cuando la literatura estaba cultivada por larguísima generación de preclaros ingenios, desde Garcilaso hasta Cervantes y Lope. El haber sido poeta nacional hasta el punto que lo fué Calderón y haberlo sido después de nuestra gran poesía épica de la Edad Media, haber sido el poeta nacional por excelencia después de haber pasado por aquí Lope, Cervantes y Tirso, es realmente uno de los triunfos más portentosos, y más para envidiados que puedan recordarse en el mundo.

Mirado Calderón bajo ese aspecto, no hay elogio bastante para él; por eso, cuando se nos pregunte por nuestro gran poeta nacional, claro es que por Calderón debemos de contestar.

Esto es, en suma, lo que de Calderón pensamos, sin extremados elogios y sin querer tampoco rebajar un ápice de la admiración que le tributan los siglos. Pero era preciso haber deslindado escrupulosamente en sus obras, como lo hemos hechos, lo que real y verdaderamente merece admiración, y lo que, sin merecer rigurosa censura (porque es culpa, no tanto del autor como de su tiempo), pudiera extraviar, tomado como ejemplo y como dechado de imitación, mucho más cuando las faltas de Calderón son las de nuestra gente, y las que en una forma o en otra remanecen siempre en todas las épocas y con todos los gustos literarios, y las que nos han perdido y perderán eternamente, y las que traen aquí todas las decadencias, lo mismo en la poesía que en la oratoria; es decir, la palabrería, la vana pompa del lenguaje, la atención más al enredo y al movimiento escénico que a la paciente y laboriosa disección y análisis de un carácter. El que en el arte dramático no comience por este útil y paciente análisis de los caracteres, jamás acertará tampoco con el desarrollo gradual de las pasiones, y jamás llegará a la expresión fiel de los afectos humanos, porque estas cosas van siempre indisolublemente enlazadas, y así lo están en los grandes maestros del arte, lo mismo en los idealistas que en los realistas. He dicho.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 293]. [1] . Entiéndase bien que no quiero decir con esto que Calderón conociera los *primitivos textos* de la leyenda, sino que pudo tomarla, y de hecho la tomó de cualquier *Flos Sanctorum* o colección agiográfica: la que más a mano tuvo. El trabajo crítico que supondría la comparación entre diferentes versiones, es del todo inverosímil en un poeta español y del siglo XVII.

[p. 294]. [1] . En nada menoscaba la originalidad en esta obra la existencia de otro Alcalde de Zalamea, atribuído a Lope, porque esta primitiva comedia es sólo un rasguño informe.

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN—ESTUDIOS Y DISCURSOS

[p. 307] ESTUDIO CRÍTICO SOBRE CALDERÓN [1]

J USTA y noble cosa es que los pueblos honren la memoria de sus grandes poetas; pero si he de decir lo que siento, antes me parece funesto que útil el entusiasmo oficial y la devoción obligada, que produce los aniversarios y centenarios, con el obligado cortejo de músicas, carros triunfales, pompas y apariencias, versos y justas poéticas. Aun lo bueno sobre un mismo asunto empalaga, cuando es demasiado: ¿qué será cuando en la turbia corriente de tantas solemnidades rueda tanto de mediano y aún de malo? La secta de los cervantistas acabaría, a no ser tan grande el personaje a quien injurian y apedrean, por hacer aborrecible hasta el nombre de Cervantes en la memoria de las gentes. ¿Quién sabe si conseguirán otro tanto los calderonianos, a fuerza de sacrificar en las aras de su autor favorito todas nuestras glorias dramáticas? No sé a punto fijo en qué consiste, pero hay en el fondo de toda **[p. 308]** alma verdaderamente artística algo que se rebela contra las admiraciones convencionales, de ritual o de reata, un secreto espíritu de reacción contra todo fetiquismo, y de protesta contra gárrulos encomios. De aquí que los espíritus delicados y que sienten y aman desinteresadamente la hermosura, se refugien en el culto íntimo y solitario de otros autores más modestos y olvidados, a quienes suele llamarse *de segundo orden,* por lo mismo que andan menos profanados en bocas de necios, y porque han logrado la muy apetecible fortuna de no llevar tras sí una turba ignara de admiradores y devotos.

Quizá parezcan demasiado amargas las palabras que llevo escritas, pero no cabe en mi ánimo el decirlas más halagüeñas, ni el esperar nunca gran cosa de estas apotesosis semi-paganas, que poco han de regocijar en la otra vida a tan cristiano poeta como Calderón. Como quiera, parece que el más digno tributo que en tal ocasión puede ofrecerse a su gloria terrena es una nueva edición de sus obras. Y por desgracia, las ediciones no abundan, ni en todo rigor crítico las mismas que hay satisfacen. Expuestos estamos a que cualquier extranjero, atraído a Madrid por el ruido y baraúnda que a propósito de Calderón estamos haciendo, recorra en vano nuestras librerías sin encontrar otra colección asequible de las obras de autor tan famoso (en cuyo honor quemamos fuegos de artificio y encendemos luces de Bengala) sino la que forma parte de la *Biblioteca de Autores Españoles,* de Rivadeneyra. Si desea otra de más cómoda lectura y letra menos apretada, tendrá que acudir a Leipzig en busca de la de Keil. Si no quiere o no puede, por falta de tiempo, enterarse de toda la inmensa balumba de comedias y autos del poeta, y prefiere una edición de sus dramas selectos, se fatigará en vano, porque hoy es el día en que, a pesar de tantas bocanadas de humo y tantos ditirambos en loor de nuestro gran poeta nacional, aún tiene casi intacta en sus almacenes la Real Academia Española la impresión de los dos primeros tomos de dramas escogidos de Calderón, que empezó a publicar en 1868, y que en vista de tal indiferencia del público, no ha pasado adelante. Bueno es ensalzar a Calderón y hacer versos y prosas en conmemoración suya, y colgar de nuestros balcones retales de percalina, cual si se tratase de festejar la entrada de un héroe patriótico y libertador; pero aún fuera mejor **[p. 309]** leer y estudiar sus obras, y razonar un poco nuestras admiraciones *a priori.* Aunque nos duela decirlo, los mejores trabajos críticos acerca de Calderón, los de Schack, Rosenkranz y Schmidt, han salido de Alemania: el único texto críticamente impreso de

una comedia suya le ha publicado un francés, así como antes otros extranjeros vinieron a enseñarnos y a defender contra nuestros críticos que Calderón era un gran poeta, cuando aquí le teníamos por un bárbaro.

No todo se puede hacer en un día, pero gran principio de remedio es conocer el daño. Y por eso entiendo que lo primero y más útil es popularizar la lectura de Calderón, para que el vulgo de las gentes, y aún el vulgo literario, no le juzgue de oídas y por adivinación, sino atendiendo a lo que en sí mismo vale y significa. Por eso esta BIBLIOTECA CLÁSICA, ya que por su objeto y condiciones no puede honrarse con una edición completa de don Pedro Calderón de la Barca, publica hoy en cuatro volúmenes lo más selecto de su teatro, convenientemente ordenado y metodizado.

La ocasión parece oportuna para refrescar algunas ideas acerca del autor y de su mérito dramático.

I.— VICISITUDES DE LA CRÍTICA CALDERONIANA

Calderón, de igual suerte que Lope, no obtuvo en su tiempo más que alabanzas, ni hay ejemplo de popularidad igual a la suya, como no sea la del Fénix de los ingenios. Y aún me atrevo a decir que fué más honda y sobre todo más duradera la de Calderón; como que a los erráticos vuelos y facilidad abandonada del padre de nuestro teatro sustituyó una concepción dramática, si menos amplia y rica, más una y consistente, y asimismo más española, aunque más estrecha: tan española y tan del tiempo en que floreció, como que Calderón vino a ser el poeta nacional por excelencia: lauro honrosísimo, aunque se compre a costa de un poco de personalidad, y lauro tal que sólo suelen alcanzarle los autores de las primitivas epopeyas o los ingenios afortunados que, como Dante, cogen una sociedad y una lengua en mantillas, y modelan a su gusto la literatura y la lengua. Pero el hacerse poeta popular cuando ya se ha fijado la lengua, y cuando la **[p. 310]** literatura de un pueblo ha llegado al punto culminante de su desarrollo, sólo suele alcanzarse por medio de la dramática; y como en el mundo andan siempre revueltos los bienes con los males, trae consigo (por lo general) a la vez que cierta abdicación del sentir y del pensar propios, una triste sujeción a las formas convencionales y a los gustos del público, lo cual si hace al poeta personaje semi sagrado entre los de su tiempo y raza, suele perjudicarle para lo futuro, sobre todo en el concepto de los estraños, y aún hacerle ininteligible, quitándole esa universalidad que da vida y juventud perenne a Shakespeare y a Cervantes, por ejemplo. Algo de esta fatalidad pesa sobre Calderón, pero no del todo, puesto que de él se admiran por la crítica de todos los países las concepciones y los asuntos (indicio seguro de vigorosísimo entendimiento), aunque logre menos aplauso la ejecución, que así en los aciertos como en los lunares, es muy española y muy del siglo XVII, ya decadente.

Como quiera, repito que nuestro poeta fué gala, entusiasmo y regocijo de su siglo, no sólo durante su vida larga, quieta, serena y siempre honestamente ocupada, sino después de su muerte, que produjo un verdadero duelo nacional, siquiera tomase éste formas más solemnes y graves que las que sirvieron para honrar la memoria de Lope. La escuela de éste aún había experimentado lucha y contradicciones; pero en tiempo de Calderón la victoria del sistema dramático independiente, español y revolucionario podía juzgarse completa. Hasta los clásicos más recalcitrantes habían cedido, y con alto espíritu estético buscaban en la Poética del Stagirita defensa y justificación para las audacias de nuestros dramáticos, y ensalzaban el teatro español en el concepto de arte *naturalista*, puesto que, entendido rectamente el principio de la *imitación* o *mimesis*, que sirve de fundamento a las

enseñanzas de Aristóteles, claro es que implica no la mecánica imitación de los modelos, sino la reproducción de la naturaleza humana con toda la variedad y riqueza de contrastes y con la alternativa de lágrimas y de risas que ella en sí tiene, y que en la vida se muestra y desarrolla. De donde inferían que, siendo la comedia espejo de la vida humana, cumplían a maravilla con su objeto nuestros dramáticos, fieles pintores de la realidad histórica que sus ojos velan, y hábiles al par que valientes en la mezcla de los efectos **[p. 311]** cómicos y trágicos. Tal es, en sustancia, la doctrina que en modo muy dialéctico y bien trabado expusieron el catedrático complutense Alonso Sánchez de la Ballesta, grande apologista de Lope de Vega contra las detracciones de Pedro de Torres Rámila, el licenciado Francisco de la Barreda en uno de los discursos que sriven de exornación al *Panegírico* de Plinio (traído por él a nuestra lengua), y así otros muchos que fuera largo enumerar.

Sólo reparos morales pusieron algunos escrupulosos a las comedias de Calderón, como antes a las de Lope y Tirso. Porque si es verdad que el autor de *La vida es sueño* y de *El Príncipe constante*, y de tantas otras joyas de la inspiración cristiana, fué por lo general el más católico de todos los dramáticos del mundo, y aunque sea cierto de igual modo que aún en sus comedias de costumbres se abstuvo cuerdamente de las liviandades y desenfados que el fraile de la Merced había consentido a su apicarada musa, también lo es que en esas mismas comedias y en sus dramas trágicos pagó largo tributo Calderón a las preocupaciones de su tiempo y de su sangre, y sobre todo a esa moral del honor, moral social y *relativa*, en muchas cosas opuesta a la moral cristiana y absoluta. De aquí no sólo tesis radicalmente inmorales como la de *A secreto agravio secreta venganza*, sino una lastimosa exageración del espíritu vindicativo, duelista y de punto de honra. Cierto que pueden traerse circunstancias atenuantes. Así, verbigracia, el sangriento castigo del adulterio muestra por su misma dureza y ferocidad la rareza de las infracciones, el espíritu patriarcal que aún imperaba en la familia castellana, y el dominio de la ley ética en la mayor parte de los corazones.

Pero es lo cierto que el teatro de Calderón promovió ya en sus días los escrúpulos de algunos varones timoratos, y él mismo hubo de defenderse en un papel dirigido al Patriarca de las Indias, alegando el mandato del Rey, que le hacía escribir para sus fiestas; Después de su muerte, la aprobación dada a la *Verdadera Quinta Parte* de sus comedias por el trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera, aficionadísimo, como otros frailes de su tiempo, a los espectáculos dramáticos, promovió contestaciones y clamores, que en vano quiso acallar el mismo aprobante con su *Apelación al tribunal de los doctos*, ocasión de nueva pelamesa, en que al fin vino a quedar por los calderonianos la victoria.

[p. 312] Censuras literarias no se hicieron de Calderón hasta el siglo XVIII. Iniciólas Luzán en su célebre *Poética* (1737), tenida generalmente por código del gusto francés, aunque debe más a los italianos, cuyas interpretaciones sutiles y menudas de Aristóteles aceptó por completo. Luzán anduvo harto duro con el teatro español, no tanto, sin embargo, como sus discípulos. Por lo común, acierta en la parte negativa, y no hay más remedio que darle la razón cuando censura, por ejemplo, los anacronismos y los errores geográficos de los dramas históricos, o cuando tilda en las comedias de capa y espada el abuso de unos mismos e inverosímiles recursos, los escondidos y las tapadas, las casas con dos puertas, las riñas y cuchilladas, y aquello de no tener las voces humanas acento propio y distintivo; o bien cuando reprueba en todo el teatro calderoniano el vicioso lujo y pompa desconcertada de dicción, el hacinamiento de incoherentes alegorías y metáforas, y la intemperancia lírica que a lo sumo, y en los momentos en que el mal gusto de la época no le vicia del todo, no pasa de *elegantissima luxuries.* De otros reparos de Luzán no se hable, y téngase por dicho que no dejó de

sacar a plaza contra Calderón las famosas unidades de lugar y tiempo, de la primera de las cuales ni rastro hay en la *Poética* de Aristóteles (como quiera que la extrema sencillez del drama griego excluía casi las mutaciones escénicas, o, mejor dicho, tenía una escena tan ideal como el drama mismo), refiriéndose sólo de pasada y no como precepto sino como recuerdo histórico, a la segunda, cuando dice que «la tragedia suele encerrarse en un período de sol o le traspasa poco».

Los amigos y los discípulos de Luzán insistieron en la parte más endeble de su crítica, olvidando las amplísimas concesiones que una y otra vez hace al alto ingenio y soberana fantasía del poeta. Por el contrario, para Nasarre, Montiano y Velázquez, para el mismo Moratín el padre, ingenio español de tan buena ley, Calderón no fué más que el segundo corruptor del teatro, un salvaje delirante, digno sólo de ser aplaudido por un pueblo de bárbaros. Y no pararon aquí sus diatribas y desdenes, sino que hallando eco en las regiones oficiales, lograron en 1763 la prohibición de los *Autos Sacramentales,* como ultraje a la religión y al buen gusto. ¡Y esto lo decían los ministros de Carlos III y los abates volterianos, saturados de las heces de la *Enciclopedia!* Ni es de **[p. 313]** admirar que para los sectarios de una poética semi mecánica y de uná filosofía rastreramente sensualista fuesen letra muerta, y aún pudiesen equipararse con el apocalíptico libro de los siete sellos, las extrañas composiciones lírico-dramáticas con que nuestros vates ensalzaron el adorable misterio de la Eucaristía.

La intolerancia doctrinal se extendió hasta a las composiciones profanas, y, con asombro mezclado de risa, leemos hoy que el despotismo administrativo de aquellos leguleyos vedó severamente, a fines del siglo XVIII, la representación de *La Vida es sueño* (quizá por haber en ella una rebelión triunfadora), la del *Príncipe Constante,* apoteosis del máritr don Fernando, y *El Gran Príncipe de Fez,* compuesta en glorificación de la Compañía de Jesús, motivo bastante para que la mirasen de reojo los que inicuamente habían expulsado a los hijos de San Ignacio.

Ni aún los críticos de más larga vista entre los del siglo pasado, don Pedro Estala, por ejemplo, que en los discursos preliminares a sus traducciones, harto olvidadas, del *Edipo Tirano* de Sófocles, y del *Pluto* de Aristófanes, tan perfectamente atinó con el verdadero carácter de la tragedia y de la comedia griegas, y declaró aquel teatro admirable pero no imitable, por corresponder a un estado social y a una concepción religiosa tan diversos de los nuestros, no acertó a desprenderse de los resabios de preceptista en sus juicios acerca de nuestro teatro, ni a hacer más alto elogio de Calderón que el de estimarle como felicísimo constructor de intrigas dramáticas, hábil en la trama y en el enredo hasta el punto de empeñar poderosamente (aunque con interés algo pueril, semejante al que resulta de descifrar un enigma o una charada) la atención de los espectadores. Y con crítica todavía menos elevada y frase que raya con lo ridículo, habló del *travieso Calderón* nuestro eximio latinista Sánchez Barbero. ¡Y aún creería pecar de tolerante aplicando la categoría de *travesura* al sublime ingenio que acertó a vestir de forma dramática el problema de la razón y del libre albedrío, los triunfos de la fe y de la gracia, los furores y desatada tempestad de los celos!

Pero mientras esto pasaba en España, una reacción profundísima, y guerra declarada contra el sistema dramático francés, se había iniciado en Alemania con la *Dramaturgia* de Lessing, y la victoria, iba quedando por los innovadores, de quienes vino **[p. 314]** a ser poderoso auxiliar aquel renacimiento de toda conciencia nacional que respondió, como protesta, a las conquistas napoleónicas. Comenzaron a ponerse en boga las literaturas indígenas, populares y espontáneas, y tanto más, cuanto más radicalmente se apartaban del arte convencional, académico y ceremonioso de los franceses. Tras de

Lessing, con sus nuevas interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles y sus ideas de tragedia realista y *bourgeoise*, vino Herder popularizando las canciones nacionales de muy diversos tiempos y países. Traspasó los límites de Inglaterra la devoción shakespiriana, y los dramas históricos del gran poeta inglés, sus crónicas en verso, con toda su animación, movimiento y lujo de episodios, revivieron gloriosamente en el *Goetz de Berlichingen,* vigorosísima pintura rústica y familiar de los últimos días de la Edad Media, y en el *Campamento de Vallenstein* de Schiller. Hizo Guillermo Schlegel el paralelo entre el *Hipólito* de Eurípides, y la *Fedra* de Racine, mostrando cuánto difiere la casta sencillez de la tragedia antigua (aunque se la considere en el último y más retórico de sus modelos, en el que más tributo pagó al sentimentalismo enervador y a los recursos patéticos) del arte peinado y relamido de los salones de Versalles.

Así nació el *romanticismo* alemán, cuyo poeta fué Tieck, y cuyos legisladores son los dos Schlegel, a quienes nos complacemos en citar, a pesar del amargo dejo que en los ánimos de nuestra generación han dejado las humorísticas chanzas de Enrique Heine. Pero nunca las chanzas fueron argumentos, ni es el humorismo sistema crítico, sino estado subjetivo, fisiológico y a veces patológico, del espíritu que ve las cosas por un solo aspecto, y hace víctima de sus caprichos de un día al objeto del conocimiento. Y diga lo que quiera Heine (cegado además por su odio a todo género de restauración católica), aún está por escribirse el libro que pueda sustituir, ni en la alteza de miras, ni en lo delicado del sentimiento estético, a las *Lecciones de literatura dramática* de Guillermo Schlegel. Mientras otros le zahieren (sin perjuicio de saquearle), séanos lícito tenerle por una de las piedras angulares de la crítica moderna. Hoy son vulgaridades muchos de los principios que aquí por primera vez se consignaron. ¿Qué triunfo más glorioso para un libro de crítica?

Todo el *Curso* de Schlegel está encaminado a la glorificación **[p. 315]** de Calderón; aunque sólo en el último capítulo se trata de él ex *professo.* Pero el autor no le olvida nunca, ni al hablar de la tragedia griega, ni al discurrir acerca de Shakespeare, ni al maltratar a Molière. Todas las formas dramáticas le parecen imperfectas y una como preparación para aquella forma más alta, en que se resuelve de un modo firme y sereno el enigma de la vida humana. Al coronar con ella su edificio histórico, abandona Schlegel el tono de la crítica y prorrumpe en el más entusiasta diritambo.

¿Era fundada del todo esta admiración? En primer lugar, Guillermo Schlegel, y lo mismo su hermano Federico, que con menos elocuencia desarrolló las mismas ideas en su *Historia de la literatura antigua y moderna,* desconocía casi en absoluto todo el teatro español anterior a Calderón y contemporáneo de él. De aquí el mirarle como un solitario coloso, y atribuirle todas las perfecciones y excelencias de una escuela, y poner en su cabeza la gloria de toda una literatura. Además, lo que Schlegel admira, sobre todo en Calderón, es el vigor sintético del ingenio, la grandeza de las concepciones, el espiritualismo cristiano, vivo y prepotente, lo recto y justiciero del sentido moral, cualidades que en mucha parte debió Calderón a haber nacido español y católico y en el siglo XVII. Pero ¿cómo se le había de ocultar a Schlegel que, así el sereno idealismo de Sófocles como el ardiente naturalismo shakespiriano, puntos extremos, e igualmente admirables, del arte, vencen al drama calderoniano en lo perfecto de la ejecución, en lo eterno y universal de las situaciones y de los caracteres, en la intensidad y en lo verdadero de los afectos; viniendo a ser nuestro teatro (y especialmente el de Calderón) dentro del drama romántico e independiente, algo parecido a lo que es dentro del teatro clásico la tragedia francesa, *mutatis mutandis et servatis servandis,* es decir, con la ventaja en el nuestro del poderoso aliento nacional que le informa y da vida, haciendo olvidar, cuando se le mira de lejos, faltas y aberraciones de gusto, ligerezas de ejecución, y aquella poética

menuda y caprichosa, que todo lo reglamentaba no menos arbitrariamente que la de las tres unidades?

Ni fué sólo de los románticos el entusiasmo por Calderón. Sintióle el mismo Goethe, que llegó a ensalzar no sólo las bellezas sino los desaciertos del gran poeta, y tuvo palabras de encomio **[p. 316]** hasta para la *Hija del aire,* verdadero monstruo dramático, en que nada hay bueno sino el carácter ideal y fantástico de la protagonista, cuyo carácter se quedó en germen como otros muchos de Calderón. Ni hemos de olvidar tampoco que uno de los más grandes poetas ingleses, émulo de Byron, corifeo de la escuela satánica, cantor de la victoria de Demogorgon contra Júpiter, tradujo en hermosos versos ingleses (¡rara elección de original para un poeta ateo!) las mejores escenas de *El Mágico prodigioso.*

En Alemania se multiplicaron las versiones, dando el ejemplo con las suyas, menos literales que poéticas, Guillermo Schlegel. Hasta en la cristiandad protestante logró fervorosos admiradores el más católico e inquisitorial de los poetas. *La devoción de la* Cruz, que extasiaba a Hoffman, llegó a hacerse drama popular entre los devotos. Y al mismo tiempo, los sectarios de escuelas filosóficas no poco reñidas con la ortodoxia, verbigracia, los hegelianos, diéronse a estudiar profundamente a Calderón a título de poeta simbólico, que en sus obras había encarnado y manifestado peregrinas y encumbradas ideas. A esta escuela crítica, que tanto exageró el predominio de la idea sobre la forma, corresponde el estudio de Carlos Rosenkranz acerca de *El Mágico prodigioso,* monografía hoy mismo estimable, aunque el autor extrema las semejanzas entre la obra que analiza y el primer *Fausto* de Goethe.

De Alemania han salido también los dos mejores trabajos históricos acerca de Calderón: el de Schack en su *Historia del teatro español, y* sobre todo el de Federico Guillermo V. Schmidt, publicado en 1857 (en Elberfeld) por su hijo Leopoldo. En esta obra se examinan una por una, y con muy loable escrupulosidad, todas las comedias de Calderón y algunos de sus autos.

En España ni siquiera se ha traducido este libro, cuanto más hacer otro mejor. Pero aunque tarde, hemos caído en la cuenta de que Calderón era un gran poeta, cuando ya toda Europa le tenía por tal.

Con todo eso, y a despecho de los menosprecios de la crítica, habían conservado intacta su reputación, y eran representados, con universal aplauso de nuestros padres, dramas de Calderón tan románticos como *El Tetrarca de Jerusalén.* Los mismos críticos de la escuela dominante acabaron por dar cuartel a las comedias de capa y espada, y de ellas se insertó razonable número **[p. 317]** (acompañadas de discretas observaciones) en la *Colección general de comedias escogidas,* impresa en Madrid por los años de 1827, y en que entendieron, con criterio bastante moderado y ecléctico, Gorostiza, García Suelto y algunos más.

Por otra parte; la revolución romántica que iniciaron Bohl de Faber en Cádiz, y Aribau y López Soler en Barcelona, y a la cual con más timidez ayudó don Alberto Lista (en sus *Lecciones de literatura dramática* pronunciadas en el Ateneo de Madrid, y luego en los artículos sueltos coleccionados hoy con el título de *Ensayos literarios)* contribuyó a restaurar en España los altares de Calderón, y a popularizar, aunque de un modo poco científico, algunos de los resultados de la crítica de los Schlegel. Desde entonces sonó el nombre de Calderón, como nombre de batalla, entre los románticos, y algunos le imitaron, no infelizmente, en el teatro; pero a esto y a panegíricos vagos se redujo todo el

incienso que España quemó en sus aras. Gracias a la diligencia del señor Hartzenbusch; poseemos, coleccionado en cuatro volúmenes de la *Biblioteca de autores españoles,* el teatro de Calderón, si bien este texto no ha de darse por definitivo ni está exento de reparos. Quizá el señor Hartzenbusch no acertó siempre en dejarse guiar por el texto de Vera Tassis, reproducido por Apontes y por Keil, sobre todo cuando existían manúscritos o ediciones hecha en vida del poeta, que nos pueden dar, sino la letra primitiva del drama, a lo menos una lección no tan alterada por ignorantes histriones y famélicos impresores. El prólogo que el señor Hartzenbusch puso a su edición es elegante e ingenioso, pero algo tímido en las conclusiones. En las notas hay cosas útiles, sobre todo para la cuestión cronológica: el resto está tomado de otros comentadores.

De los Autos *sacramentales* disertó admirablemente don Eduardo González Pedroso, nombre de dulce recuerdo entre los católicos españoles; y más adelante dijo algo el señor Canalejas, aunque con ciertos resabios panteísticos, que hubieran escandalizado no poco al reverendo y cristiano poeta, si por dicha hubiese acertado a levantar la cabeza.

Trató de las tres ideas fundamentales del teatro calderoniano el señor don Adelardo López de Ayala en su discurso de recepción en la Academia Española, y lo hizo por modo fácil y **[p. 318]** brillante, pero sin descender a pormenores. Tampoco puede sacarse mucho jugo de las ilustraciones del señor Escosura a la edición académica de Calderón, y no porque les falte lucidez y orden. sino porque el editor apenas puso nada de su cosecha, limitándose a reproducir las ideas que en el vulgo literario corren acerca de Calderón.

Tratemos nosotros de aprovechar brevísimamente los resultados de toda esta labor crítica.

II.—EL HOMBRE, LA ÉPOCA Y EL ARTE

Poco sabemos de la vida de Calderón: achaque común en las biografías de nuestros mayores ingenios, máxime de los dramáticos. Si exceptuamos a Lope, con cuyas obras impresas y manuscritas (que así y todo no son más que una tercera parte escasa de las que brotaron de su fecundísima pluma) puede tejerse una cumplida cronología literaria, y que además nos dejó en larga serie de epístolas al Duque de Sessa raras y lastimosas confidencias acerca de su vida familiar, ¿qué es lo que podemos afirmar de cierto y averiguado respecto de Tirso, Moreto y Rojas? ¿De la vida anteclaustral del primero, y aún de su vida monástica, de su carácter e inclinaciones, qué sabemos, como no sea por inducción y conjetura? ¿Qué ha hecho la crítica acerca de Moreto sino desbrozar de malezas el campo, y condenar a perpetuo olvido las invenciones de poetas y novelistas, o de biógrafos más inventivos y fantásticos que los noveladores? De Rojas ni aún sabríamos a ciencia cierta la patria, si no hubiesen parecido sus informaciones para el hábito de Santiago. Y la misma biografía de Alarcón, maravilloso libro de don Luis Fernández-Guerra, es antes que todo un *tour de force,* un libro de reconstrucción histórica, en que a los hechos documentalmente comprobados, que son pocos, se mezclan y entretejen, con habilidad inaudita, las probabilidades, inducciones y conjeturas basadas en el estudio profundo de la época.

Ni sobre Calderón nos dan mucha luz las escasas biografías de él que corren impresas, pues casi todas adolecen del gusto gárrulo y pedantesco de fines del siglo XVII, y ahogan pocas **[p. 319]** noticias en un mar de palabras: así la *Fama Póstuma* de Vera Tassis, como el *Obelisco fúnebre* de

don Gaspar Agustín de Lara, en que apenas acierta uno a decidir cuál es peor, los versos o la prosa. Algun dato acerca de su familia puede rastrearse en la *Genealogía de la casa de* Calderón, que ordenó el P. Gándara, o en los *Hijos de Madrid* de Alvarez Baena; pero lo personal del poeta se reduce a bien poco. Ni han remediado esta penuria los modernos, más atentos a las obras de Calderón que al personaje mismo.

Y si algo han querido añadir, antes es daño que provecho, y más bien extravío de la crítica que nueva luz: de tal modo se han confundido y trastocado las especies. Así el señor Hartzenbusch *(quem honoris* causa *nomino),* dejándose guiar por la opinión de don Jorge Díez, director de cierto colegio de Sevilla, imprimió como de Calderón un romance, en que éste declara a una dama su calidad y condiciones y le refiere su vida, en términos demasiadamente alegres y más de pícaro que de caballero. Hanse sacado de aquí torcidas inducciones sobre el carácter de nuestro dramaturgo; y sin embargo, ese romance no es de Calderón, sino de un maleante ingenio sevillano a quien decían don Carlos Cepeda y Guzmán, el cual en un códice de sus obras (que examinó y extractó Gallardo) le dejó escrito de su mano.

Yéndonos a lo cierto y positivo, comencemos por afirmar que Calderón era oriundo del nobilísimo y antiguo solar de la Barca, en las Asturias de Santillana, hoy Montaña de Santander, siéndole común esta oriundez montañesa con otros ingenios de los que más ilustran nuestra Parnaso, v. g., el Marqués de Santillana, Lope de Vega y Quevedo. Y también fué desgracia para nosotros (aunque tantas veces se ha repetido, que parece indicar especial y oculta disposición de la Providencia el que salgan de nuestra tierra, no los vencedores de reyes moros sino los padres y engendradores de tales victoriosos héroes) el que don Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barreda y Riaño, apellidos todos de alcurnia cántabra, no viera la luz en nuestros montes ni en nuestras marinas, sino en la villa de Madrid el 17 de enero de 1600. Y como si Dios le hubiera destinado a ser por excelencia el poeta del siglo XVII, le vivió casi entero hasta 1680, y en su vida, que nada tuvo de excepcional ni de novelesco, se atemperó naturalmente y sin **[p. 320]** violencia a cuanto aquella época exigía de un caballero cristiano y español, Logrando así vivir en paz con su siglo y con su raza. ¡Mérito singular y para admirado cuando recae en un ingenio de tal temple!

Fué Calderón discípulo de los jesuítas en el colegio Imperial, y siempre les profesó amor entrañable, como lo demuestra la comedia de *El Gran Príncipe de Fez, Don Baltasar de Loyola.* Pero que en sus estudios no pasó de la gramática (entendida esta palabra en su más amplio sentido) o de las humanidades (como se decía entonces con vocablo más general), parece asimismo indudable. Nadie ha probado hasta ahora (ya que no son prueba leves presunciones) que Calderón cursara en tiempo alguno las aulas salmantinas, estudiando en ellas Derecho civil y canónico, por más que lo digan sus biógrafos. Y en cuanto a su teología tan ponderada de los *Autos sacramentales,* tampoco excede el nivel común de la cultura de los españoles de aquella edad, y aún puede calificarse de teología *para uso de las gentes de mundo,* inferior de seguro a los conocimientos que lograba el menos aventajado de los discípulos de Báñez, de Domingo de Soto, de Molina o de Suárez.

Desde 1619 a 1625 Calderón parece haber residido en Madrid, como caballero de capa y espada, sin empleo ni profesión especial. Comenzaba a escribir comedias, aunque de seguro exagera Vera Tassis cuando afirma que ya entonces *tenía ilustrados los teatros de España.* No sólo Lope sino Montalbán y otros de segundo orden alcanzaban en aquellos días más alta fama que Calderón, por más que el ingenio lozano y juvenil de éste gallardease con honra en certámenes y justas poéticas, v. g., en las

celebradas con motivo de la beatificación y canonización de San Isidro, mereciendo elogios de Lope en el *Laurel de Apolo* y de Montalbán en el *Para Todos.*

Pasaba Calderón por bravo y pendenciero, y de algún lance suyo de 1629 tenemos noticia. Consta que entonces persiguió, espada en mano, a un famoso comediante, que decían Pedro de Villegas, el cual alevosamente había herido a un hermano del poeta. Y fué tan grande la porfía de los deudos de uno y otro, que el Villegas hubo de buscar refugio en la iglesia de las Trinitarias, dando ocasión a que la justicia, que le perseguía, violase la clausura con no pequeño escándalo. Y no paró aquí el ruido, sino que **[p. 321]** habiendo aludido al lance el predicador Fr. Hortensio Paravicino (célebere entre los corruptores del buen gusto en el siglo XVII), vengóse Calderón en el *Príncipe Constante*, llamando *sermones de Berbería* a los suyos, de lo cual resultaron quejas y reclamaciones del fraile, y aún prisión para el poeta.

Todo esto lo pusieron en claro Hartzenbusch en una *Memoria de la Biblioteca Nacional*, y Molins en su libro de *La sepultura de Cervantes*, y todo ello parece que invalida la relación de Vera Tassis, a tenor de la cual Calderón en 1625 fué a militar en el Estado de Milán, y allí y en Flandes permaneció hasta 1635. Pero si hay error en las fechas y hemos de rebajar algo del tiempo que se asigna a las campañas de Calderón, que fué soldado no tiene duda, y que en los campamentos adquirió aquel conocimiento de la vida y tipos militares que le ayudó a crear las enérgicas figuras de don Lope de Figueroa, del Sargento, de Rebolledo y de la Chispa.

Valiéronle sus servicios bélicos el hábito de Santiago, y del valor que ardía en su pecho no puede dudarse, ya que le vemos en 1640, en el punto culminante de sus triunfos dramáticos, apresurar la conclusión de su comedia *Certamen de amor y celos*, (que había de representarse en una función real) para poder seguir a las Ordenes Militares en la campaña de Cataluña: lo cual le valió treinta escudos de sueldo al mes, con cargo al capítulo de artillería. Y aún le vemos enviado por el Marqués de la Hinojosa, desde Tarragona a Madrid, con cierta comisión, nada literaria, relativa al canje de prisioneros.

Pero todo esto no es más que un episodio en la biografía de Calderón, por más que contribuyera a darle la saludable educación de la vida activa. Las aficiones artísticas se sobrepusieron en él a todo otro impulso, y fué poeta áulico y cortesano por espacio de más de cuarenta años. Así las fiestas reales del Buen Retiro, como las representaciones eucarísticas que con inusitado esplendor celebraba la villa de Madrid, dieron norte y empleo a su portentoso numen.

En 1651 se ordenó de sacerdote, y sin duda con vocación sana y entera (digna corona de tan honrada vida), pues así como de Lope sabemos después livianas aventuras, en el nombre de Calderón jamás acertó a poner mancha el odio de sus más encarnizados enemigos.

[p. 322] Calderon sacerdote tuvo ciertos escrúpulos de seguir dando culto a las musas dramáticas, y no escribió más que para los teatros públicos; pero halló él, o excogitaron sus admiradores, una ingeniosa capitulación de conciencia: el mandato real, que le obligaba a escribir para sus fiestas y solemnidades palacianas. Así *honestó* (son sus palabras) *los decoros de su nuevo estado*, aunque ciertos devotos le murmurasen, y esta murmuración le perjudicara para nuevos adelantos en su carrera eclesiástica. «Si esto es bueno (decía Calderón), no me obste; y si es malo no se me mande.»

Con todo eso, Calderón llegó a ser capellán de honor de Palacio y capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, sin otras mercedes de menor cuantía. Y tranquilo y respetado por todos, se durmió tranquilamente en el Señor el 25 de mayo de 1681, dejando por heredera a la venerable Congregación de Presbíteros naturales de Madrid, que en la iglesia del Salvador instituyó aniversario perpetuo por su alma.

Fué Calderón fecundísimo escritor, como casi todos nuestros ingenios del siglo XVII. Además de sus ciento veinte comedias (punto más o punto menos) y de sus ochenta *autos sacramentales* (también en número redondo) y de sus entremeses y piezas cortas (que no es fácil reducir a número, porque de la mayor parte ni aún quedan los títulos), compuso un tratado *en defensa de la nobleza de la Pintura,* otro *en defensa de la comedia,* un poema sobre el Diluvio universal, un *Discurso de los cuatro Novísimos* (todo ello perdido) y algunas poesías líricas, de las cuales la más notable es un romance impreso en los *Avisos para la muerte,* no siendo tampoco indigno de memoria el Discurso poético sobre la inscripción *Psalle et sile* del coro de la catedral de Toledo. También es de Calderón, aunque estampada a nombre de don Lorenzo Ramírez de Prado, la relación de la entrada de la Reina doña Mariana de Austria en Madrid, el año 1649.

Para la posteridad, Calderón sólo vive como dramático. Su misma genialidad lírica, que era poderosa, se derramó casi exclusivamente en sus obras teatrales. Por desgracia, nunca formó colección de ellas, y aunque la mayor parte han llegado a nosotros, mucho es de lamentar el verlas tan desfiguradas. Y gracias que sabemos con certeza, por declaración del mismo poeta en carta al Duque de Veragua, las que realmente son suyas y las que **[p. 323]** malamente se le atribuyeron. Los títulos de las que él dió por legítimas pueden verse a continuación de esta advertencia, donde asimismo cuidaremos de advertir las que faltan en la colección de Vera Tassis, las que éste añadió y las que figuran sólo en la edición del señor Hartzenbusch. Como muestra de la poca confianza que todos los textos hoy conocidos infunden, baste decir que Calderón no revisó (según parece) ninguno de ellos, ni siquiera los de algún tomo de *Comedias escogidas de varios autores* de que fué aprobante, y que su hermano don José y su amigo Vera Tassis cuidaron de lo restante, siguiéndoles ciegamente Apontes y Keil. Los *Autos* se imprimieron con más esmero, porque poseía los originales la villa de Madrid, y hay de ellos dos tolerables y no raras ediciones de 1717 y de 1759.

Tan escasos datos; que además hemos compendiado en todo lo posible, bastan a dar idea de la fisonomía moral del poeta, mostrándole español a toda ley, cristiano fervoroso hasta parar en el sacerdocio, caballero por sangre y por educación, bizarro soldado en sus floridos abriles, algo estudiante, y por cifra de todo, poeta palaciano y poeta popular a la vez, favorito de los reyes y de la muchedumbre; amalgama imposible de lograr en otro estado social que no hubiera sido el de España en el siglo XVII.

En aquella sociedad, heredera fiel de las tradiciones y de los impulsos del siglo anterior, sobre el principio monárquico, sobre el principio aristocrático, sobre toda consideración terrena y toda grandeza de este mundo, se alzaba puro e inmaculado el principio religioso, libre de toda mezcla de herejías y novedades. Él sólo servía de lazo entre gentes divididas en todo lo demás, por raza, lengua, fueros y costumbres. A todos los unía y congregaba aquel ardiente catolicismo español que, al espirar la Edad Media, aún tenía el brazo teñido en sangre mora y acababa de expulsar a los judíos. Y cuando llegó la pseudo-reforma, terrible protesta del espíritu germánico contra la Unidad latina, España se

convirtió en adalid de la Europa meridional y luchó, no por sus intereses temporales, sino en contra de ellos, en Flandes, en Alemania y en los mares de Inglaterra, cuándo con próspera, cuándo con adversa fortuna, pero haciendo retroceder siempre la oleada septentrional dentro de los diques que desde entonces no ha traspasado, y salvando las dos penínsulas hespéricas, y a Francia **[p. 324]** misma del contagio luterano. Verdad es que quedamos pobres, desangrados y casi inermes; pero sólo un criterio bajamente utilitario puede juzgar por el éxito las grandes hazañas históricas, y la verdad es que no hay ejemplo de mayor abnegación ni de más heroico sacrificio por una idea, que el que entonces hicieron nuestros padres. Ríanse en buen hora los políticos y economistas; pero entre las grandezas marítimas de Inglaterra bajo el cetro de la Reina Virgen, y el lento martirio y empobrecimiento de nuestra raza, que tan desinteresadamente fué brazo de la Iglesia durante dos siglos, toda alma que sienta el entusiasmo de lo bello y de lo noble no dudará en conceder la palma a los nuestros. Verdad es que en todos aquellos épicos y caballerescos alardes se mezcló algo de orgullo nacional, ciego y exclusivo; pero aún éste nacía de noble origen, puesto que no nos creíamos raza predestinada a mandar ni teníamos a los demás por siervos nacidos a obedecer, sino que todo lo referíamos a Dios como a su origen y principio, reduciéndose toda nuestra jactancia nacional a pensar que Dios, en recompensa de nuestra fe, nos había elegido, como en otro tiempo al pueblo de Israel, para ser su espada en las batallas y el instrumento de su justicia y de su venganza contra apóstatas y sacrílegos, por donde cada uno de nuestros soldados, en el hecho de ser católico y español, venía a creerse un Judas Macabeo. Este sentimiento anima algunas de las más bellas inspiraciones líricas del buen siglo, desde aquel valentísimo soneto de Hernando de Acuña:

> Ya se acerca, Señor, o ya es llegada
> La edad dichosa en que promete el cielo
> Una grey y un pastor sólo en el suelo,
> Por suerte a nuestros tiempos reservada:
> Ya tan alto principio en tal jornada
> Nos muestra el fin de vuestro santo celo,
> Y anuncia al mundo para más consuelo
> Un monarca, un imperio y una espada...

hasta las hermosas octavas del capitán Francisco de Aldana:

> ¡Diestra, diestra de Dios! ¡ay, cómo aguardas,
> Multiplicando en ira lo que tardas!

Y el sentimiento católico es el alma de toda nuestra cultura y de nuestras grandezas en aquel período, y no sólo daba aliento a **[p. 325]** los héroes que sucumbían en las marismas de Holanda, o que daban caza a los piratas ingleses, sino a aquellos otros conquistadores que en América y en Asia y en Oceanía domeñaban razas incógnitas y bárbaras, y a los frailes que entre ellas difundían la luz de la fe y la ciencia de nuestras escuelas, y a los teólogos que en Trento eran valladar fortísimo contra las pretensiones de los reformistas, y a los que en Inglaterra restauraban el culto católico y reformaban las Universidades bajo los auspicios de la buena reina María, y a los que dentro de nuestra casa

excogitaban (en oposición al impío *predestinacionismo* calvinista) el sistema teológico más favorable a la libertad humana entre cuantos se han imaginado para explicar las relaciones entre la gracia y el humano albedrío; y a los que creaban y organizaban sobre la amplísima base del origen divino del poder, el derecho natural y de gentes, matando el cesarismo pagano de los leguleyos; y a los místicos y ascéticos que con toda la opulencia de la lengua castellana penetraban en los arcanos de la ontología y de la psicología, y de otra ciencia más alta y soberana que se ha atrevido a explicar en lengua terrena cómo el hombre llega casi *a ser Dios por participación;* y a los reformadores de las órdenes religiosas, y a los fundadores de otras nuevas, y a los inquisidores que con serenidad de conciencia fulminaban sentencia contra los heresiarcas, y al pueblo que acudía gustoso y en tropel a los autos de fe, sin que la más leve sombra de duda enturbiase aquellas conciencias, y a los poetas que en romanceros y cancioneros sagrados daban voz y cuerpo y formas, graciosísimas y variadas, a la devoción popular, y que en los *Autos sacramentales* llegaban, por caso único en todas las literaturas del mundo a crear un drama exclusivamente teológico, nuevo y peregrino testimonio de ardiente devoción al adorable misterio de la presencia sacramental, bárbaramente negado por Carlostadio y demás herejes del Norte.

Quien entienda de otro modo la historia española del siglo XVI y quiera explicarla por mezquinos intereses humanos, perderá lastimosamente su tiempo. Era España un pueblo, no ya de católicos, sino de teólogos, y esto es la sola clave para penetrar en el embrollado laberinto de aquellos gloriosos anales y trabar racionalmente los hechos.

Al lado de eso ¿qué importa lo demás? España era pueblo muy **[p. 326]** monárquico, pero no por amor al principio mismo ni a la institución real, no con aquel irreflexivo entusiasmo y devoción servil con que festejaron los franceses el endiosamiento semi-asiático de la monarquía de Luís XIV, sino en cuanto el Rey era el primer caudillo y el primer soldado de la plebe católica como Carlos V, o el prudente consejero del partido ortodoxo en Europa como Felipe II, para quien no imaginaban sus panegiristas mayor gloria que la de ser *en los concilios presidente,* cuando rotos los lazos de esta vida mortal, llegara él a ser venerado en los altares. Más adelante, y con la decadencia de España, este amor que inspiraron los grandes monarcas del siglo XVI, llegó a trocarse (al mismo tiempo que la heredada grandeza venía a menos en sus débiles sucesores) en algo más ideal, fantástico e hiperbólico, como es de ver en nuestros dramáticos, sobre todo en Rojas.

Pero *del Rey abajo ninguno.* En aquella sociedad apenas había clases, y más que monarquía debía llamarse *democracia frailuna.* A ello contribuían la sencillez cenobítica y austera de que los mismos reyes, sobre todo Felipe II, dieron larga muestra; el modo de vivir áspero y duro: la general pobreza; la anulación absoluta de la aristocracia desde que el cardenal Tavera la arrojó de las cortes de Toledo; el predominio de la Iglesia, que abriendo sus puertas a todo el mundo, lo igualaba todo; y aquella profusión de conventos y universidades, de donde los más humildes y plebeyos llegaban, en fuerza de sus letras y de su teología y cánones, a las mitras y a las togas, y al confesonario y a los consejos del Rey. Por otra parte, expulsados los judíos y los moros, y triunfantes los anti-cristianos estatutos de limpieza, todo cristiano viejo se creía, por serlo, igual al más encopetado magnate. La hidalguía era patrimonio común, y provincias enteras del Norte de España se jactaban de poseerla. En la Edad Media se ganaba a lanzadas contra los moros. En el siglo XVI fué uso conquistarla lidiando contra turcos y luteranos, o conquistando fabulosos imperios y descubriendo y cristianizando regiones incógnitas en América.

Siempre andan en el mundo revueltos los bienes con los males, y así este mismo espíritu aventurero y heroico y esta misma igualdad, cristiana en su raíz y fundamento, nos hizo mirar con menosprecio, y a veces con odio, las artes mecánicas y la industria y el comercio, dejó abandonados y silenciosos nuestros talleres y **[p. 327]** nuestras lonjas, y nos hizo súbditos de mercaderes extraños, a quienes fué a enriquecer, sin provecho nuestro, el oro de las vírgenes entrañas del Nuevo Mundo. Toda riqueza fué aquí pasajera y advenediza: faltó clase media, y aquel vivir al acaso y fiarlo todo de la fortuna, puso en más de una ocasión al caballero a dos dedos del pícaro, aventurero también y conquistador a su modo.

Pero con todos sus lunares (¿y qué época no los ha tenido?), ¿quién dudará de las grandezas de aquella civilización? Hasta el nivel intelectual estaba muy alto, si no por lo que toca a la exacta comprensión de las leyes de la naturaleza y a las ciencias basadas en el cálculo y en la experimentación, por lo menos en la teología dogmática y en la filosofía, que no eran patrimonio exclusivo de gente curtida en las aulas, sino alimento cotidiano del vulgo, espectador de los Autos Sacramentales, que nutría su entendimiento y apacentaba su fantasía con aquel sublime y complicado simbolismo, con aquella cristiana armonía, con las continuas reminiscencias de sucesos y personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, de la historia eclesiástica y profana, de la mitología y de los clásicos, con extrañas sutilezas, distinciones y silogismos, y con públicas discusiones acerca de la gracia y el libre albedrío, la predestinación y el valor de las obras.

El arte que a tales impulsos respondía era el arte popular por excelencia, el arte dramático, antiquísimo y glorioso en España. Vémosle nacer a la sombra del templo o en el templo mismo, y su primer vagido es una representación devota, el *Misterio de los Reyes Magos,* descubierto en un códice de la Biblioteca Toledana. En toda la Edad Media continúa en auge el teatro litúrgico, y aunque escaseen los monumentos escritos, acreditan la existencia de tales representaciones los registros de los cabildos y los libros de cuentas de las catedrales, juntamente con las leyes que, al discernir las representaciones que los clérigos pueden hacer y aquellas otras de que deben abstenerse, acreditan que al lado del drama religioso comenzaba a surgir otro profano y satírico, los *juegos de escarnio,* de que ya se habían valido en mengua y depresión del estado eclesiástico, y como fácil vehículo para la propaganda de sus heréticas doctrinas, los Albigenses de León: de lo cual bien amargamente se queja el Tudense. Con los albores del **[p. 328]** Renacimiento asoma la imitación de las formas y de los asuntos clásicos, primero en Cataluña, luego en Castilla. Ciérrase la Edad Media con un monumento singular y admirable, en que la verdad humana, así en lo trágico y apasionado como en lo cómico y groseramente realista, se ostenta con tal vigor y crudeza y con tal variedad de tonos y con tan estupendo poder característico, que en vano fuera buscar otro mayor ejemplo antes de Shakespeare. Pero la incomparable *Celestina,* espejo de lengua castellana, no influyó, en parte por su perfección misma, en parte por sus condiciones de obra irrepresentable, tan directamente como hubiera podido creerse, en los progresos del teatro; dado que no bastan maravillas aisladas para invertir el orden natural y graduado desarrollo de una literatura. Así es que nuestra dramática, aún después de aquel gigantesco esfuerzo, continuó balbuciendo pastoriles coloquios en las *Églogas* de Juan del Encina, y sólo por intervalos alcanzó en Lucas Fernández (insigne en la pintura de costumbres villanescas o en donaires de ermitaños y santeros) la enérgica inspiración y el delicado sentimiento que abrillantan algunas escenas del *Auto de la Pasión.* Más variedad y riqueza hay en Gil Vicente, que alguna vez, en sus obras portuguesas, v. gr., en la *Farsa de Inés Pereira,* presentó verdaderos esbozos de comedia de carácter, y que ensayó además el drama novelesco con asuntos tomados de los libros de caballerías. Dieron alimento y estímulo los dramáticos italianos al

extremeño Torres Naharro, verdadero padre de la comedia de capa y espada en la *Himenea* y en la *Serafina,* facilísimo dialoguista en la *Tinelaria* y en la *Soldadesca,* que sin argumento propiamente dicho, y siendo rosarios de escenas sueltas, empeñan sabrosamente la atención: tal es el desenfado, movimiento y sal mordicante de algunos pedazos. Siguen con menos talento las huellas de Torres Naharro, Jaime de Huete y otros muchos, a la vez que se multiplican las imitaciones de la *Celestina,* todas inferiores a su modelo. El teatro religioso se seculariza hasta cierto punto, y sale del templo a la plaza: sus creaciones eclipsan a las del naciente teatro profano: nada más delicado que la *Representación* del encuentro de Jesús con los discípulos que iban al castillo de Emaus, compuesta por Pedro Altamirando: nada más delicado que el *Auto de las Donas,* el de *la Oveja perdida* y el de los *Desposorios de Cristo.* Ni valen menos las **[p. 329]** *representaciones* de Sebastián de Horozco, y la *Obra del Pecador* de Bartolomé Aparicio. En aquella mezcla y confusión de elementos, que luego habían de armonizarse en el genuino teatro español, unos se inclinan a la imitación de la tragedia clásica, otros refunden comedias italianas, aderezándolas con pasos e intermedios jocosos de propia invención y de costumbres nacionales, en cuyos arreglos fueron insignes Lope de Rueda y Juan de Timoneda: otros, los menos, buscan con poderoso instinto naturalista una forma de tragedia moderna, aún tratando asuntos de la historia o de la Biblia. Así llegó Micael de Carvajal, en algunos pedazos de la *Tragedia Josephina,* a la expresión verdadera y sencilla de los afectos, sin menoscabo de la elevación poética. Todo se había ensayado en esta primera época de nuestro teatro, si hemos de creer al señor Cañete, que la ha investigado y que la conoce como nadie. «Desde la tragedia al entremés, pasando por los diferentes matices de la comedia, moral, política, urbana; desde la ideal personificación de vicios y virtudes hasta el retrato de figuras tocadas del más grosero realismo.» Como embrión informe del drama de Lope pueden considerarse los abigarrados e incoherentes ensayos de Juan de la Cueva y de Cristóbal de Virués, donde se mezclan en modo confuso resabios clásicos (como los que inspiran la tragedia de *Ayax de Telamon* y la de *Elisa Dido),* reminiscencias italianas, novelería desenfrenada y atisbos de comedia nacional. Más que ninguno de ellos se levantó el divino ingenio de Miguel de Cervantes en aquella su ruda *Numancia,* tan épica en medio de su desaliño, y tal, que retrae a la memoria la férrea poesía del viejo Esquilo en *Los siete sobre Tebas.*

Al fin vino Lope de Vega, precedido o ayudado por los poetas valencianos, y se alzó con el cetro de la monarquía cómica, Ingenio más lozano y fácil no le han visto los siglos; más fecundo creador de argumentos y de situaciones dramáticas, tampoco: en la pintura del amor y de los caracteres femeninos vence a todos los nuestros: cuando quiere, llega a lo trágico y a lo patético: en lo cómico sólo le excede Tirso: amenas, discretas y fáciles de leer són siempre sus comedias, cuya variedad de tonos aún asombra y maravilla más que su número. No sólo abrió el camino a todos los restantes, sino que lo probó, tanteó y recorrió en todas direcciones, dejando rastros de luz donde quiera, de tal suerte que **[p. 330]** apenas es posible descubrir en Moreto, en Calderón o en Rojas forma, asunto, carácter, intriga o recurso escénico que no tenga en alguna comedia de Lope su modelo, patrón y fundamento. Lope lo invadió todo: la comedia italiana libre y desvergonzada; la pastoral al modo del *Aminta* o de *El Pastor Fido;* la comedia de costumbres villanescas y populares sin falso bucolismo; la de costumbres áulicas; la de capa y espada; la de rufianes, pícaros y Celestinas; el drama histórico, el trágico, el religioso y simbólico: el mitológico; el caballeresco; el alegórico; el auto sacramental; el entremés. Con Lope ha sido injusta la fama más que con ninguno de nuestros dramáticos: pocos han tenido valor para internarse en su repetorio: a Lope le ha ahogado la inmensa balumba de sus obras. Muy de ligero se le ha declarado inferior a Calderón, sin reparar que aquel arte desordenado, hijo de la improvisación, y en que los aciertos, con ser tantos, parecen casuales, está, por eso mismo, más exento de trabas y convenciones, y encierra un fondo de verdad humana y una generosa poesía aún

no viciada ni enturbiada, sino en raras ocasiones, por el falso lirismo que ahoga, como planta parásita, las mejores concepciones de Calderón y de Rojas.

El drama español, tal como Lope le fijó y le trasmitió a sus sucesores, tiene ante todo carácter nacional y popular, y sin ir declaradamente en contra de los preceptos clásicos, prescinde de ellos, y se regula por los instintos y por el modo de sentir y de pensar del público que había de oírle. Sus asuntos son todos los asuntos, pero vestidos y disfrazados a la castellana; su forma, la de una novela rápida y de mucho movimiento, más atenta al enredo que a los caracteres; sus fuentes de inspiración, el sentimiento religioso, el orgullo nacional, el amor, el punto de honra; sus límites en cuanto a tiempo y lugar, ningunos; los accesorios líricos frecuentes.

Pero ha sido error extremar las semejanzas entre nuestros dramáticos, hasta negar a cada uno sus condiciones propias y geniales. Sobre todos se levanta Tirso, el primero a toda ley de los nuestros en lo cómico, el primero también en la creación de caracteres, uno de los cuales, don Juan, logra vida tan universal y duradera como los héroes de Shakespeare, y ha dejado en el mundo más larga progenie que ninguno de ellos. Añádase a todo esto la **[p. 331]** soberana idea de *El condenado por desconfiado* (joya de nuestro teatro teológico), el hermosísimo carácter de doña María de Molina en *La prudencia en la mujer,* crónica dramática superior a cualquiera de las de Shakespeare; los rasgos de estupenda poesía histórica y fantástica que abrillantan el *Infanzón de Illescas,* y finalmente aquel sinnúmero de comedias palacianas de tan hechicero y maligno discreteo, y de comedias villanescas tan primaverales y desenfadadas... ¿Quién dudará en conceder a Tirso la palma del arte entre los nuestros, y después de él a Alarcón, maestro de la comedia terenciana, menos pedagógico y menos seco que Molière? Ni fuera justo relegar a tanto olvido y declarar tan de ligero autores de segundo orden a Guillén de Castro, en cuyas *Mocedades del Cid* revivió el poderoso aliento épico de nuestros romances; a Mira de Améscua, gran imaginador de argumentos, que otros aprovecharon luego, eximio versificador y a veces poeta de tan enérgica inspiración como lo acredita *El esclavo del demonio* (hermano menor de *El Condenado),* y a Luis Vélez de Guevara, de quien heredó Calderón el argumento y escenas enteras de *La Niña de Gómez Arias.*

Tal y tan floreciente era el estado de nuestro teatro cuando Calderón vino a apoderarse de él, como en otro tiempo Lope.

III.—AUTOS SACRAMENTALES

La primera y más numerosa sección de las obras calderonianas abraza las representaciones eucarísticas en un acto, compuestas para ser representadas en la fiesta del Corpus. Este género españolísimo y singular se llama *Auto Sacramental.*

Sus orígenes son oscuros: para indagarlos puede ver mi lector el prólogo de Pedroso al tomo de *Autos,* que compiló para la Biblioteca de Rivadeneyra. La fiesta del Corpus, aunque en muchas iglesias particulares se celebraba antes, sólo en tiempo de Urbano IV (1263) fué extendida a la Iglesia universal. En España sabemos que la introdujo Berenguer de Palaciolo (que murió en 1314). Desde el principio, a todos los regocijos con que se celebraba esta festividad, verdaderamente de alegría, a todas las solemnidades religiosas, a las ceremonias litúrgicas, se añadieron ya ciertos **[p. 332]** gérmenes de representación dramática, por lo menos en algunas catedrales de la corona de Aragón.

En Castilla hubieron de ser poco frecuentes tales espectáculos, puesto que nada dicen de ellos las leyes de Partida, que mencionan otras representaciones de la Natividad, de la Adoración, etc. Ni los cánones del concilio de Aranda ni los del Hispalense, encaminados a atajar los abusos que empezaban a introducirse en el teatro lírico, hacen memoria de los autos del Corpus; de donde hemos de inferir que si hubo (como parece verosímil) representaciones en tal día, debieron de tener poca relación, a lo menos directa, con el misterio que se celebraba. Y así como en Gerona solían representarse en tal día el sacrificio de Isaac, la venta de José y otras historias del Antiguo Testamento; así en Portugal la primera obra de que con certeza sepamos haber sido destinada a una función sacramental, el *Auto de San Martinho* de Gil Vicente, no contiene otra cosa que la sabida leyenda de la capa de San Martín.

En el siglo XVI, las representaciones eucarísticas, como todo género de drama sagrado, se secularizan hasta cierto punto, saliendo del templo a la plaza pública, y de manos de actores clérigos a las de histriones pagados y alquilados. Ni ha de verse en tan grave transformación indicio alguno de entibiamiento de las creencias, puesto que nunca fueron más enérgicas ni nunca estalló con más violencia la protesta española contra la herejía, sino que la devoción se hizo en sus formas más grave y solemne, y desterró del templo (para no dar asidero a las detracciones de los luteranos) muchos de aquellos antiguos y candorosos regocijos, sin que por eso fueran menos católicos ni de menos provechoso ejemplo y enseñanza los nuevos autos que los antiguos.

El teatro religioso del siglo XVI, en cualquiera de sus formas, suele valer más que el teatro profano, y no fuera difícil empresa entresacar del grueso volumen de autos viejos de la Biblioteca Nacional obras de tan grato perfume de sencillez y sentimiento como el auto de *Las Donas,* o tan ingeniosos como el de la *Residencia del hombre.* Y nunca fué tan poeta Juan de Timoneda (aunque casi siempre refundiendo y aprovechando obras anteriores) como en la *Oveja Perdida* y en los *Desposorios de Cristo.* La acción dramática en estos primeros ensayos es sencillísima, por no decir nula: la ciencia teológica de los autores, en general muy escasa, **[p. 333]** aunque su fe los salva, y rara vez tropiezan: la poesía lírica no es tan rica y pródiga como en los de Valdivielso y Calderón, y vano fuera buscar en Timoneda o en el tundidor Juan de Pedrosa las encumbradas síntesis y la armonía condensadora de los autos del último período. Pero en esas primeras y modestas flores de nuestra dramática halagan suavemente el ánimo ingenuos y no aprendidos acentos de ternura y de verdad humana, que compensan la pobreza y tosquedad del artificio.

Lope se enseñoreó de este género como de los restantes, y derramó en él tesoros de fantasía. Véanse sobre todo el *Auto de la siega* y el *de los Cantares.* Siguiéronle con igual fortuna Tirso y Valdivielso, facilísimo aunque desigual pacta este último, y verdadero cantor del cielo, puesto que nunca dedicó su pluma más que a asuntos sagrados, así en lo dramático como en lo épico y lírico.

Pero el auto *tipo,* la perfección del género, sólo se halla en las obras calderonianas. Ya no es posible tratar de ellas con el intolerante menosprecio que afectó la crítica del siglo pasado. Téngaselos en buen hora por una excepción estética, por un teatro singular entre todos los del mundo; pero si el género hubiera sido tan radicalmente absurdo como le declararon sus censores, ¿se concibe que obtuviera aquel grado de popularidad (superior al de toda composición profana), siendo, como era, por su índole misma un teatro teológico y didáctico, desprovisto de cuantos recursos pueden interesar en la escena? Algo de esta popularidad de los autos puede atribuirse al aparato y a la tramoya, a la mayor ostentación del arte histriónico, a las apariencias, pompas y carros. Pero por mucho que

concedamos al placer de los ojos y por muy buena fe que en los espectadores supongamos para deslumbrarse con tan rudos medios de producir ilusión, ¿qué auditorio del mundo, a no ser el de España en el siglo XVII, preparado a ello por una educación escolástica y teológica, que tanto había penetrado en las costumbres y en la vida, hubiera escuchado, no ya con entusiasmo sino con paciencia, un poema dialogado, sin acción, ni movimiento, ni pasiones humanas, en que eran interlocutores la Fe y la Esperanza, el Ingenio humano y el Albedrío, la Sinagoga y el Gentilismo, el Agua, el Aire y el Fuego y otros de la misma especie, y donde todo el interés se concentraba en los misterios **[p. 334]** de la Trinidad y de la Encarnación y en el dogma de la presencia Sacramental?

Semejante drama teológico no tiene igual ni parecido en ningún teatro. Apenas se le pueden encontrar remotas semejanzas con el *Prometeo encadenado*, donde Esquilo simbolizó, no (como se ha dicho) las luchas y dolores de la humanidad, sino la derrota de los dioses de estirpe titánica por otros dioses nuevos.

Ajeno de este lugar sería discutir, con ocasión de los *Autos Sacramentales,* si en el arte tienen cabida lo sobrenatural y lo invisible, así como las abstracciones, las personificaciones, las ideas puras, las virtudes y los vicios. Si la belleza, aún en el sentido de la Estética hegeliana, es la manifestación sensible y el resplandor de la idea en la forma, claro es que no puede limitarse a lo humano, ni menos a lo plástico y figurativo. No sólo la belleza física, sino la intelectual y la moral, pueden y deben entrar en la creación artística. Claro que los conceptos intelectuales, las ideas puras no caben como tales ideas ni en su desarrollo dialéctico, pero sí en cuanto se revisten de forma sensible y adecuada al arte.

Pero ¿caben en la dramática? Me atrevo casi a decir que no. El drama, tal como ha sido entendido por todas las escuelas y ejecutado por todos los pueblos, vive de pasiones, de afectos y de caracteres humanos: no es más que la vida humana en acción. Un drama con personajes simbólicos o abstractos es un verdadero *tour de force,* y engendra inevitable monotonía y frialdad. Así y todo, no me atrevo a condenar los *Autos.* Además de ser fruto natural del tiempo y tener cumplida justificación histórica, en ellos derramaron nuestros poetas, sobre todo Calderón, no sólo tesoros de poesía lírica, sino verdaderos primores dramáticos, aunque accidentales y accesorios.

El auto sacramental exige, más que ninguna otra composición dramática, exacta noticia e inteligencia de las condiciones materiales de su representación. Yo no la daré, porque ya lo hizo Pedroso trazando un admirable cuadro de época; pero séame lícito decir que el drama eucarístico no se concibe aprisionado entre los bastidores de un teatro moderno, sino a la luz del sol, en medio del día, en la Plaza Mayor o en la Plaza de la Villa, ante aquel auditorio tan extraño y abigarrado, pero tan uno en creencias y afectos, que comprendía desde el Rey y los magnates y los Consejos hasta **[p. 335]** la ínfima plebe, con la escena ideal y fantástica de los carros, y con toda aquella pompa y lujo de estridentes armonías y colores. Acordémonos un poco de la tragedia griega, y otro poco de la ópera moderna, y algo de las representaciones italianas al aire libre, y mucho de las conclusiones de las escuelas: añadamos a todo esto la fe ardentísimo de grandes y pequeños, y sólo así comprenderemos la grandeza de aquel extraordinario espectáculo.

Tema obligado de él era la presencia real de Cristo en la hostia consagrada, pero no recuerdo obra alguna en que el acto de la institución del Sacramento haya sido presentado en su forma directa e

histórica. El mismo fervor de los poetas impedía aquella manera de profanación. Necesario fué tratar el asunto de soslayo, y encerrarle en condiciones análogas a las del arte dramático. Excogitáronse para esto varios medios más o menos ingeniosos: al principio largos diálogos en que dos o más personas discurren sobre la Sagrada Cena; luego vidas de los santos más insignes por su especial devoción al Santísimo Sacramento. Lo primero no era dramático; lo segundo asimilaba los autos a cualquier otro género de comedias devotas y humanas, idénticas en su desarrollo a las comedias profanas.

Desechados por lo común tales recursos, no quedaba otro que la alegoría, y a él acudieron nuestros poetas. Ora entraron a saco por las historias del Antiguo Testamento, en que todo es anuncio, sombra y prefiguración de la Ley Nueva, como es de ver en los autos intitulados *La Zarza de Moisés, La Cena de Baltasar, La primer flor del Carmelo, El vellón de Gedeón,* etc., en muchos de los cuales hay doble y aún triple alegoría; ora se aprovecharon de los ejemplos y parábolas del Evangelio; ora, y ya con más violencia, torcieron y aplicaron a su propósito hechos bien dispares de la historia antigua y moderna. Y no paró en esto la manía alegórica, sino que constreñidos los poetas por aquella especie de pie forzado, y por la necesidad de escribir anualmente dos o más autos, hicieron, o bien obras puramente abstractas, en que sólo por incidencia intervienen seres humanos, siendo todo lo restante del discurso entre los elementos, las ciencias, las virtudes, los atributos de Dios, los sentidos y las potencias del alma, personificadas; o bien dramas mitológicos como el *Divino Orfeo* y el *Sacro Parnaso,* en que los dioses del Politeísmo helénico venían a ser **[p. 336]** símbolo del mismo Redentor y a dar testimonio de los misterios de nuestra fe; o bien *sermones de circunstancias* (al modo de los predicadores gerundianos) y donde todo el artificio dramático y la alegoría consiste o en una cacería del Rey, o en una información de limpieza de sangre, o en unas conclusiones de universidad, o en el tumulto de una posada o de un hospital de locos; que de todas estas extravagancias y otras inauditas pueden hallarse muestras en Calderón o en sus discípulos. A veces se parodiaban los títulos, los argumentos y hasta escenas y versos de las comedias más en boga, no de otra manera que el maestro Valdivielso daba a sus *ensaladillas* y *chanzonetas* al Santísimo Sacramento el tono y la música de las canciones picarescas que más andaban en boca de las gentes.

Hay, pues, en Calderón un simbolismo, ya sublime, ya pueril, pero enderezado todo por sano y cristianísimo intento a la magnificación y loor del *Verdadero Dios Pan* (título de un auto). Este simbolismo lo abraza todo, hasta las fábulas de la gentilidad, donde nuestro poeta descubre siempre huellas y vestigios alterados de la tradición primitiva y un como anuncio y preparación evangélica, llegando a poner en cotejo los libros teogónicos de los antiguos con la narración del *Génesis.*

La riqueza lírica es grande en los *Autos.* Exórnanlos trozos traducidos o imitados de las Escrituras, paráfrasis de himnos y fragmentos del rezo eclesiástico. El diálogo, ya de suyo frío y monótono por las condiciones del género, suele además estar deslustrado por las formas secas del razonamiento silogístico. Así y todo, puede decirse que Calderón en ninguna de sus obras dió tan brillantes muestras de poeta lírico como en los *Autos,* a pesar de las antítesis, frases simétricas, metáforas descomunales y vano lujo de palabrería *bombástica* y altisonante. ¿Y quién le negará el lauro de gran poeta, cuando en medio de esas dobles y triples alegorías, confusa y abigarrada mezcla de teología, de historia y de mitología, acierte a descubrir la raíz de ese maravilloso simbolismo, que de un modo más o menos claro y poético abraza y expone las relaciones de Dios con la naturaleza, las del cuerpo con el espíritu, las de los sentidos con las potencias del alma?

En la imposibilidad de conceder demasiado espacio a los *Autos Sactamentales,* hemos incluído en esta colección tres de los que **[p. 337]** tenemos por mejores: *La vida es sueño,* donde, además de estar contenido en cifra y de un modo abstracto el pensamiento del más celebrado drama del poeta, es de admirar el vigor de condensación con que el autor recorre la historia humana, desde el *Fiat* creador hasta la caída del hombre, y desde ésta hasta su Regeneración, con símbolos más transparentes y de mejor ley estética que los que usa en otros autos: *La cena de Baltasar,* como muestra de los autos más dramáticos y en que mejor se acomodan al fin y propósito del teatro sacramental las historias del Antiguo Testamento, sin salir enteramente de las condiciones dramáticas ordinarias, realzándolo todo hermosos trozos de poesía lírica, v. gr., las primeras y las últimas octavas en agudos, tan famosas y conocidas: y finalmente A *Dios por razón de Estado,* como ejemplo de los autos en que predominan los conceptos puros y las discusiones teológicas.

IV.—DRAMAS RELIGIOSOS

Género es éste tan rico en nuestra literatura como el de los *Autos Sacramentales.* Incluyo en este segundo miembro de la clasificación, no sólo las comedias llamadas *devotas de santos o a lo divino,* sino las que versan sobre asuntos del Antigno Testamento.

Algunas de las obras piadosas de Calderón se han perdido: así, v. gr., *La Virgen de la Almudena, La Virgen de los Remedios, El carro del cielo* y *El Triunfo de la Cruz,* dado caso que sea obra distinta de *La Exaltación.* Tampoco parece el *San Francisco de Borja,* aunque pueden hallarse felices reminiscencias de ella en *El Fénix de España* del jesuíta Diego Calleja.

Descartadas éstas y alguna otra que tampoco ha llegado a nuestros días, quedan unas quince, muy diversas en asunto y en mérito. De gran parte de ellas puede prescindirse sin menoscabo de la gloria del poeta. Sobre historias de la ley antigua versan *Los cabellos de Absalón* (mera refundición, con un acto entero igual, de *La venganza de Tamar,* valentísima tragedia del maestro Tirso de Molina, siquiera la deslustre lo repugnante de algunas situaciones); *La Sibila del Oriente,* refundición de un auto sacramental, *El árbol del mejor fruto,* y obra de las peor escritas e imaginadas **[p. 338]** de Calderón, llena de absurdos geográficos e históricos, como hablar Joab de las cuatro partes del mundo y de los enemigos que había derrotado junto al Danubio; y *Judas Macabeo,* donde se hace uso de pólvora y arcabuces. *Las cadenas del demonio* es la evangelización de Armenia por San Bartolomé, y *La Aurora en Copavacana* la aparición de una imagen de la Virgen en el Perú: obras las dos de escaso mérito. De la *Exaltación de la Cruz* sólo quedan en la memoria de las gentes tres hermosísimos versos en que el autor llama al sagrado madero de la cruz:

> Iris de paz, que se puso
> Entre las iras del cielo
> Y los delitos del mundo,

versos que por sí solos, y prescindiendo de la paranomasia de *Iris* e *iras,* valen tanto como un largo poema. *La Virgen del Sagrario* es una crónica dramática que dura siglos y enlaza toda la historia de España con el origen, pérdida y restauración de una imagen: son de notar en ella algunas escenas

episódicas, como el bizarrísimo desafío entre el montañés y el muzárabe sobre la admisión del rito romano.

Descartadas estas obras, quedan aún seis de Calderón, pertenecientes al género devoto. Tres de ellas forman un grupo y tienen cierta unidad de pensamiento, y aún escenas muy semejantes: *El José de las mujeres, Los dos amantes del cielo* y *El Mágico prodigioso.* En las tres los protagonistas son catecúmenos, y en las tres empiezan a salir de las tinieblas del paganismo por medio de la lectura de algún texto sagrado o profano: el de Plinio en *El Mágico,* el principio del Evangelio de San Juan en *Los dos amantes del cielo* y un lugar de la *Epístola a los corintios* en el *José de las mujeres.* En las tres combaten los protagonistas, ayudados por la divina gracia, contra los halagos del amor profano y contra todas las artes diabólicas, puestas en juego por el mismo príncipe de los abismos, que es personaje muy principal en ellas. Y en las tres, finalmente, reciben victoriosos la palma triunfal del martirio. Abundan en todos estos dramas, lo mismo que en los autos, las discusiones teológicas.

Pero aquí se detienen las semejanzas, porque el mérito de los tres dramas es muy desigual. El que menos vale es *El José de las* **[p. 339]** *mujeres,* donde la heroína Eugenia, filósofa alejandrina (trasunto de Hipatia) acaba por convertirse al cristianismo y retirarse a las soledades de la Tebaida, de donde vuelve a Alejandría para derribar las estatuas que, creyéndola muerta, le habían sido levantadas durante su ausencia. El pensamiento capital de *Los dos amantes del cielo* (obra bastante conocida en Alemania por una traducción de Schack) merece no escasa loa: una mujer que sólo quiere conceder su amor a quien haya muerto por ella, y que se hace cristiana movida por la consideración del entrañable amor de un Dios que se hizo carne por los pecados del mundo; un catecúmeno cristiano que resiste y lucha contra todas las seducciones del arte y de los sentidos, y entabla una especie de duelo teológico con la mujer que adora, hasta convertirla. De todo esto podía haber resultado una acción interesante, y, sin embargo, no resulta más que una comedia de enredo con acompañamiento de teología y de sabrosos cuentos de un gracioso.

De *El Mágico* poco hay que decir, puesto que pasa universalmente por una de las obras maestras del poeta, y Rosenkranz llegó a compararle con el *Fausto,* aunque la semejanza se reduce a intervenir en ambas obras pacto diabólico por alcanzar un sabio la posesión de una mujer. Y este es elemento vulgarísimo, no sólo de la leyenda.de *Fauso* y de la de *El Mágico,* sino de la de Teófilo y otras infinitas.

Lo mejor de *El Mágico* son los datos fundamentales que Calderón tomó de las actas de San Cipriano de Antioquía, escritas en griego por Simeón Mataphrastes, y traducidas al latín por Lipomano. En lo demás, pienso que la ejecución es inferior a la grandeza del pensamiento y a la severa teología de las primeras escenas. Cuando no hablan Cipriano y el Demonio *El Mágico* (aunque la acción pase en Antioquía y en los primeros siglos de nuestra era) es una de tantas comedias de capa y espada con dos galanes celosos, y chistes de criados, y cuchilladas y escondites. Los caracteres son débiles: el demonio tiene mucho de ergotista y de leguleyo, y algo de prestidigitador hábil en escamoteos. Justina es tipo vulgar y pálido, hasta que llega la escena admirable en que el tentador agota sus recursos para infundir en ella el ansia del placer, y acaba por confesar su derrota, exclamando:

[p. 340] Venciste, mujer, venciste
Con no dejarte vencer.

En esta escena y en la que sigue a la aparición del esqueleto está el verdadero drama. Lo demás es un embrollo amoroso, que oscurece y rebaja la alta concepción de esta obra, en que el autor se propuso mostrar cómo la especulación racional es preparación para la fe, y cómo el libre albedrío ayudado por la gracia triunfa de todas las sugestiones diabólicas.

La Devoción de la Cruz y *El Purgatorio de San Patricio* tienen entre sí bastante analogía. El *Eusebio* de la primera y el *Ludovico Enio* pertenecen a una galería muy rica en nuestro teatro: la de bandoleros y facinerosos, que jamás pierden la fe y llegan a convertirse a la hora de la muerte. Así, el *Enrico* de *El condenado por desconfiado,* el *Leonido* de la *Fianza satisfecha* y el D. Gil de *El esclavo del demonio.* Se ha tachado a estos dramas de anticristianos y de mal ejemplo: hasta se les ha querido encontrar parentesco con la doctrina luterana de la fe que justifica sin las obras. Error indisculpable que demuestra mala fe o poca lectura, pues ninguno de estos criminales se salva por la fe sola, sino por verdadero y sincerísimo arrepentimiento de sus culpas, acompañado de firme propósito de la enmienda, y ninguno de ellos trata de disculpar sus pecados atenuando los fueros del libre albedrío. Fuera de que alguno de ellos, v. gr., Ludovico, hace aún en esta vida asperísima penitencia. La doctrina es enteramente católica: lo heterodoxo, a la vez que irracional y de mal ejemplo, sería que tales delincuentes, sinceramente arrepentidos, no hallasen perdón ni misericordia. ¡Cuán horrible y desesperado drama resultaría!

El *Purgatorio de San Patricio* está fundado en la vulgarísima leyenda de aquella cueva o *necromanteion* irlandés, tal como la había popularizado en España el doctor Juan Pérez de Montalbán. Aunque obra irregular y desconcertada, encierra el drama calderoniano primores de buena ley: trozos de vigor dantesco en la pintura de las regiones infernales, y algunos rasgos felices en el carácter de Ludovico, que el autor ha echado a perder, sin embargo, hasta hacer de él un monstruo casi increíble de perversidad. La grandeza de los personajes aun en lo malo no se logra sumando enormidades, las cuales son en el carácter una falsedad equivalente al énfasis y a la hipérbole en la expresión. Yago será siempre **[p. 341]** más negro y odioso que todos los malvados de melodrama, sin necesidad de haber cometido ningún incesto ni parricidio.

La devoción de la Cruz es interesantísima leyenda y como obra de las mocedades de Calderón, está escrita con más frescura y sencillez y con menos afectación que otras obras de su edad madura. Los caracteres de Eusebio y del viejo Lisardo son buenos, sin ser de primer orden. Julia no es carácter, y el mayor defecto que yo encuentro a la obra es la súbita transformación de aquella monja en mujer facinerosa y bandolera. Que Julia por amor de Eusebio huya del convento y corra a los brazos de su amante entra en la verosimilitud dramática; pero que una doncella tímida y recatada que aún después de haber saltado las tapias del monasterio, siente impulsos de volver a él, cometa inmediatamente, y sin necesidad ni explicación alguna, tantos homicidios y atropellos, no es humano, ni racional, ni interesante. Algunas escenas de este drama están admirablemente concebidas: así, v. gr., el diálogo de Julia y Eusebio junto al cadáver del hijo de Lisardo.

Superior a todos los dramas religiosos de Calderón me parece *El Príncipe Constante,* donde el autor ha logrado hacer interesante en la escena a un varón justo, integérrimo, dechado de santidad y perfección. Sabido es que los *piadosos* Eneas y Godofredos son personajes de poco juego en el teatro,

que vive de la lucha de pasiones y de afectos. Con todo eso, el infante mártir de Portugal, don Fernando, resulta interesante y simpático, además de admirable. El autor ha hecho de él una especie de Régulo cristiano, mucho más heroico que el de Roma, porque no le mueve sólo el amor patrio ni la palabra empeñada, sino el sentimiento religioso aterrado ante la idea de ver convertidos en mezquitas los templos de Cristo.

—¿Por qué no me das a Ceuta?
—¿Porque es de Dios, y no es mía.

Esta sublime expresión da por sí sola el espíritu del drama. Y don Fernando llega a interesar porque, aunque perfecto e invencible, es hombre al cabo, y se lamenta de la desnudez y del frío y del hambre, que reciamente combaten su enérgica determinación.

Contra lo que suele pasar en Calderon, los personajes episódicos no estorban, y el bizarro tipo de Muley y sus amores con la **[p. 342]** hermosa Fénix contribuyen a dar apacible variedad y colorido al drama, y a hacerle más humano. Hay en él trozos líricos de los mejores de Calderón, sobre todo la escena en que admirablemente se glosa aquel romance de Góngora:

Entre los sueltos caballos
De los vencidos Zenétes,

cuyo efecto debía ser portentoso en un público que le sabía de memoria y que le acompañaba en coro: y el hermosísimo soneto:

Estas que fueron pompa y alegría,

uno de los pocos sonetos nuestros del buen tiempo en que los tercetos no decaen de la entonación de los cuartetos, y uno de los pocos también en que la idea y la forma corren parejas y se compenetran fácil y armoniosamente.

V.—COMEDIAS FILOSÓFICAS

Son las mismas que don Alberto Lista llamó *ideales,* incluyendo malamente entre ellas algunas como *Saber del mal y del bien, Gustos y disgustos son no más que imaginación,* cuya filosofía se reduce a las vulgarísimas máximas de su título, siendo por lo demás comedias de enredo o comedias palacianas semejantes a tantas otras. Por consiguiente (salvo mejor parecer) creo que sólo dos obras calderonianas deben incluirse en este grupo: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* y *La vida es sueño.*

Goza la primera de cierta celebridad en Europa desde los tiempos de Voltaire que descubrió en ella el original del *Heraclio,* de Corneille: lo cual han negado luego Viguier y Philarète Chasles, promoviendo una embrollada cuestión de originalidad. Pero aunque sea cierto que de la comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* no descubrió Hartzenbusch edición anterior a 1664, mientras que el *Heraclio* aparece impreso en 1647, también lo es:

1.° Que Calderón no sabía francés, como lo prueban ciertos personajes grotescos de sus entremeses, a quienes pretende hacer hablar en aquella lengua.

2.° Que la historia literaria presenta cien casos de **[p. 343]** imitaciones de obras españolas por dramáticos franceses del siglo XVII (testigos *El Cid, El Mentiroso* y muchos más), y un solo caso de imitación francesa en España, y es *El Honrador de su padre,* de Diamante.

3.º Que se han perdido casi todas las ediciones príncipes de nuestras comedias, ya sueltas, ya en tomos de varios. Y aun suponiendo que *En esta vida...* no se imprimiera hasta 1664, pudo llegar a Francia manuscrita, como otras comedias nuestras que actores españoles representaron allí, y cuyos manuscritos se conservan.

4.º Que el verdadero original de la comedia de Calderón es *La rueda de la fortuna,* de Mira de Améscua, impresa desde 1616.

Esto sin otros argumentos más menudos, que ya esforzó el señor Hartzenbusch.

Lo que Corneille tomó del drama de Calderón es la excelente situación trágica del primer acto, en que Heraclio y Leonio se disputan la gloria de ser hijos del muerto emperador Mauricio, y el viejo Astolfo que los había criado se niega a revelar cuál de los dos es hijo del tirano y cuál lo es de su enemigo. Todo el primer acto de *En esta vida* es (fuera de algunas manchas de dicción) una exposición admirable. Desde el segundo acto, la obra degenera en comedia de magia, confusa y embrollada, y hecha más para prestigio de los ojos que para solaz del entendimiento.

La vida es sueño pasa por la obra maestra del poeta, y lo es sin duda, si se atiende al vigor de la concepción. No hay pensamiento tan grande en ningún teatro del mundo. No sólo una sino varias tesis están allí revestidas de forma dramática: primera, el poder del libre albedrío que vence al influjo de las estrellas; segunda, la vanidad de las pompas y grandezas humanas, y cierta manera de escepticismo en cuanto a los fenómenos y apariencias sensibles; tercera, la victoria de la razón, iluminada por el desengaño, sobre las pasiones desencadenadas y los apetitos feroces del hombre en su estado natural y salvaje. *La vida es sueño* es cifra de la historia humana en general; y de la de cada uno de los hombres en particular. Segismundo es lo que debía ser, dado el propósito del autor, no un carácter, sino un símbolo. No es escéptico como Hamlet: la tesis escéptica no es aquí más que provisional, y cede ante una tesis dogmática más alta. La razón doma a la concupiscencia; **[p. 344]** la fe aclara y resuelve el enigma de la vida humana. El Segismundo bárbaro de la primera jornada *reprime* (un poco de prisa, es verdad, pero ya se sabe que el desarrollo artístico en Calderón peca de atropellado) su fiera y brava condición, hasta convertirse en el héroe cristiano de la tercera jornada. El mismo autor nos dió la clave del simbolismo en un auto titulado también *La vida es sueño,* donde se generaliza y toma carácter universal y abstracto la acción de la comedia. El protagonista es el hombre

que con su libre albedrío despeña al entendimiento, y cae en el pecado original, regenerándose luego por los méritos de la sangre de Cristo y por el valor de sus propias obras ayudadas por la divina gracia.

El germen de la comedia, es decir, el sueño de Segismundo, está en un cuento muy sabido de *Las mil y una noches,* pero sin alcance ni significación trascendente de ningún género. Todas las bellezas de la obra de Calderón le pertenecen a él solo. ¿A qué apuntar los pocos lunares que la afean? Sobran sin duda las aventuras de la doncella andante que va a Polonia a vengarse de un agravio; y no son modelo de dicción las famosas décimas, aunque lo sean algunos de los monólogos de Segismundo.

VI.—DRAMAS TRÁGICOS

Sección riquísima en las obras de nuestro poeta, y la más abundante en joyas de alto precio.

Prescindamos de *La niña de Gómez Arias,* cuyo argumento es más propio de la novela, donde todo cabe, hasta las aberraciones morales y los casos patológicos, que del drama, en que siempre será repugnante espectáculo el de un galán que por vil interés vende su dama a los musulmanes. Además, esta obra es refundición de otra de Luis Vélez de Guevara, y Calderón ha aprovecha do escenas enteras de la comedia primitiva.

El Alcalde de Zalamea no sólo es la obra más popular de Calderón entre españoles, sino la más perfecta y artística de todas las suyas. Pueden encontrársela analogías con ciertas obras de Lope, verbigracia, *El mejor Alcalde el Rey, Fuente Ovejuna, Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* pero sólo a Calderón pertenecen el desarrollo y los caracteres, que al revés de lo que sucede en otras **[p. 345]** obras suyas, son vivos, personales, enérgicos y hasta ricos y complejos, dignos del mismo Shakespeare. Y esto se diga no sólo del singularísimo don Lope de Figueroa (que más que tipo de fantasía, es valentísimo retrato), caudillo viejo, jurador, impaciente y colérico, lleno de preocupaciones militares, y a la vez noble, generoso, recto, caballero y hasta afectuoso; no sólo del alcalde labrador Pedro Crespo, en quien se aunan por arte maravilloso el sentimiento de la justicia y el sentimiento vindicativo de la propia ofensa, sino hasta de los personajes más secundarios, de los villanos, soldados y vivanderas, de Rebolledo y la Chispa. La vida y la animación corren a torrentes en este drama, donde hay hasta despilfarro de poder característico. Y junto con esto la expresión suele ser sencilla, natural y única, de tal suerte que el drama, llegaría a los últimos lindes de la perfección, si no fuera por aquella malhadada escena del bosque .¿Pero quién no olvida tan leve mácula, cuando ve a Pedro Crespo en la escena más admirable que trazó Calderón, deponer la vara, y postrarse a los pies del capitán, demandándole la reparación de su honor, y cuando ve perdida toda esperanza de concordia, levantarse como justicia y prenderle y agarrotarle, confundiendo en uno el desagravio de la ley moral y el desagravio de su sangre?

Ruegos trágicos de primer orden brillan en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra,* cuyo argumento está tomado de las *Guerras civiles de Granada,* de Ginés Pérez de Hita. Interrogación digna de Shakespeare es la del Tuzaní cuando exclama, al oír jactarse de su infame acción al asesino de Clara: «¿Fué como ésta la puñalada?» Y todo su carácter, vengativo, celoso, reconcentrado y profundo, es de purísima estirpe africana, y de sombría y vehemente inspiración. Como se trata de un asunto histórico casi contemporáneo, es grande el color local, sobre todo en las

escenas de la rebelión de los moriscos.

Nada menos que cuatro dramas de Calderón versan sobre la pasión de los celos, quizá la más dramática de todas y la más rica en contrastes, agitaciones, antinomias y luchas. Calderón la ha descrito en su máximo grado de exaltación: no la ha analizado pacientemente y fibra a fibra, y sin duda por eso quedan sus celosos inferiores a Otelo, y la misma pasión resulta o idealizada hasta el delirio como en el Tetrarca, o subordinada a rencores **[p. 346]** como en don Juan de Roca, o a móviles de honra como en don Gutierre de Solís: nunca tan humana como en el moro de Venecia, en quien después de todo no son los celos más que exaltación y quinta esencia del amor.

«Quisiera estarla matando nueve años seguidos. ¡Qué divina mujer!.». Estas frases apasionadísimas que abundan en Shakespeare, jamás se le escapan a Calderón. Sus maridos matan fríamente, y porque así lo exigen el *honor* y las conveniencias sociales, cuya injusticia deploran con amargura:

> El legislador tirano
> Que puso en ajena mano
> Mi opinión y no en la mía.

Vano fuera establecer cotejo entre tan correctos esclavos de la *opinión,* y un bárbaro como Otelo, todo carne y sangre y hervor de pasión, y por eso mismo humano, admirable y eterno.

Hay cierta gradación en los cuatro dramas calderonianos. Don Juan de Roca, *el pintor de su deshonra,* se venga del adulterio consumado: don Lope de Almeida toma *secreta venganza* del *secreto* propósito del *agravio* consentido: don Gutierre Alfonso de Solís (encarnación la más completa del sentimiento del honor en lo que tiene de irracional y falso) no venga agravio ninguno, pero quiere evitar hasta la sombra y la posibilidad de él, por el sangriento medio de la incisión en las venas de su mujer: el Tetrarca, finalmente, no se venga de nada, sino que inmola a la desdichada Mariene por egoísmo y para evitar que otro, después de la muerte de él, la posea. Y sin embargo, el Tetrarca es de todos ellos el único verdaderamente apasionado. Y aún puede decirse que sus celos tienen más noble raíz y fundamento que los de Otelo; pero tanto extremó el autor la nota idealista, que el Tetrarca llega a parecer un energúmeno, fuera de todas las condiciones de la vida humana. Así y todo, es gran carácter, y tiene el drama accidentes bellísimos, como aquello de las *arrastradas pompas;* pero siempre daremos la preferencia al *Médico de su honra,* como trasunto de un modo de pensar social que era dramático, aunque tuviese una punta de falsedad.

[p. 347] VII.—COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

Son comedias de costumbres del tiempo, lozanas y vivideras, como todo lo que arranca de las entrañas de la realidad. No constituyen la porción más trascendental de las obras de Calderón, pero sí la más amena y la que más intacta ha conservado su fama, en medio de todos los cambios de gusto. Hoy mismo son las obras suyas que con más deleite vemos en las tablas. Son también las escritas con más llaneza, y las más libres de culteranismo, aunque no de discreteos y sutilezas, que el autor reprodujo, porque estaban en la conversación del tiempo, y que a veces se perdonan por lo ingeniosos

y bizarros y por ser un rasgo característico de la época, hijo de condiciones nativas del ingenio español.

Respírase en todas estas obras delicado perfume de honor y galantería. Todas se parecen, y todas son diferentes, sin embargo. Dan materia a la fábula amores y celos. La casualidad enreda y rige la trama. Los personajes inexcusables son un galán joven, valiente, discreto, pundonoroso y de noble estirpe (el cual suele haber militado en Flandes o en Italia); una dama tan noble y discreta como él, y además portento de hermosura, casi siempre huérfana de madre, y sometida a un padre, hermano o tutor, más altiva que enamorada, algo soberbia de condición y no poco violenta y arrojada; otra pareja de galán y dama que tiene, con menos brillo, las mismas condiciones; un padre o hermano, y a veces dos, muy caballeros y muy guardadores de la honra de su casa, y a la vez coléricos, impacientes y fáciles a la ira; un criado que lo anima todo con sus chistes y aconseja o ayuda a su amo en la arriesgada empresa. El amor que anda en juego es siempre amor lícito y honesto, entre personas libres, y encaminado a matrimonio. Para estorbar tan feliz resultado, suelen atravesarse dos géneros de obstáculos, unos casuales e imprevistos, otros morales, que generalmente nacen de los celos del otro amante o de la otra dama. El amante sospecha de la fidelidad de la dama o ésta de la suya: comienzan los celos y las quejas: interviene a deshora en la plática el padre, el hermano o el otro galán: embózase nuestro héroe y los resiste a todos, alborotando la calle: huye la **[p. 348]** dama despavorida y tapada a casa de una amiga o a la del mismo galán, que por de contado respeta escrupulosamente su honor; y así va enredándose la madeja entre escondites, cuchilladas, embozos y mantos, hasta que todo se aclara felizmente, y la doncella andante premia en santo vínculo los afanes de su caballero. Sobre todo este fondo un poco monótono añádase una portentosa variedad de invenciones secundarias, un poder para atar y conducir la intriga mayor que el que constituye la única gloria de Scribe y de tantos otros: póngase todo en versos fáciles y numerosos, con toda la gala y abundancia de la lengua castellana, y se tendrá idea de esas deliciosas comedias que se llaman *Los empeños de un acaso, Mañanas de abril y mayo, La Dama Duende, El escondido y la tapada, Dar tiempo al tiempo, Casa con dos puertas,* y tantas y tantas entre las que apenas se puede escoger, porque casi todas son oro de ley.

No ignoro los reparos que se han hecho y pueden hacerse a este género. En primer lugar, la monotonía y pobreza del fondo, aunque la variedad de incidentes la realce. Pero la vida de entonces era menos varia y complicada que la nuestra, y además una gran parte de las relaciones sociales quedaban fuera de la jurisdicción del poeta cómico, ya por loable respeto a la santidad del hogar, ya porque aquel arte buscaba por instinto lo que había de noble, elevado y caballeresco en la vida real, y no lo que deshacía o turbaba su armonía.

En segundo lugar, y con más fundamento, puede achacarse a la comedia calderoniana de enredo, escasa variedad de caracteres. Hase dicho que el don Pedro y la doña Leonor de una comedia en nada difieren del don Juan y la doña María de otra, y que Calderón nunca vió ni acertó a reproducir más que un mundo encantado en que todos los galanes son celosos y valientes, todas las damas discretas y arriscadas, y todos los criados decidores y chistosos. No negaremos que esto sea verdad casi siempre (por la razón antes apuntada), pero pueden traerse excepciones muy notables. Aparte de que la identidad de los graciosos (que no suelen ser lo mejor de Calderón), no es tanta como se pondera, hay variedad hasta en los tipos femeninos, en que tampoco llegó Calderón a la dulce o apasionada ternura que acertó a poner en sus heroínas Lope de Vega. Caracteres son, o a lo menos esbozos de carácter, la dama culti-latini-parla de *No hay burlas con el amor,* la **[p. 349]** hermosa necia y la fea discreta de

Cuál *es mayor perfección,* la mogigata y la coqueta de *Guárdate del agua mansa,* y la resuelta doña Angela de *La Dama Duende,* sin otras que ahora no acuden a mi memoria. Como carácter de galán trazó Calderón uno bellísimo en el don Carlos de *No siempre lo peor es cierto,* prototipo de pasión generosa, delicada y pura, como quien piensa y afirma.

Que es hombre bajo, que es necio,
Es vil, es ruin, es infame
El que solamente atento
A lo irracional del gusto
Y a lo bruto del deseo,
Viendo perdido lo más
Se contenta con lo menos,

Más grave pecado, y de este sí que no podemos absolver a Calderón, es el empleo uniforme de ciertos recursos cómodos, pero que tienen mucho de convencionales e inverosímiles. En nuestras comedias basta un embozo o un manto para hacer que desconozcan a una persona hasta sus más familiares deudos y amigos. Las tapadas, los escondidos, las luces apagadas, las puertas falsas, las alacenas giratorias, agradan en una o en dos comedias, pero repetidas hasta la saciedad, engendran hastío y denuncian falta de inventiva en el poeta. No merecen tanta censura los duelos y cuchilladas, que con ser tantos en sus comedias, aún eran muchos mas en la vida real. Y en cuanto a las visitas de las damas en casa de sus galanes, desgracia es de nuestras actuales costumbres el que no podamos concebirlas sino como pecaminosas, pero tampoco es lícito dudar que a los contemporáneos les parecían verosímiles e inocentes.

Se parecen mucho a las comedias de capa y espada (y tanto que no vale la pena de hacer clase aparte, aunque la condición de los protagonistas sea diversa), ciertas comedias palacianas de Calderón, como *El secreto a voces, El encanto sin encanto, La banda y la flor, Con quien vengo, vengo,* etc., etc., en que son príncipes y grandes señores, en vez de hidalgos de la clase media, los que andan envueltos en lances de amor y celos. Calderón no hizo nada en este género que pueda compararse con la profunda, sazonada y discreta ironía de Tirso en *El vergonzoso en Palacio* o en *El castigo del pensé qué.*

[p. 350] VIII.—DE OTROS GÉNEROS CULTIVADOS POR CALDERÓN

Después de maduro examen no me he atrevido a incluir en esta colección ninguno de los dramas de espectáculo o comedias de tramoya; en que Calderón fué fecundísimo. El poeta queda siempre en tales dramas subordinado al maquinista y al pintor escenógrafo, y no hace obras de arte más que a medias. Quizá él se engañara hasta tener por las mejores suyas las que escribía para los aparatosos festejos de los Sitios Reales; pero la posteridad, más cuerda, las ha relegado al olvido. Hoy no tienen más interés que el histórico y el de algunos buenos versos acá y allá esparcidos y casi ahogados en un mar de enfática y culterana palabrería. Juzgar a Calderón por tales dramas sería evidente injusticia. Buscar en ellos pasión, interés, caracteres y color de las respectivas épocas, fuera necedad y desvarío. Baste consignar para recuerdo, que Calderón explotó grandemente los *Metamorfoseos* ovidianos, y puso en escena casi todas las fábulas de la antigüedad: los amores de *Apolo y Climene,* la caída del *Hijo del Sol, Faetón,* la *Estatua de Prometeo,* el *Golfo de las Sirenas,* las *Fortunas de Andrómeda y*

Perseo, las aventuras de Hércules, Teseo y Jason, y la estancia de Aquiles en casa del rey Licomedes, disfrazada con el retumbante título de *El monstruo de los jardines.* Unicamente hemos abierto la mano en cuanto a dos breves zarzuelas, *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa,* que además de ser de las más antiguas muestras de su género, contienen, sobre todo la primera, hermosos rasgos de poesía lírica.

Por razones análogas hemos excluido a carga cerrada los dramas fundados en libros de caballerías. v. gr., *Hado y Divisa, La Puente de Mantible, El castillo de Lindabridis, El jardín de Fabrina;* así como los dramas históricos, v. gr., *El segundo Scipión, Las armas de la hermosura, La gran Cenobia,* etc., en que innecesaria y caprichosamente está falseada la historia, no sólo en su esencia y en el carácter distintivo de las razas y de las civilizaciones, sino hasta en los datos externos más vulgares, hasta suponer, v. gr., que Coriolano toma las armas contra Roma por galantería y por impedir que se cumpla una ley suntuaria sobre los trajes de **[p. 351]** las mujeres. Mascarada semejante no la hay ni en la misma tragedia francesa.

Sólo dos de estos dramas, ambos de asunto cercano al poetas merecen conservarse: *La cisma de Inglaterra,* no sólo por rasgos tan valientes como aquel soberbio

> Yo tengo de borrar cuanto tú escribas

pronunciado por la sombra de Ana Bolena, cuando el teólogo coronado, amante suyo; prepara la refutación de Lutero, sino por la útil materia de comparación que ofrece con el *Enrique VIII* de Shakespeare. El *sitio de Breda,* comedia soldadesca y de circunstancias, muy animada y llena de rumbo tropel y boato, viene a ser el cuadro de *Las lanzas* puesto en verso; pero desgraciadamente lo que cabe y es hermoso en la pintura, no lo es en el teatro.

Resumamos: Calderón, sin ser en todo rigor de arte el primero de nuestros dramáticos, es el más profundo en las ideas, el de genio más comprensivo y alto, quizá el más grande en lo trágico, y de cierto en lo simbólico. Es además el poeta nacional por excelencia, español y católico hasta los tuétanos e idealizador mágico de los sentimientos caballerescos y de los más nobles impulsos de la raza. Si en los caracteres fué débil, quizá debamos atribuirlo a que no acertó a ver más que los lados simpáticos y nobles de la naturaleza humana. Lo que pierde en universalidad, lo gana en sabor castizo. Sus defectos son los del ingenio español; su grandeza se confunde con la de España, y no morirá sino con ella. ¡Privilegio singular y para envidiado! Pero aún hay otro más alto: el ser a un mismo tiempo poeta admirable de su raza y de su siglo, y poeta y maestro y delicias de la humanidad en todas las edades, como lo son Shakespeare y Cervantes.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 307]. [1] . *Nota del Colector.*— El presente trabajo, que con este título se publicó al frente del Tomo XXXVI de la Biblioteca Clásica, *Teatro Selecto de Calderón de la Barca, (1887)* es en alguna parte resumen del que le precede en este volumen con el encabezamiento: *Calderón y su Teatro.* Se

inician ya en él matices y tendencias nuevas que encuentran más amplia y decidida expresión en el prólogo al libro *Del Siglo de Oro* de Doña Blanca de los Ríos, en el que resueltamente afirma Menéndez Pelayo que aquellas lecciones, dadas en su edad juvenil; *no son ya la expresión cabal y adecuada de su pensamiento, y que el verdadero libro sobre Calderón no lo ha escrito todavia.*

Se colecciona por primera vez en «Estudios de Crítica Literaria».

[p. 353] EL ALCALDE DE ZALAMEA [1]

E STA obra, universalmente considerada como una de las joyas del teatro español, y por muchos como la más excelente y preciosa del teatro de Calderón, requiere de nosotros estudio tan detenido como pueden consentirlo los límites del presente artículo.

Es acusación harto vulgar contra el gran dramaturgo castellano de fines del siglo XVII, y aun contra todo nuestro teatro de esa centuria, la de ser pálido en la pintura de caracteres, sacrificados con mucha frecuencia a la intriga y al rápido movimiento escénico, o convertidos en tipos convencionales, faltos de la variedad admirable que la naturaleza humana ostenta en cada individuo. Algún fundamento tiene este reparo, si superficialmente se examinan las cosas, puesto que rara vez mostraron nuestros dramáticos aquel poder de observación interna, aquella visión profunda de los misterios del alma, aquel paciente y menudo análisis de los ocultos móviles que guían al hombre a la heroicidad o al crimen, aquella portentosa facultad psicológica que, unida y combinada con un poder de fantasía no menor, levanta a tan inconmensurable altura las creaciones de Shakespeare. Oponíase a que nuestro teatro pudiera lograr iguales efectos y desarrollar tanta riqueza, los límites harto exiguos en que tenía que encerrarse la fábula, el carácter de improvisación que el teatro español tuvo desde el principio, la movilidad de impresiones a que los autores habían acostumbrado a su público, errante siempre entre innumerables **[p. 354]** intrigas y personajes sin cuento, con ninguno de los cuales llegaba a trabar muy íntimo conocimiento.

Pero aunque esto, dicho en tesis general, sea o parezca exacto, no lo es tanto cuando se desciende al estudio particular de cada autor y de cada obra. Quizá la lectura de Calderón (cuyo repertolo es el que adolece más que otro alguno de ese convencionalismo y amaneramiento) ha contribuido a acreditar la idea crítica a que hacemos estos leves reparos. Conforme el teatro español fué acercándose a sus postrimerías, creció en él el falso idealismo, y la tendencia a los tipos abstractos o genéricos, no menos abstractos en su línea que los de la tragedia francesa. Pero no procedían así los autores de principios de aquel siglo: Lope, Tirso, Alarcón, y aun algunos poetas de segundo orden, en todos los cuales el mundo aparece más variado y más rico, y se muestran caracteres, si no tan complejos y detallados como los del gran trágico inglés, a lo menos no inferiores a ellos en el arranque y en la fuerza inicial que les dió vida perenne y fecunda. Sea ejemplo que puede excusar otros muchos el tipo eterno de *Don Juan.*

Pero aun sin salir del teatro de Calderón, pueden encontrarse brillantes excepciones a esa regla general que le proclama grande en la intriga y débil en los caracteres. Ninguna excepción más brillante y gloriosa que *El Alcalde Zalamea,* obra en la que parece que Calderón se propuso derramar con profusión y hasta con despilfarro lo que tanto había escatimado en otras. En esta comedia excepcional rebosa la vida hasta en los personajes más secundarios. No hay obra tan a propósito como ella para mostrar que nuestro teatro, con ser tan grande, habría podido ser mayor, si hubiera

querido ceñirse y abrazarse más de cerca con la realidad humana.

El contraste que esta comedia presenta con la mayor parte de las de Calderón se explica atendiendo de una parte al carácter histórico o semihistórico que el drama tiene; a la viveza con que se conservaba en la memoria del pueblo el tipo de don Lope de Figueroa (cuyo acabado retrato es una de las mayores bellezas del drama), y de otra parte a los antecedentes harto cercanos que la pieza de Calderón tienen en otra de Lope, a quien directa o indirectamente hay que acudir siempre que se trata de investigar los orígenes de cualquiera invención escénica de las que han ocupado **[p. 355]** nuestras tablas. Hoy es del dominio público, merced a las doctas investigaciones de don Juan Eugenio Hartzenbusch, consignadas en una *Memoria de la Biblioleca Nacional,* correspondiente al año 1864, que *El Alcalde de Zalamea,* de don Pedro Calderón de la Barca, es refundición, o más bien imitación libre y felicísima de *El Alcalde de Zalamea,* comedia de Lope de Vega, la cual se conserva manuscrita en nuestra Biblioteca Nacional, en la rica colección de obras dramáticas que perteneció al insigne crítico don Agustín Durán.

El primitivo *Alcalde de Zalamea* es, sin duda, una de las obras más desiguales del inmenso repertorio de Lope; circustancia que a la vez que justifica el hecho de la refundición, nos explica la causa de que la obra original cayese tan prontamente en olvido, y llegara a convertirse en una curiosidad bibliográfica, atribuyéndose, merced a este olvido, todo el lauro de la invención al segundo poeta que logró dar al asunto su forma dramática perfecta y definitiva. Pero por grande que este mérito sea, la crítica, imparcial siempre y justiciera, debe dar a cada uno lo que es suyo, reconociendo estimando en su justo valor los riquísimos elementos que Calderón encontró en la obra, algo confusa y desordenada, de su inmortal predecesor. Comparando ambos dramas, la ventaja ni por un momento resulta dudosa, y esto no por inferiondad del ingenio de Lope (que en sus grandes momentos a nadie fué inferior, y que acertó a tratar con el mayor vigor e intensidad trágica asuntos muy semejantes al de *El Alcalde de Zalamea,* en obras de tan altos quilates como *Peribáñez y El Comendador de Ocaña, Fuente Ovejuna, El mejor Alcalde el Rey,* etc.), sino por ser su *Alcalde de Zalamea* una de las más débiles piezas de su inagotable repertorio, a cuyo motivo se debe quizá el que no la incluyera en ninguna de las partes de su teatro, ni la mencionara siquiera en ninguno de los catálogos que formó de sus obras dramáticas. Pero como al genio se le conoce y descubre aun en sus rasgos más descuidados, no deja de haber altas bellezas en este primitivo *Alcalde,* aparte del mérito capital de la invención primera. Un breve análisis de esta casi desconocida pieza mostrará sus principales semejanzas y diferencias con la obra popularísima de Calderón, una de las pocas suyas que se han mantenido constantemente en el teatro.

[p. 356] Pedro Crespo, labrador de Zalamea, tiene dos hijas solteras, que por la noche hablan desde sus rejas con el capitán don Diego y con su hermano don Juan, pertenecientes a un tercio que se encuentra alojado en la villa de Zalamea (Extremadura). Precisamente por los mismos días el vecindario de Zalamea pone la vara de Alcalde en manos de Pedro Crespo, el cual la acepta después de repetidas excusas, mostrando desde el principio de su gobierno aquella mezcla de honrada altivez, de espíritu justiciero, de rústico candor y de maliciosa ingenuidad, que son las principales notas de su carácter, tal como Lope lo ha concebido y desarrollado en una serie de escenas que tienen mucho de cómicas y ofrecen no leves puntos de semejanza con las del gobierno de Sancho en su ínsula Barataria. Pero pronto más graves asuntos ponen a prueba el claro discurso y el recio temple de Pedro Crespo. Cae en sus manos un papel en que los capitanes rondadores de sus hijas anuncian su propósito de sacarlas de noche engañadas con palabra y cédula de matrimonio. El Alcalde trata de

evitarlo previniendo de un modo indirecto a sus hijas contra el peligro que las amaga de parte de quienes *en viéndolas sin honra, han de publicallo a gritos.* Pero todo en balde; las doncellas emprenden la fuga, cayendo afortunadamente en manos de su padre y de un criado suyo que estaban emboscados, y que logran salvarlas de las garras de sus robadores, haciendo prisionero en la refriega a un sargento que acompaña a los capitanes, y que viene a ser el soldado fanfarrón o *miles gloriosus* de la pieza.

Hasta aquí el primer acto. En el segundo aparece don Lope de Figueroa, con el mismo singular carácter que en la obra de Calderón, con su misma brusquedad militar y honrada, jurando y perjurando, lastimado por los dolores de la gota. El conflicto con el Alcalde es el mismo, aunque condensado en rasgos menos enérgicos. También es idéntico en sustancia el resto de la acción. Las dos hijas de Pedro Crespo llegan, al fin, a huir con sus robadores, que las abandonan después de violarlas. Su padre, que en vano ha corrido a libertarlas, cae en manos de una partida de soldados, que le atan a un árbol. Allí, para complemento de su desgracia, ve pasar a sus hijas, que, temerosas de su venganza, no se atreven a desatarle. Y allí permanece hasta que un fiel criado suyo llega y rompe sus lazos.

[p. 357] Entretanto, los capitanes que habían arrebatado la honra a las hijas del Alcalde, se entregaban al merodeo en el término de Zalamea, cometiendo mil desafueros y tropelías. El Alcalde logra sorprenderlos una noche, los pone en prisiones, recibe de sus dos hijas las cédulas de matrimonio que ellos les habían firmado, y comienza por hacerlos casar antes que apunte la aurora del día siguiente.

Hay en el diálogo momentos muy felices:

ALCALDE:
¿Sabéis lo que me debéis?
DON JUAN
Sí sabemos: ¿qué queréis?
ALCALDE:
Quiero que en saliendo el día
Con mis hijas os caséis.

DON DIEGO

Es nuestra sangre muy clara.

ALCALDE

Pues si es clara, bueno fuera
Que primero se mirara

Porque no se oscureciera.
....

DON DIEGO

Cualquiera humilde partido,
Rendidos a vuestros pies,
Damos por bien recibido;
Pero ¿qué ha de ser después?

ALCALDE

Lo que Dios fuere servido.

Al día siguiente llega a Zalamea Felipe II de jornada para Portugal, y sabedor de la prisión de los capitanes, pregunta por ellos al Alcalde y exige verlos. El Alcalde contesta con su habitual lacónica energía:

[p. 358] ALCALDE
Enfadarase, pardiez,
Conmigo cuando los vea
REY
¿Enfadarme yo? ¿Por qué?
ALCALDE
Porque siendo el Juez mayor,
No os hice a vos el juez;
Mas yo, como Dios me ayuda,
Hice lo que supe hacer.
Descubrid este balcón;
Aquí mis yernos veréis.
.....

Y efectivamente, los ve, pero ahorcados. El diálogo continúa con la misma sublime rapidez:

REY
¡Válgame Dios! ¿Qué habéis hecho?
ALCALDE
Pardiez, hice lo que ve.

REY
¿No era más justo casallos?
ALCALDE
Sí, señor, ya los casé
Como la Iglesia lo manda,
Pero aforquélos después.
REY
Pues para haber de aforcarlos
¿Por qué los casasteis?
ALCALDE
Fué
Pórque ellas quedaran viudas
Y no rameras.
... .
Forzar doncellas ¿no es causa
Digna de muerte?

[p. 359] REY
Sí es,
Pero si son caballeros
Era justo ver también
Que habíais de degollarlos,
Ya que os hicísteis su juez.
ALCALDE
Señor, como por acá
Viven los hidalgos bien,
No ha aprendido a degollar
El verdugo.

Estos últimos versos han pasado íntegros a la obra de Calderón, el cual, como se ve, debe a Lope algo más que materiales informes. El desenlace también difiere poco: el Rey aprueba lo hecho; las hijas de Pedro Crespo van a un convento, y él queda por Alcalde perpetuo de Zalamea.

He aquí el primer bosquejo del grandioso drama *municipal* que hoy admiramos. Tal como se lee en el único texto conservado, la obra de Lope parece haber sufrido mucho en manos de copistas y refundidores. Hartzenbusch ha hecho notar que la versificación de los actos segundo y tercero abunda en largos romances, bastante ajenos de la manera de Lope, el cual en sus obras dramáticas empleaba siempre mucha más riqueza de metros y de combinaciones. De aquí deducía aquel inolvidable poeta y erudito, que la de Calderón era ya, por lo menos, la tercera refundición, indicio claro de la belleza y popularidad del asunto. Con el nombre de Rojas y el título algo extraño de *El garrote más bien dado,* corre también, en impresiones sueltas y descuidadas, una comedia de *El Alcalde de Zalamea;* pero ésta sólo se diferencia de la de Calderon en variantes levísimas, originadas sin duda alguna de incuria de los editores. Por otra parte, nadie ha de sentirse tentado a atribuir a Rojas la paternidad de obra tan bella, cuando vemos que el mismo Calderón la reconoce por suya en la lista de sus comedias, que envió al Duque de Veragua.

Cuantas innovaciones introdujo Calderón en la obra que imitaba, otras tantas fueron felicísimas y magistrales. Redujo a una sola las dos doncellas violadas, y a uno solo también los dos capitanes, evitando así que el interés se dividiese, y sustituyendo **[p. 360]** a estos cuatro personajes de Lope, tan débiles y descoloridos, dos figuras humanas que, si no alcalzan la talla gigantesca de Pedro Crespo o de don Lope de Figueroa, tienen, no obstante, en cuanto dicen y hacen, alma y acento propio. Tomó de Lope el asombroso tipo del Alcalde, pero reforzando más sus rasgos salientes y borrando alguna incongruencia cómica que en Lope le desluce. Tomó también el germen del carácter de don Lope de Figueroa, pero dándole mucho más relieve, y al mismo tiempo mayor intervención en la fábula. Creó el tipo episódico, pero en su línea perfecto, del hidalgo pobre, y sacó, por último, del limbo de la oscuridad, de la muchedumbre soldadesca anónima y mal definida que anda en la comedia de Lope, los tipos rápidamente esbozados, pero inolvidables, de Rebolledo y la Chispa. Así resultó su obra, a la vez que un drama histórico (en la más alta y profunda acepción de la palabra), un verdadero *cuadro de género* que riñe con casi todo lo restante del teatro de Calderón, y se acerca unas veces a la manera grande y briosa de Tirso, al paso que otras se atreve a competir con lo más selecto del mismo Shakespeare.

No fueron menos trascendentales, aunque a primera vista de menos bulto, las alteraciones que hizo en el plan de Lope. Las principales resultaron de la modificación felicísima introducida en el carácter de la protagonista, que en vez de liviana y antojadiza como las dos malandantes doncellas de Lope, es un dechado de honestidad y de modestia. Por esta vez guió bien a Calderón su concepto enteramente idealista de la virtud y pureza femeninas; concepto que llevado hasta la exageración en sus comedias *de capa y espada,* dió a todas un tinte de uniformidad bien lejano de aquella variedad prodigiosa de las mujeres de Lope.

Es evidente que la pureza del tipo femenil concebido por Calderón excluía toda complicidad por parte de Isabel en el proyecto del rapto. Es más: sólo por un concurso de circunstancias fortuitas y no dependientes de la voluntad de la honestísima doncella, podía aquél consumarse. Así la vemos desde las primeras escenas retraerse con su prima Inés a las habitaciones más altas de la casa, mientras en ella se alojan los soldados. Obedece en ello la voluntad paterna, pero todavía obedece más a su propio instinto de paloma tímida y a cierto vago presentimiento de su futura desgracia. Cuando el capitán oye de labios de su sargento **[p. 361]** encomios repetidos de la hermosura de aquella labradora, tiénela al principio en poco, pero luego la ausencia despierta en él la curiosidad; la privación sirve de acicate al apetito:

> Y sólo porque el viejo la ha guardado,
> Deseo ¡vive Dios! de entrar me ha dado
> Donde ella está.

Para entrar en su habitación finge quimera con un soldado, y logra verla y hablarla. Sobrevienen Pedro Crespo y su hijo, mozo arriscado y de grandes alientos, uno de los personajes nuevos de la obra de Cálderón. Padre e hijo caen en la cuenta, pero cada cual obra según su carácter respectivo: el padre con reconcentrado disimulo, el joven con braveza impetuosa.

JUAN

Y yo sufriré a mi padre,
Mas a otra persona no.
CAPITÁN
¿Qué habías de hacer?

JUAN

Perder La vida por la opinión.
CAPITÁN
¿Que opinión tiene un villano?

JUAN

Aquella misma que vos:
Que no hubiera un capitán
Si no hubiera un labrador.

Don Lope de Figueroa ha adquirido colosales proporciones en el cuadro de Calderón, sin perder ninguno de sus rasgos típicos y legendarios. Es el jurador impenitente, el veterano bravío, el justiciero inexorable, el león abrumado, pero no rendido, por los años ni por las dolencias, la personificación más hermosa, más brillante y simpática del caudillo español del siglo XVI, terror de Flandes, de Italia y de Alemania. Lucha en él la soberbia de **[p. 362]** clase y de oficio militar con un poderoso y arraigado sentimiento de justicia. Hay pocas escenas tan admirables en el teatro de Calderón como aquellas en que don Lope, en duelo colosal de soberbia a soberbia, de aspereza a aspereza, de orgullo a orgullo, siente doblegarse y rendirse su indómita condición ante la condición más férrea y más indómita todavía de Pedro Crespo, o más bien ante la razón que habla por su boca, y que al fin y al cabo no puede menos de hacer mella en el alma hermosísima de don Lope, alma de oro bajo sus rudas y brutales apariencias. Los dos adversarios son dignos el uno del otro, y la admiración del lector y del espectador no sabe a cuál acudir primero, si al General o al villano.

CRESPO

Mil gracias, señor, os doy
Por la merced que me hicisteis
De excusarme la ocasión
De perderme.

DON LOPE

¿Cómo habíais,
Decid, de perderos vos?

CRESPO

Dando muerte a quien pensara
Ni aun el agravio menor...
DON LOPE
¿Sabéis, ¡vive Dios! que es
Capitán?

CRESPO

Sí, vive Dios:
Y aunque fuera general,
En tocando a mi opinión,
Le matara.

DON LOPE

A quien tocara
Ni aun al soldado menor
Sólo un pelo de la ropa,
¡Viven los cielos que yo
Le ahorcara!

[p. 363] CRESPO
A quien se atreviera
A un átomo de mi honor,
¡Viven los cielos también,
Que también le ahorcara yo!
DON LOPE
¿Sabéis que estáis obligado
A sufrir por ser quien sois
Estas cargas?

CRESPO
Con mi hacienda,
Pero con mi fama no.
Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar, pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios.
DON LOPE
¡Vive Cristo, que parece
Que vais teniendo razón!
CRESPO
Sí, ¡vive Cristo! porque
Siempre la he tenido yo.
DON LOPE
Yo vengo cansado, y esta
Pierna que el diablo me dió
Ha menester descansar.
CRESPO
Pues ¿quién os dice que no?
Ahí me dió el diablo una cama,
Y servirá para vos.
DON LOPE
¿Y dióla hecha el diablo?
CRESPO
Sí.
DON LOPE
Pues a deshacerla voy;
Que estoy, voto a Dios, cansado.

[p. 364] CRESPO

Pues descansad, voto a Dios.
.....

¿Y qué diremos de las bellas escenas del acto segundo; de las intimidades de don Lope (ya amansado) con Pedro Crespo y con los suyos; de la escena incomparable de la partida del hijo del labrador para el ejército, a donde le lleva su afición y el estímulo de don Lope; escena que rebosa de poesía, a un tiempo suave y austera, melancólica y varonil, realzada por los consejos del padre y el llanto de la hermana? Todas estas bellezas pertenecen indisputablemente a Calderón, por más que entren en el género habitual de Lope mucho más que en el suyo.

Las escenas siguientes, es decir, las del rapto, se parecen mucho a las de la obra primitiva, salvo la diferencia capitalísima de la resistencia de la forzada Isabel, y salvo otras enmiendas, todas de admirable efecto escénico. Pedro queda atado a un árbol, como en el drama de Lope, pero no es su

criado quien le desata, sino su propia hija. Esta situación raya en lo más encumbrado de la sublimidad trágica. ¡Lástima que Calderón, dejándose arrastrar aquí de su gusto habitual por todo lo enfático y conceptuoso, y apartándose de la vigorosa y realista sencillez con que todo lo restante de su *Alcalde* está escrito, haya estropeado situación tan soberanamente concebida, poniendo en boca de Isabel una interminable relación de cerca de doscientos versos, de lirismo tan inoportuno como barroco! ¡Cuánto hubiera acertado reduciéndola a las ultimas palabras, únicas propias y dignas de tal poeta y de tal caso:

> Tu hija soy, sin honra estoy,
> Y tú libre; solicita
> Con mi muerte tu alabanza,
> Para que de ti se diga
> Que por dar vida a tu honor
> Diste la muerte a tu hija.

A Lope de Vega pertenece con pleno y perfectísimo derecho la idea hermosa de haber juntado en la misma mano el hierro del vengador y la vara de la justicia. Pero Calderón ha ido todavía más lejos, y ha sabido encontrar en el alma del terrible Alcalde, **[p. 365]** juntamente con los tesoros del pundonor ultrajado y vindicativo, un manantial dulcísimo de afectos nobles y humanos. Antes de proceder como Juez, el Alcalde de Zalamea procede como padre: pide, llora, suplica, ofrece de rodillas al capitán don Álvaro toda su hacienda si consiente en casarse con su hija, reparando el ultraje que la hizo. ¡Cuán lejanos estamos de aquella sutil casuística de la honra, de aquel discreteo metafísico con que la idea del honor aparece envuelta y empañada en casi todos los dramas de Calderón! Aquí, por el contrario, ¡cuan limpia y radiante aparece! ¡Cómo simpatizamos con las lágrimas y con los ruegos de aquel hombre, tanto más sublime cuanto más plebeyo! No nos encontramos aquí en presencia de un convencionalismo más o menos poético. Son afectos de todos los tiempos, algo que seguirá conmoviendo todas las fibras de la humanidad, mientras no se pierda el último resto de dignidad humana. La obra maestra de Calderón como poeta dramático, no de una época ni de una raza, sino de los que merecen ser universales y eternos, es sin duda ese diálogo entre el Alcalde y el Capitán, desde que aquél arrima la vara hasta que la recobra y manda poner en grillos al Capitán y llevarle a las casas del Concejo. Un crítico alemán, Klein, ha llamado a esta escena *el canon de Policleto de la belleza dramática.*

El triunfo de la justicia concejil en Calderón como en Lope, recibe, al fin del drama, la sanción regia de Felipe II.

¿Hay en todo esto un pensamiento simbólico? ¿Era *El Alcalde de Zalamea* para sus contemporáneos, como puede serlo para los nuestros, la encarnación de la libertad municipal castellana, en lucha con el fuero privilegiado de la nobleza y de la milicia? ¿Debemos dar a esta creación asombrosa un verdadero alcance político y aun revolucionario?

Hay, en nuestro entender, en el fondo de toda obra artística de primer orden, una multitud de gérmenes de ideas que en su expresión abstracta y general, quizá no atravesaron nunca por la mente del poeta, pero que yacen real y verdaderamente en su obra bajo formas concretas y palpables, como

yacen en el fondo mismo de la vida, de la cual es idealizado trasunto toda obra dramática digna de este nombre. Y cuanto más compleja y más rica sea la realidad que en la obra de arte se transparenta, tanto mayor será el número de ideas que, merced a ella, se revelen y **[p. 366]** hagan manifiestas a los ojos de los lectores. No pensaron ni Calderón ni Lope en hacer la apoteosis del municipio castellano, pero en sus fábulas adivinamos lo que tal institución fué en su esencia y en su espíritu, mucho mejor que con la prolija lectura de los fueros y cartas-pueblas. *Peribáñez*, *Fuente Ovejuna*, *El Alcalde de Zalamea* (por no citar más comedias que éstas), nos prueban mejor que largas disertaciones, cuánta era la vitalidad que el recuerdo de nuestras instituciones populares y de nuestros magistrados concejiles conservaban en pleno siglo XVII, triunfante ya del todo el régimen de las monarquías absolutas. No se escribió *El Alcalde de Zalamea* en son de protesta; pero, leído o visto representar hoy, nos parece algo así como un desquite tardío de Villalar. Por lo demás, basta abrir los *Avisos y Relaciones* del siglo XVII para comprender a qué término había llegado el abuso del fuero militar y del fuero de hidalguía, y a qué excesos daba lugar en los pueblos la carga pesadísima de los alojamientos. Nadie ignora que ellos fueron una de las causas principales de la rebelión de Cataluña en tiempo de Felipe IV.

El Alcalde de Zalamea ha sido traducido a casi todas las lenguas literarias de Europa, y representado en el teatro francés, en el alemán y en el inglés, con más o menos fidelidad o acierto. Entre estas imitaciones extranjeras merece recordarse por la singularidad de su autor, la que compuso el célebre terrorista francés Collot d'Herbois con el título de *El villano Magistrado.*

Es una de las piezas de nuestro antiguo teatro que han quedado en el repertorio con menos cambios y alteraciones. La refundición que solemos ver en las tablas fué hecha por el insigne poeta dramático don Adelardo López de Ayala, con singular amor y respeto al texto de Calderón, y en general con acierto.

Entre los críticos que han apreciado esta comedia merecen especial aprecio los alemanes Schmidt y Klein, y el francés Viel-Castel.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 353]. [1] . *Nota del Colector*.— Se publicó por primera vez en el Diccionario Enciclopédico de Montaner y Simón. Tomo I.

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN—ESTUDIOS Y DISCURSOS

[p. 367] LOS AUTOS COMO ENSEÑANZA TEOLÓGIGA POPULAR [1]

D IJO Miguel de Cervantes, príncipe de los ingenios españoles y esclavo del Santísimo Sacramento, que «el mezclar lo humano con lo divino es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento». No quisiera yo que sobre mí recayese el peso de tan justa sentencia, ni dejo de recelar que pueda parecer inoportuna la intervención de un humilde profesor de letras humanas en un acto que principalmente requiere el concurso de las divinas. El solemne misterio que estos días conmemoramos, la inefable emoción que embarga toda alma cristiana ante el espectáculo de una muchedumbre congregada de todos los términos de la tierra para rendir tributo de fe y amor a Cristo Sacramentado, parece que ahuyenta todo pensamiento profano y hiela en los labios toda palabra que no sea una oración. Sólo la voz de la ciencia teológica puede levantarse potente y autorizada para esclarecer, en cuanto es concedido a nuestra débil luz intelectual, los arcanos del dogma. Temeridad sería en el simple fiel preténder escudriñarlos. Bástale acercarse con pavor y reverencia a la Mesa donde se sirve el Pan de los Ángeles. Suene, pues, el acentó de los doctores que de la Iglesia tienen misión para enseñar: ya en la cátedrá del Espíritu Santo, ya en las tesis y disertaciones de este grandioso Congreso. Preparemos los oídos para escucharlos y abramos el espíritu a la eficacia de su doctrina, que no caerá en **[p. 368]** suelo estéril si la recibimos con razonable obsequio y corazón contrito y humillado.

Es este misterio de amor centro de la vida cristiana, lazo estrechísimo entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre; Sacramento augusto de la ley de Gracia, que en él recibe su perfección y complemento mediante la Comunión substancial del Sacratísimo Cuerpo de Cristo velado en las especies eucarísticas. Este sacrificio perenne e incruento, que cada día se ofrece en innumerables aras, es promesa de inmortalidad y prenda sacrosanta del rescate humano. Por él forma la cristiandad un cuerpo místico que recibe la savia de su Divino Fundador y liga a todos sus miembros con vínculos de caridad indisoluble. Sin la inmolación perpetua de la Víctima Sagrada no se concibe el sacerdocio ni el altar. La vida parece como que se disipa entre las nieblas de un intelectualismo vago, sin llama de amor ni eficacia en las obras. Este único y verdadero sacrificio no es sombra y figura como los de la Ley Antigua, sino realidad presente y eterna, renovación del sacrificio del Calvario, que salva a todo hombre que quiere salvarse. En él está la raíz del orden religioso, y por él se difunde en nuestra naturaleza regenerada y transfigurada el raudal de la Gracia.

Pero este raudal a todas partes llega, y no hay facultad humana que en sus aguas no se purifique, cuanto más aquella tan noble y excelsa, que a nuestro espíritu fué concedida, de manifestar, por medio de imágenes sensibles, la belleza ideal, *pura, inmóvil y bienaventurada,* como Platón la columbró en sus ensueños; como la mostró la Revelación cristiana, no en la vaga región especulativa, ni encubierta bajo las sombras y cendales del mito y de la alegoría, sino viva, triunfante y gloriosa en la persona del Verbo Encarnado, fuente de todo bien y toda sabiduría. El arte, pues, y cada una de las artes, principalmente el arte de la Poesía, que por su universalidad parece que las comprende a todas,

ha sido en el pueblo cristiano, y, sobre todo en el nuestro de la edad de oro, una forma de enseñanza teológica, una cátedra abierta a la muchedumbre, no en el austero recinto de las escuelas, sino en la plaza pública, como en los días triunfantes de la democracia ateniense, a la radiente luz de nuestro sol nacido para reverberar en las custodias y convertirlas en ascuas de oro. Con tales alas volaba el genio de nuestros poetas, ante millares de espectadores de **[p. 369]** imaginación fresca y dócil, de entendimiento despierto y ágil para seguir las más sutiles abstracciones, y de voluntad tan perseverante y firme como recio era su brazo, templado en todos los campos de batalla del mundo.

Así nació aquel género dramático, tan propio y peculiar nuestro, que a duras penas consiguen los más eruditos extranjeros darse cuenta de su especial carácter, y no son pocos los que con notoria impropiedad le usan como nombre genérico de toda representación a la divino. Los *autos sacramentales* tienen un tema único, aunque de fertilidad inagotable y desarrollado con riquísima variedad de medios y recursos artísticos: el dogma de la presencia eucaristica. Este dogma es el que en las obras de nuestros poetas reduce a grandiosa unidad toda la economía del saber teológico y reviste de símbolos y figuras, a un tiempo palpables y misteriosas, la historia y la fábula, el mundo sagrado y el gentil, los áridos esquemas de la dialéctica y los arrobamientos del amor místico, para ofrecerlo todo, como en un haz de mirra, ante las aras del Divino Pan, multiplicado en infinitos granos.

Vivimos entre prodigios: sin la luz de la Revelación son enigmas indescifrables nuestra cuna y nuestra tumba; no hay instante sin milagro, según la vigorosa expresión de nuestro dramaturgo, y cumple el arte su fin más sublime cuando nos sumerge en las tinieblas de la noche oscura del alma para aleccionarnos con aquel extraño género de sabiduría que el gran doctor del Carmelo comprendió en tres versos tan sencillos en la letra como hondos en el sentido:

> Entréme donde no supe,
> Y quedéme no sabiendo,
> Toda ciencia transcendiendo.

Son las alturas de la contemplación mística de difícil acceso para el pie más ágil y para el más alentado pecho, ni es la doctrina de la perfección espiritual materia de mero deleite estético, sino regla y disciplina de la voluntad y del entendimiento. Error grave, y en nuestros tiempos muy vulgarizado, es el de buscar la verdad por el camino del arte, o suponer que cierta vaga, egoísta y malsana contemplación de un fantasma metafísico que se decora con el nombre de belleza pueda ser norma de vida ni ocupación **[p. 370]** digna de un ser inteligente. En el fondo de este *dilettantismo* bajo y enervante, feroz y sin entrañas, late el más profundo desprecio de la humanidad y del arte mismo, que se toma así por un puro juego sin valor ni consistencia. Cierto es que las formas bellas tienen valor por sí mismas y le tienen también por su rareza, puesto que son tan fugaces las apariciones con que recrean la mente de los humanos; pero su propia excelencia intrínseca no se concibe sin el sello del ideal que llevan estampado, puesto que meras combinaciones de líneas, de colores, de sonidos musicales o de palabras sometidas a la ley del ritmo, serán un material artístico muerto, hasta que la voz del genio creador flote sobre las ondas sonoras y sobre el tumulto de las formas anhelantes de vida, como flotaba el Espíritu de Dios sobre las aguas.

Pero hasta ahora no hemos traspasado los límites del orden natural: osemos penetrar, con temor y reverencia, en el orden sobrenatural y de gracia. Una inmensa revelación, cuya necesidad se adivina y presiente en el término del conocimiento filosófico, en las aspiraciones insaciables del alma sedienta del bien infinito, en aquella luz interior que es participación de la luz increada, ha transformado el arte como todas las demás obras de la actividad humana. Un misterio de amor inefable ha conmovido las entrañas de la tierra y ha hecho brotar, copiosa y dulce, la fuente de las lágrimas. El ideal se ha manifestado, no en la fría y severa región especulativa, ni envuelto en símbolos y enigmas, Sino accesible y familiar; vistiendo carne mortal; peregrinando entre los hijos de los hombres; hecho varón de dolores y cargando sobre sus hombros el péso infinito de la humanidad prevaricadora. La Divinidad habitó entre nosotros, y fué Dios y hombre juntamente, y enalteció y transfiguró la naturaleza humana al unirse con ella. Un nuevo tipo de belleza espiritual amaneció para el mundo que cae del lado acá de la Cruz. No son ya lo bello y lo feo, ni siquiera lo ideal y lo real, quienes se disputan el imperio del arte. Una belleza más alta, que es suprema realidad y puro ideal a la vez, lo ha iluminado todo, lo ha penetrado todo, lo ha regenerado todo, ha impreso el signo de la Redención en la criatura más abyecta, y, haciéndose todo para todos, ha abierto sus entrañas de infinita misericordia al pobre lisiado cuyas líneas contradicen groseramente el canon estético, a la pecadora y al publicano, al facineroso **[p. 371]** arrepentido cuya vida ha sido grosera infracción de la sabia economía social.

A este arte pertenecen las producciones de nuestros grandes poetas religiosos, y el drama eucarístico muy en particular. No son los autos una transformación de los antiguos *Misterios,* porque nunca se expuso directamente en éstos el dogma de la presencia sacramental. Sabemos positivamente por datos de los siglo XIV y XV que en Gerona, en Barcelona, en Valencia, representaciones devotas de vario argumento acompañaron a la festividad del *Corpus,* acaso desde tiempos muy próximos a su introducción en España. Pero estas piezas nada tienen de peculiarmente eucarístico. «El sacrificio de Isaac», «El sueño y la venta de José», que representaban los Beneficiados de Gerona; los tres *misterios* valencianos, vivos aún: del «Paraíso terrenal», de «San Cristóbal» y de la «Degollación de los Inocentes», y otras que a este tenor pudieran citarse en la antigua literatura catalana, no tienen con el auto sacramental más relación que la de haber sido representados durante la procesión del *Corpus,* o como accesorio y complemento de ella. Otro tanto acontece con el más antiguo que se conoce en castellano, aunque de autor portugués, el *Auto de San Martín,* de Gil Vicente, representado en Lisboa en 1504.

Pero ya antes de mediar el siglo XVI el auto sacramental se afirma con sus propios, inconfundibles caracteres, como protesta de la Musa popular contra la negación de la presencia real formulada por luteranos y calvinistas. Sencillísimas son en su traza y artificio las obras de este primer período, hasta el punto de calificarlas uno de sus autores de «sermones en representable idea». Pero no falta en algunas de ellas muy dulce y cándida poesía, que, por lo mismo que surge sin esfuerzo y se expresa sin aliño, deja en el alma el regalado sabor de las aguas de una fuente agreste e incontaminada que brota en lo más hondo del bosque primitivo. El anónimo poeta del *Aucto de las donas* (o de los instrumentos de la Pasión) *que envió Adán a Nuestra Señora,* llenó su composición de dulces y patéticos afectos, y el valenciano Juan de Timoneda, aunque más tuvo de refundidor hábil que de autor original, superó acaso a todos los de su tiempo en algunas de las poesías contenidas en sus *Ternarios Sacramentales,* especialmente en el delicadísimo auto de *La Oveja perdida.*

[p. 372] En manos de Lope de Vega y de sus discípulos Tirso de Molina y Valdivielso, el auto se transformó como todo lo restante, pero no por evolución radical del género, sino por el prestigio de

un superior talento poético y de una lengua y una versificación llegadas a la cumbre. Lope resulta mucho más original, mucho más creador en el drama profano que en el sagrado, y más en el historial que en el alegórico: la perfección de éste quedaba reservada para los tiempos de Calderón. En los autos de Lope, la alegoría es superficial, inmediata, digámoslo así, y carece de la profundidad metafísica que informa otras representaciones posteriores, pero está menos expuesta que ellas a degenerar en árida y fría. Si los poetas que le sucedieron parecen más adelantados en combinaciones técnicas, él los vence a todos en *objetividad* y *evidencia* poética, como notaron perfectamente Schack y Grillparzer. El ingenio de Lope era un raudal de inexhausta poesía, que fertiliza todo lo que toca. Su lirismo no es espléndido y profuso, intemperante y barroco como el de Calderón, sino que brilla con luz suave y continua, cuyos resplandores alegran el alma. En la expresión viva y sincera de los afectos, en la interpretación grave y sencilla de las parábolas evangélicas (la viña, la siega, la oveja perdida), en la paráfrasis bellísima del *Cantar de los cantares* aplicado al misterio eucarístico, Lope merece a cada momento la calificación de gran poeta. No deslumbra, no fatiga con la afectación de lo colosal y desmesurado, con el alarde intempestivo de los tesoros de la memoria y de las formas de la argumentación. Su estilo habitual es más gracioso que robusto, más patético que grandilocuente, pero a veces se levanta con energía y solemnidad inusitadas, y llega por el camino de la intuición poética a la mayor elevación ideal. Todo parece en él tan espontáneo como en el arte popular, en el cual tiene sus raíces hondísimas el suyo. Las flores villanescas de los ingenuos autos viejos lucen más en el búcaro gentil en que las colocó la mano de Lope, pero no han perdido su aroma silvestre y campesino.

A este gran poeta fué concedido también dar la más alta nota lírica en el concierto de nuestra poesía eucarística, no sólo en sus villancicos y canciones cortas, sino en algunos admirables sonetos, de los cuales he de citar uno solo, donde la contrición del gran pecador resuena como velada en la voz augusta del sacerdote:

[p. 373] Cuando en mis manos, Rey eterno, os miro,
Y la cándida víctima levanto,
De mi atrevida indignidad me espanto,
Y la piedad de vuestro pecho admiro.
Tal vez el alma con temor retiro,
Tal vez la doy al amoroso llanto,
Que arrepentido de ofenderos tanto,
Con ansias temo y con dolor suspiro.
Volved los ojos a mirarme humanos;
Que por las sendas de mi error siniestras
Me despeñaron pensamientos vanos:
No sean tantas las miserias nuestras
Que a quien os tuvo en sus indignas manos
Vos le dejéis de las divinas vuestras.

Lecciones, no sólo de piedad y de vida ascética, sino de teología dogmática, contienen nuestros autos, donde hasta la ornamentación barroca y el juego, al parecer, caprichoso de la imaginación suelen encerrar hondo sentido. Acaso sea su principal defecto en la última y grandiosa manera donde estampó su sello Calderón, cierto abuso del espíritu dialéctico que no siempre llega a obtener plena

realización poética ni a encarnarse adecuadamente en el símbolo. Pero ¡qué fuerza mental supone en el poeta y en los espectadores esta continua evocación de formas intelectuales que pugnan por adquirir vida dramática, aunque resulte a trechos incompleta y borrosa, árida unas veces por sobra de razonamiento, y otras ahogada bajo el peso de una vegetación lírica cuyas pompas y esplendores no siempre disimulan el marchito color de la decadencia.

Hay en la urdimbre complicadísima de los autos calderonianos un principio de unidad y armonía que salva todos los escollos, que atenúa todas las disonancias, que resuelve todas las antinomias y hace penetrar la luz en los recintos de la oscura y enmarañada selva, donde, a través de la maleza del culteranismo, se oye confuso estrépito de palabras sonoras y se ven pasar en tropel sombras de imprecisos y vagos contornos: criaturas humanas, angélicas y diabólicas; patriarcas y profetas de la Ley Antigua; apóstoles, santós y doctores de la Nueva; filósofos de la gentilidad; divinidades del Panteón clásico; ideas escolásticas convertidas en personajes activos; silogismos que hablan y se mueven **[p. 374]** entre lances de teatro; las edades históricas, los elementos de la materia, todos los seres naturales y los que produce el artificio del hombre. Entre todos ellos hay analogías y concordancias: éste es el principio fundamental de la poética calderoniana, a lo menos en los autos. Sólo un gran poeta, de fantasía tan rica como disciplinada, que ni siquiera las nieblas del mal gusto, con ser tan frecuentes, llegan a ofuscar del todo, hubiera sido capaz de esta sublime idealización, que es una de las cumbres del arte cristiano. Para ello le sirvió su magistral pericia técnica adquirida en obras de índole muy diversa, el poder de concentración dramática en que tanto sobresale, la natural tendencia de su espíritu a poner en sus grandes representaciones de la vida humana, y hasta en los ligeros bosquejos de costumbres de su siglo, algo que transciende del hecho limitado y del conflicto de las pasiones, y nos hace entrever espirituales enseñanzas bajo el velo de figuras y emblemas, que encarnan, ya la victoria del libre albedrío sobre los prestigios del infierno, ya la constancia invicta del mártir cristiano, ya la solución altísima del enigma de la vida, que de las ilusiones del sueño surge purificada y triunfante, y hace brotar, no las aguas letales del pesimismo, sino la fuente de la acción generosa y fecunda que ennoblece el alma y la dispone y ordena para el eterno despertar.

Aun considerado meramente como dramaturgo profano, Calderón ocupa uno de los primeros puestos en la historia literaria del mundo. Pero dentro y fuera de su patria brillan, con luz tanto o más radiante que la suya, otros grandes ingenios que en ciertas condiciones le igualan, y en dotes muy señaladas de invención, realidad artística, firmeza en el dibujo de los personajes, lozanía y viveza en el diálogo, locución genial y propia, indudablemente le vencen, como hoy reconoce la crítica imparcial y serena, libre ya de los apasionamientos románticos. Pero en el drama alegórico-espiritual reina indudablemente solo, y como cantor de la Teología, como poeta del simbolismo cristiano, no tiene rival después de Dante. La riqueza de poesía lírica derramada en los autos, es maravillosa, pero no pasma menos la variedad de signos, tomados, ya del mundo físico, ya del moral, ya de la historia, ya de la fábula, en que el poeta engasta un pensamiento dominador, y puede decirse que único. Claro es que no todas estas **[p. 375]** aplicaciones son igualmente felices, que algunas parecen violentas y hasta irreverentes (aunque la robusta fe de Calderón y de su auditorio lo salvaban todo), y que en otras se combina la sutileza escolástica con el follaje del culteranismo para producir verdaderos monstruos. Ni puede negarse que en medio de tanta riqueza de recursos y combinaciones brota del conjunto cierta impresión de monotonía que procede, en buena parte, de la afectada simetría de los planes y del amaneramiento ingenioso, pero amaneramiento al cabo, de la dicción, que no siempre responde a la elevación metafísica de los conceptos. Lunares son que no pretendemos disimular y que en nada agracian la faz de la poesía calderoniana, que quisiéramos constantemente grave, majestuosa y

sencilla, como lo es el pensamiento que la informa. Pero ¿qué artista, y menos un artista popular como tiene que serlo el poeta dramático, cuya obra se construye, digámoslo así, en colaboración con el público, ha logrado emanciparse de las prácticas y de los gustos de su época? Por eso la noble y austera musa de Calderón se nos presenta tantas veces ataviada con el vano lujo y los afeites de la decadencia. Y en los autos más que en las comedias, por ser los autos en gran parte producciones de su vejez, iluminada hasta el fin por los resplandores del genio, pero que no podía menos de sentir el desfallecimiento de los años, ni dejar de velarse con las nubes que oscurecían, cada vez más, el horizonte de la patria.

Tremendos días fueron aquellos de la segunda mitad del siglo décimo-séptimo en que la integridad peninsular sufrió tan rudo quebranto, y aun fué mayor el amago que la catástrofe, con ser ésta tan formidable; pero tenían los hombres de aquella Era algo que en las tribulaciones presentes se echa de menos, algo que no es resignación fatalista, ni apocada y vil tristeza, ni rencor negro y tenebroso contra la propia casta, como si pretendiéramos librarnos de grave peso, echando sobre las honradas frentes de nuestros mayores los vituperios que sólo nosotros merecemos. Era la humildad cristiana que, abatiendo al hombre delante de Dios, le ensalza y magnifica y robustece delante de los hombres y le hace inaccesible a los golpes de próspera y adversa fortuna. Era el acatamiento hondo y sencillo de la Potestad suprema, que manda sobre los pueblos el triunfo o la derrota, la grandeza y el infortunio, el perdón o el castigo. Era el espíritu de caridad, que, no por **[p. 376]** derramarse sobre todas las criaturas humanas, deja de tener su hogar predilecto allí donde arde inextinguible y pura la llama de la patria, dos veces digna del amor de sus hijos: por grande y por infeliz.

Y así, en medio de los varios trances de la fortuna bélica, en medio de los grandes desastres que anublaron los postreros años del reinado de Felipe IV y el largo e infelicísimo de su vástago desventurado, aquella generación que llamamos decadente, y que lo era sin duda en el concepto económico y politico, todavía conservaba intensa, viva y apacible la luz del ideal evangélico, y con ser iguales todos los atributos de Dios, todavía gustaba más de especular en su misericordia que en su justicia. La solemne tristeza de la edad madura y el desengaño de las vanidades heroicas no eran entonces turbión de granizo que desolase el alma sino capa de nieve purificadora, bajo la cual yacían las esperanzas de nueva primavera en la tierra, de primavera inmortal en los cielos. Esa Edad tuvo a Calderón por su poeta, y tuvo por sus pintores a Murillo y al autor del pasmoso lienzo de la *Sacra Forma.*

Y así como de Sócrates dijeron por el mayor elogio los antiguos que había hecho bajar la filosofía a las mansiones de los hombres, así del arte español dramático y pictórico del siglo XVII podemos decir, salvando todos los respetos debidos a los grandes teólogos y apologistas, que puso al alcance de la muchedumbre lo más práctico y asequible, lo más afectivo y profundo de la literatura ascética, y sentó a la Teología en el hogar del menestral, y abrió al más cuitado la visión espléndida de los cielos: rompientes de gloria y apoteosis, sombras preñadas de luz, formas angélicas, tan divinas con ser tan humanas, tan castas con ser tan bellas: y todo ello para espiritual recreación de cuatro demacrados ascetas que parecen hechos de raíces de árboles, con el burdo sayal pegado a las carnes, y la mirada fija, ardiente, luminosa de quien nada puede contemplar en la tierra que iguale a los éxtasis anticipados del Cielo,

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 367]. [1] . *Nota del Colector*.— Discurso pronunciado por Menéndez Palayo en 26 de Junio de 1911 con motivo del Congreso Eucarístico en Madrid. Se colecciona por primera vez en *Estudios de Crítica Líteraria.*

[p. 377] EL SENTIMIENTO DEL HONOR EN EL TEATRO DE CALDERÓN [1]

AMIGO MÍO ANTONIO:

H E recorrido con deleite tu trabajo calderoniano, bastante por sí solo para confirmar la alta idea que tuve de ti desde los años de nuestros estudios universitarios. Así, en esta monografía como en la relativa a Anacreonte y en otras menos conocidas, muestras aventajadas dotes de investigador y de crítico, penetración y firmeza en el juzgar, sentido verdadero y personal de la belleza artística, cultura intelectual de la que no es frecuente en nuestra patria, fácil y ameno estilo y cierto reposo y elevación moral, que cuadran bien a la escuela en que te educaste y a las gloriosas tradiciones que has recibido de tu padre.

Con unir yo mi parabién ex *toto corde* al premio con que te ha galardoneado la ilustre Academia de Barcelona por este nuevo fruto de tu ingenio, que no se debilita ni menoscaba por aplicarse a las materias más diversas, quedaba cumplida en rigor mi obligación de amigo y de aficionado a las letras; pero tú has querido, no un prólogo laudatorio, sino ciertas observaciones sobre el tema de tu disertación, cosa nada fácil, por lo mismo que estamos conformes en todo y porque además puede decirse que **[p. 378]** has agotado la materia, tratándola con más extensión y menudo análisis que ninguno de los críticos que yo conozco. ¡Lástima que el breve plazo concedido por el certamen académico no te haya permitido dar a tu trabajo el orden rigurosamente sistemático que al principio proyectaste! De este modo hubieras podido ahondar todavía más en los misterios psicológicos del *honor,* y discernir lo que en este sentimiento hay de convencional y ficticio y lo que procede del fondo eterno de la naturaleza humana. Si hubiera sido el *honor* cosa de todo punto artificiosa, irracional y falsa, el teatro que ha inspirado sería hoy para nosotros un *caput* mortuum, que no despertaría más interés que el arqueológico, a modo de aberración de un siglo y de una raza. Vemos, con todo eso, que hay en *El Médico de su honra* y en A *secreto agravio* y aún en otros dramas más irregulares y de menos quilates estéticos, algo que sobrevive a los cambios de gusto y a la radical transformación de las ideas éticas (se entiende de las relativas y no de las absolutas y universales).

Y en efecto, ¿qué es el *honor* considerado en su noción más general? No otra cosa que el sentimiento de la dignidad personal, la altísima estimación de la naturaleza humana en el propio individuo. Tal sentimiento no es cristiano, pero tampoco anti-cristiano. Es humano y se da en todo hombre antes y después de llegar al Cristianismo, sólo que varía en sus manifestaciones. Lo que el Cristianismo ha hecho es purificarle, *instaurarle* como todos los elementos de nuestra naturaleza, encaminarle al bien y refrenarle. Lo que ha hecho sobre todo es sublimar el concepto de la naturaleza humana, poniéndonos delante de los ojos el eterno dechado, el prototipo soberano del Hombre-Dios.

Pero siempre hay mucha distancia del arte cristiano, abstractamente considerado, al arte tal como se ha realizado en los pueblos cristianos. Así es que el sentimiento del honor sólo en muy pocas y

selectas almas se ha presentado libre de impurezas y escorias mundanas y, por lo general, al ponerse en contacto con la realidad exterior y entrar como elemento en las luchas de la vida, se ha torcido a los vicios afines, combinándose en diversas proporciones con la soberbia, con el espíritu vindicativo y con un sinnúmero de vestigios bárbaros derivados de diversos paganismos, ya septentrionales, ya meridionales.

[p. 379] Tal fué el acarreo de ideas y afectos distintos traídos por la caballería, así la real e histórica como la ideal y que nunca llegó a traducirse en la vida. Es tan flaca la condición humana que fácilmente se trueca la estimación propia en desestimación ajena, y la conciencia de la dignidad personal en soberbia iracunda, cuando el honor, que al fin y al cabo no es virtud ni vicio, sino un instinto regulable por leyes éticas de orden más alto, y que así puede arrastrar a la heroicidad como al crimen, tropieza con otros honores contrapuestos, o con la ley escrita y surge de aquí el conflicto moral.

En la esfera más pura e ideal, semejantes conflictos son imposibles, y así como un deber no riñe jamás con otro deber, así el honor, en distinta e inferior categoría, no riñe con otro honor, pues quien se estima a sí propio por lo excelso y magnífico de la naturaleza humana que hay en él, ha de amar y respetar forzosamente la misma naturaleza en otro, absteniéndose de contristar y atribular, ni de hecho ni de palabra, a un espíritu inmortal como el suyo, creado por Dios a su imagen y regenerado por el beneficio de Jesucristo. Pienso yo que de tal manera entenderían el honor los Godofredos, los San Luis y los San Fernandos, y todos los que, viviendo entre la sangre, no contaminaron las alas de su alma con ella.

No dire, como muchos estéticos, que la absoluta perfección moral es impropia del arte dramático, y aun imposible de ser reproducida en él. Sostengo sólo que es más difícil, y que hasta ahora muy pocas veces se ha presentado dignamente, ni es muy hacedero que en adelante aparezca, por lo mismo que excluye la lucha, la pasión, el drama. De aquí que los poetas, y con especialidad los poetas trágicos, y más que todos, los de una nación en que el culto del honor ha revestido formas casi idolátricas, hayan preferido el otro linaje de honor, pendenciero, fanfarrón, vindicativo y tumultuoso, degeneración y perversión del sentimiento primero.

De aquí una poética del honor y una jurisprudencia también, absurda y detestable, conforme a la cual no afrentan los vicios propios, pero sí la insolencia ajena, ni afrenta la propia lascivia, pero sí la de la consorte. No creó el teatro tales ideas, pero contribuyó a arraigarlas y mantenerlas, y hoy mismo se **[p. 380]** refugian en él, al paso que la mayor templanza de costumbres las va arrojando de la sociedad y de la conciencia.

Los antiguos eran en esto mucho más racionales y más *naturaliter christiani* que nosotros. El temple sencillo y sano de los héroes homéricos hace que no se avergüencen de huir ante fuerza mayor, y de confesarlo ingenuamente. Los ejemplos que tú citas de griegos y romanos (Temístocles, Demóstenes, Cayo Lictorio, etcétera, etc.), no prueban, a mi ver, inferioridad moral, sino al contrario, un modo más sereno, sólido y grave de contemplar la vida humana que el que la mayor parte de los hombres modernos alcanzamos. No es honor el que depende del arbitrio y de la estimación de los extraños, y hacían muy bien aquellos antiguos pueblos en no tener por desdoro de sus grandes hombres lo que solo probaba brutalidad en sus adversarios, digna de bárbaros y no de griegos. Algo y mucho de

bárbaros tenemos nosotros en la sangre, y estas nativas propensiones nuestras turban y oscurecen el juicio, impidiéndonos comprender ciertos lados muy severos y morales de la civilización antigua. Demóstenes, acusando legalmente a Midias, mostraba mucho más alta idea de la dignidad humana que don Gutierre Alfonso de Solís, lavando bárbaramente en sangre imaginadas ofensas.

Singular conflicto del honor y uno de los que más se prestan a la exhibición dramática, es el de las ofensas matrimoniales. Ya advertí en mis lecciones sobre Calderón, y tú, antes de haberlas visto, discretamente lo habías notado, que no prodecen las venganzas feroces de los maridos de Calderón de amor exaltado hasta los celos (ya que tal pasión anda casi ausente de su teatro y de una gran parte de la literatura dramática española, convencional en esto como en otras cosas), sino de arbitrarios fines y de imaginados respetos mundanos, que turban y extravían la conciencia hasta llevarlas al asesinato alevoso, aun teniendo el matador convencimiento pleno de la inocencia de su víctima. ¡Elocuente y lastimoso caso de la ceguedad a que arrastra lo impuesto, lo ficticio y lo convencional, así en la sociedad como en el arte!

No, amigo mío, si el arte ha de volver a su antiguo y divino cauce, homérico, shakespiriano, cervantesco (llámale como quieras, porque todos estos nombres son exactos); si ha de ser **[p. 381]** interpretación estética de la vida humana, no tal como se muestra en sus detalles a los hombres de ésta o de la otra generación, entenebrecidos por mil preocupaciones, sino tal como aparece, íntegra e incorrupta, llana y simple, a los ojos del ser humano a quien una pedantesca y casuística ciencia social no ha vendado los ojos, fuerza es renunciar a todos esos artificiales recursos.

Tal hombre, pecador y degenerado, es verdad, pero que si peca no será nunca por tiquis-miquis, ni por silogismos, sino por hervor de carne y de sangre y por empuje desapoderado de pasiones, podrá comprender las que son humanas, como la venganza o la sed de deleites o la codicia de la mujer ajena, pero no comprenderá, ni es posible que simpatice con el ergotismo escolástico que le ordena cruzar las armas con su padre, cuando le encuentre en duelo, por aquello de *con quien vengo vengo,* o dar una sangría suelta a su mujer, sólo porque otro hombre ha puesto en ella los ojos. Y no se diga aquí *dura lex, sed lex,* porque no hay ley ni costumbre que autorice la barbarie, y dado caso que la hubiera, tales leyes no rigen en estética, como no sea para los antropófagos y caribes. Podemos entender y compadecer a Otelo, porque al fin está bárbaramente enamorado de su mujer; pero nadie, si está en su juicio, aplaudirá a don Lope de Almeida, ni dejará de considerarle como un mísero enajenado o como un criminal digno de remar en galeras, bajo el látigo de un cómitre.

No, querido Antonio (y celebro una vez más estar de acuerdo contigo), podemos aplaudir en la relación artística la *alcaldada* del Alcalde Zalamea, con ser juez y parte (cosa no vista en ningún tribunal del mundo), porque al cabo la ley moral irradia sobre la frente de aquel magistrado concejil, y junta en su mano la vara de la justicia con la espada de la venganza; pero ni tú ni yo, ni hombre alguno de este siglo, si queremos decir lo que sentimos (como tú, con tu discreta y pausada templanza, que ojalá yo pudiera imitar, lo dices), podemos aplaudir las trágicas venganzas de Calderón, y no porque yo (a Dios gracias) me proponga hacer aquí estética timorata, sino porque toda estética, digna de su nombre, desde Aristóteles hasta Hegel, si, al tratar de las pasiones dramáticas, ha sido más o menos indulgente con lo que, siendo ética y rigurosamente malo, nace tan sólo de desbocado apetito o de la concupiscencia que arraigó en nosotros desde el primer **[p. 382]** pecado, se ha mostrado, no obstante, y debe mostrarse inflexible con aquellas aberraciones éticas que son, aun más que vicios, fanfarronería de vicios y algo de lo que es la hipérbole vacía y el pensamiento falso

entre los retóricos. Esto ni es *verdad* ni es *poesía* (según la fórmula de Goethe) y debe condenarse acerbamente (aparte de otras razones de índole superior) por ser contrario a las primeras nociones del arte, que una de dos: o se alimenta y robustece con el jugo de lo real, o es una *clorosis* y una *anemia*, indigna de que varones graves fijen en él los ojos.

Y si alguien me pregunta por qué a pesar de tal falsedad intrínseca, que aquí reconozco y deploro, viven en la memoria y en la admiración de las gentes los más feroces dramas calderonianos, les responderé primero que no viven universalmente, y comprensibles para todos, como Otelo. Segundo, que no viven por las aberraciones del sentimiento del honor, sino a pesar de él. Viven por la belleza moral que les comunica la santidad del matrimonio, que en ellos de un modo o de otro e indirectamente se realza. Viven por el espíritu de justicia patriarcal que en ellos, aunque extraviado, preside. Viven, finalmente, de un modo conminatorio y como padrón de ejemplares castigos.

Y viven también porque el poeta, dondequiera que halla ocasión, formula su protesta contra ellos. Bien has hecho en recoger estos testimonios. ¡Y ojalá nuestro grande y soberano poeta hubiera protestado más! No tendríamos así en su teatro un monumento grandioso, pero rara vez inteligible para los extraños y cuya clave vamos perdiendo en gran parte los españoles.

No así en los dramáticos que le precedieron: en aquella segunda generación del teatro español, superior por tantos conceptos a la tercera. Buenas o malas, las pasiones que guían a sus héroes, son pasiones humanas. Lee a Lope (o más bien vuelve a leerle, que bien leído le tienes) y verás en los *Comendadores de Córdoba* una venganza feroz semejantes a las de los Atridas: en *Fuente Ovejuna* y en *El mejor Alcalde* cierto modo de justicia tumultuosa, popular y revolucionaria; en *Peribáñez* y el *Comendador de Ocaña*, una venganza doméstica sí, pero ejercida por un villano que no *trata en honor,* como don Gutierre, ni hace pomposo alarde de él.

[p. 383] ¡Dios quiera que venga el día en que el teatro español (si es verdad que tal cosa existe a estas fechas), rompiendo la áspera corteza de convenciones y falsedades que le legó una tradición por otra parte gloriosísima, vuelva a refrigerarse en las aguas de Tirso y de Lope, y remontándose a un modelo más perfecto, vuelva a aplicar sus labios a aquel raudal de verdad humana que en Inglaterra abrió Shakespeare, y mucho antes el inmortal autor de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea.* Mientras no nos vigorice este jugo regenerador, viviremos entre sombras y fantasmas y no será el teatro vivo espejo de la realidad, sino artificio, repudiado por todo hombre franco y sincero.

Tu bello trabajo, amigo Antonio, analizando tan sutil, tan delicada y exquisitamente la poética de un sentimiento falso y letal, no en su raíz, sino en sus derivaciones, contribuye más que ningún otro, a limpiar de malezas el camino, porque muestras, digámoslo así, lo absurdo y falso de esa poética en acción y en sus consecuencias. Tu índole literaria, tan sobria, tan modesta, tan apacible y envidiable, quizá te haya impedido en algún caso llegar a las brutales consecuencias que yo, a mi modo, saco en esta carta, pero bien conozco que están en tu ánimo. Y por eso no asientes, verbi gracia, a que el recurso dramático del honor se compare con la fatalidad antigua, no sólo por pertenecer la fatalidad a una esfera trascendente y objetiva, a que el egoísmo enfermizo del honor no alcanza, dado que la fatalidad es entre los antiguos ley divina que se cierne con absoluta serenidad sobre el conjunto de las cosas humanas, sino porque esa llamada fatalidad, que los criticos de reata confunden con la necesidad ciega, no suele ser, en la tragedia antigua, más que una expresión imperfecta de la

Providencia, tal como podían concebirla gentiles, lo cual no excluye la libertad moral, ni las contradicciones de la pasión humana, ni anula, antes justifica, el premio o el castigo que a cada cual incumbe por sus actos.

El desarrollar estas indicaciones pasaría los límites de una carta. Y por otra parte, ¿qué puedo añadir yo que tú no hayas dicho? Ni yo creo que me hayas llamado para confirmar lo que dijiste, sino para que en este libro tuyo queden unidos nuestros nombres, como lo han estado siempre, desde que la suerte quiso juntarnos en aquella cátedra del doctor Milá, donde cada palabra **[p. 384]** era una semilla y cada pensamiento una revelación. Quiera Dios que en alguna cosa nos hayamos mostrado dignos de su enseñanza, aunque de ti bien puede afirmarse, desde luego, y yo sin reparo lo afirmo. Tuyo siempre,

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO.

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 377]. [1] . *Nota del Colector*. —Carta-Prólogo al libro que con este mismo título publicó D. Antonio Rubió Lluch. Barcelona, 1882.

Se colecciona por primera vez en *Estudios de Crítica Literaria.*

ESTUDIOS Y DISCURSOS DE CRÍTICA HISTÓRICA Y LITERARIA — III : TEATRO : LOPE, TIRSO, CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA : CALDERÓN—ESTUDIOS Y DISCURSOS

[p. 385] BRINDIS DEL RETIRO [1]

Y O no pensaba hablar; pero las alusiones que me han dirigido los señores que han hablado antes, me obligan a tomar la palabra. Brindo por lo que nadie ha brindado hasta ahora: por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo, y que en los albores del Renacimiento abrió a los castellanos las vírgenes selvas de América, y a los portugueses los fabulosos santuarios de la India. Por la fe católica, que es el *substratum,* la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte.

Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma, que durante todo el siglo XVI vivió de un modo cenobítico y austero; y brindo por la casa de Austria, que con ser de origen extranjero y tener intereses y tendencias contrarios a los nuestros, se convirtió en porta-estandarte de la Iglesia, en gonfaloniera de la Santa Sede durante toda aquella centuria.

Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, de la cual fué escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales.

[p. 386] Brindo por el municipio español, hijo glorioso del municipio romano y expresión de la verdadera y legítima y sacrosanta libertad española, que Calderón sublimó hasta las alturas del arte en *El Alcalde de Zalamea,* y que Alejandro Herculano ha inmortalizado en la historia.

En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales,* que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruído la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo.

Y digo y declaro firmemente que no me adhiero al centenario en lo que tiene de fiesta semi-pagana, informada por principios que aborrezco y que poco habían de agradar a tan cristiano poeta como Calderón, si levantase la cabeza.

Y ya que me he levantado, y que no es ocasión de traer a esta reunión fraternal nuestros rencores y divisiones de fuera, brindo por los catedráticos lusitanos que han venido a honrar con su presencia esta fiesta, y a quienes miro y debemos mirar todos como hermanos, por lo mismo que hablan una lengua *española,* y que pertenecen a la raza *española;* y no digo *ibérica,* porque estos vocablos de *iberismo* y de *unidad ibérica* tienen no sé qué mal sabor progresista. *(Murmullos.)* Sí: *española,* lo repito, que españoles llamó siempre a los portugueses Camoens, y aún en nuestros días Almeida-Garret, en las notas de su poema *Camoens,* afirmó que españoles somos y que de españoles nos debemos preciar todos los que habitamos en la Península Ibérica.

Y brindo, en suma, por todos los catedráticos aquí presentes, representantes de las diversas naciones latinas que, como arroyos, han venido a mezclarse en el grande Océano de nuestra gente romana.»

[p. 387] DISCURSO EN EL CÍRCULO DE UNIÓN CATÓLICA [1]

«Señores: No hallo términos con qué expresar a la Unión Católica la gratitud que siento al ver el franco, noble y espontáneo entusiasmo con que se ha asociado a un acto mío, que, con valer poco en sí, ha tenido inusitada resonancia y me está valiendo estos días la animadversión, el encono y las más feroces detracciones de los revolucionarios de todos los colores. No quiero repetir la historia, puesto que todos la sabéis. ¿Ni qué mérito contraje en hacer lo que hice? ¿No es deber de todo católico confesar públicamente *coram hominibus* su fe, en viéndola atacada? ¿Quién de vosotros no hubiera hecho lo mismo; con igual o mayor energía y con una elocuencia de que yo carezco?

Imaginaos una reunión en su mayor parte hostil a todo lo que sentimos y creemos, librepensadora y racionalista en gran parte.

Tened presente el espíritu que allí reinaba de libertad del pensamiento, de emancipación de la razón, unido al insensato empeño de sumar ideas heterogéneas y contradictorias. Recordad que hubo quien osó (sin protesta de nadie) brindar por Julio Ferry, el autor de las leyes de instrucción anticatólicas, el perseguidor de las Comunidades religiosas en Francia, el sacrílego debelador de crucifijos.

¿Quién de vosotros, provocado a hablar en tal ocasión, hubiera dejado de hacerlo? ¿Quién de vosotros, ya tomada la palabra, hubiera dejado de hablar como yo hablé, ensalzando todas las grandes ideas del siglo de Calderón y volviendo por la honra del gran poeta que servía de pretexto a tales profanaciones? ¿Quién hubiese dejado de acentuar más y más las frases recias y aún ásperas de su discurso, a medida que se hacían más violentos los murmullos, las interrupciones y las muestras de desaprobación?

Espectáculo hermoso el que esta noche me ofrece la Unión Católica, adhiriéndose tan de corazón a mi brindis, a despecho de las cuestiones incidentales que pueden separarnos en materias opinables. Todos estáis conformes conmigo en la proclamación de la **[p. 388]** unidad católica, que hizo nuestra grandeza en el Siglo de Oro. Todos lo estáis en la glorificación de la España antigua, y en que sus principios santos y salvadores tornen a informar la España moderna. Por algo nos llamamos «Unión Católica».

Bastan vuestro cariño y vuestra simpatía a hacerme olvidar del todo la lluvia de dicterios, injurias y

menosprecios de todo género con que estos días me ha regalado la prensa periódica que alardea de liberal y de tolerante. Desde los más conservadores hasta los más radicales, pocos o ninguno han dejado de tirar su piedra contra mí.

Si no temiera pecar de soberbio os diría que esas injurias me animan y hasta me enorgullecen. Pero como católico, os diré sólo que perdono de todo corazón a sus autores y entiendo que nacen sus ataques más bien de extravío del entendimiento, cegado por falsas doctrinas, que de malicia de voluntad, y que más bien que a mi persona, oscura e insignificante, se dirigen a la santa verdad, de la cual he sido indigno intérprete en esta ocasión.

¿Y qué otra fuerza que la de la verdad pudo obligarme a hablar y a desafiar tales iras, cuando todos sabéis que yo, por mis condiciones físicas, nada aptas para la oratoria, por la índole paciente y sosegada de mis estudios e investigaciones y hasta por mi carácter, no busco desatentadamente el ruido, la notoriedad y el escándalo, y rara vez tomo la palabra en público?

En suma, os doy las gracias por la simpatía cordialísima que me habéis manifestado, y os declaro que estoy satisfecho de haber hecho lo que hice, con la satisfacción que produce el deber cumplido, y que confirmo y ratifico en todas sus partes el brindis, cuyas ideas capitales había yo expuesto antes muchas veces, sobre todo en *La Ciencia Española* y en la *Historia de los Heterodoxos.* »

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

[p. 385]. [1] . *Nota del Colector.*— Es el brindis pronunciado por Menéndez Pelayo en el Banquete Oficial que se dió en El Retiro el 30 de Mayo de 1881, a los Catedráticos y personalidades extranjeras que asistieron a los actos del Segundo Centenario de Calderón: Se publicó en la mayor parte de los periódicos y levantó gran polvareda y polémica.

Se colecciona por primera vez en *Estudios de Crítica Literaria.*

[p. 387]. [1] . *Nota del Colector.*— Palabras pronunciadas en este Centro político por Menéndez Pelayo, a los pocos días de su *Brindis del Retiro,* y obligado por el público que le tributó una gran ovación y vítores al verle entrar en el salón.