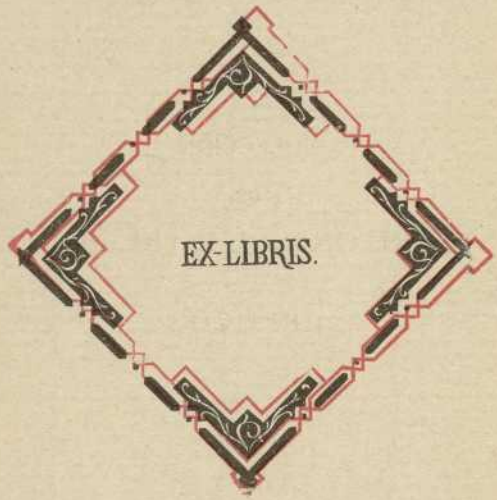
COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

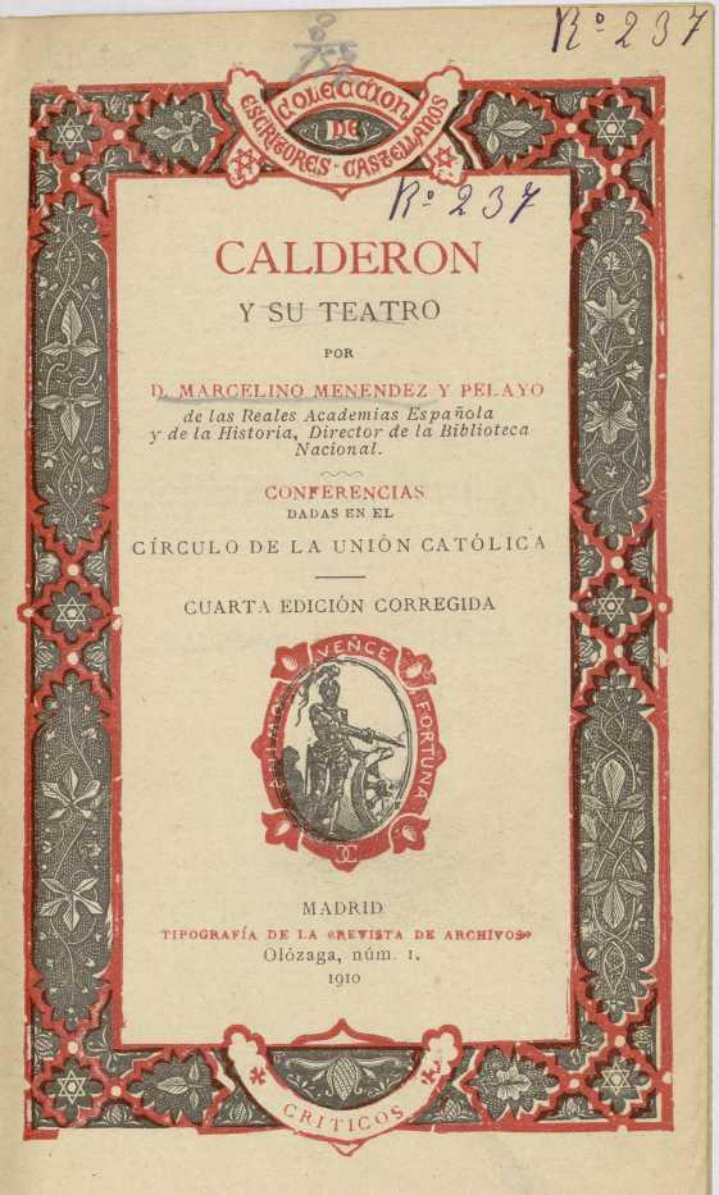
CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

CALDERON Y SU TEATRO

TIRADAS ESPECIALES

50 ejemplares en papel de hilo del..... .... 1 al 50
10 » en papel de China del ..... I al X



CALDERON

Y SU TEATRO

POR

D. MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias Española y de la Historia, Director de la Biblioteca Nacional.

CONFERENCIAS
DADAS EN EL

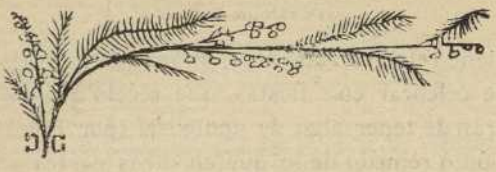
CÍRCULO DE LA UNIÓN CATÓLICA

CUARTA EDICIÓN CORREGIDA

MADRID
TIPOGRAFÍA DE LA «REVISTA DE ARCHIVOS»
Olózaga, núm. 1.
1910

CONFERENCIA PRIMERA

CALDERÓN Y SUS CRÍTICOS



CONFERENCIA PRIMERA

CALDERON Y SUS CRITICOS

SEÑORES:

CON 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 D. Pedro Calderón de la Barca. Bien sabéis que no soy orador, ni poseo abundancia de palabra ni galanura de estilo, lo cual, unido á mi falta de preparación en este día, hace de seguro que venga á frustrar todas vuestras esperanzas.

A pesar de todo, me arrojo á ello, siquiera porque la ocasión es oportuna; porque con-

viene refrescar las ideas, ahora que se trata de celebrar con fiestas, que recelo que habrán de tener algo de apoteosis (por imitación ó remedo de lo que en otras partes se ha hecho), el centenario del gran poeta; ahora que vamos á oir abundante copia de elogios y ditirambos, en que se confundirá lo general con lo particular, y lo absoluto con lo relativo, deificándose á 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 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: hacer de él materia de serio estudio y no de pomposas vaciedades, como desgraciadamente me temo que va á suceder, como ha pasado ya con Cervantes. Y quiera Dios que no veamos nacer una secta de calderonianos no menos abominable é indigesta que la secta cervantista que anualmente apedrea al mismo ídolo á quien pretende incensar.

El examen que voy á hacer de Calderón no será un panegírico ó un ditirambo; ha

de tener forzosamente su método y su plan, y este método y este plan es lo que voy á exponer esta noche.

No hablaré de Calderón con el sentido de ninguna escuela de crítica ó de estética, sistemática y cerrada; voy, aunque dentro de un marco muy reducido, á aprovechar todo lo que haya de bueno, todo lo que haya de útil en la crítica calderoniana antes de nuestra edad, y á 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, ha llegado á representar á los ojos de muchos todas sus excelencias y perfecciones.

Para limpiar el camino de estorbos y malezas, conviene que tratemos de los críticos de Calderón antes que de Calderón mismo; en suma: que expongamos las vicisitudes de la crítica calderoniana, las diversas tendencias que en ella han predominado, 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 para presentar á vuestra consideración la fisonomía moral del excelso dramaturgo, 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 é 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 á la de Calderón entre sus contemporáneos; realmente la de Lope fué más ruidosa, pero no tan honda ni tan duradera (1). 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, y por otros que habían exagerado sus defectos. Hoy es el día en que,

---

(1) Hoy no me parece exacta esta idea, ni mucho menos. En otra parte la rectificaré como otros varios puntos que se tocan en estas juveniles é improvisadas conferencias. *(Nota de esta edición.)*

gracias á esto, conocemos á Lope, más que en sí mismo, en las obras de sus discípulos, secuaces é inmediatos imitadores: hoy Tirso y Alarcón, que en distintos sentidos aprovecharon los elementos de la comedia de Lope, son más conocidos y apreciados que Lope mismo. Y, sin embargo, en Lope está en germen todo lo que se desarrolla después en las obras de los que siguieron sus pasos. A mi ver, Lope es un artista muy superior á Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, é inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, ó de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones. Todo nuestro teatro estaba virtualmente contenido en la obra de Lope, tan vasta y múltiple de aspectos como la naturaleza misma. Y, sin embargo, la popularidad de Lope fué efímera; acaso porque habiéndolo intentado todo, y habiendo dejado en todas partes impresa su garra de león, rara vez logró la perfección suma; acaso porque á 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 ex-

traños, 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 á las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar á sus personajes de un modo más contrario á la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene á ser, dentro de la dramaturgia independiente y romántica, lo que es la tragedia francesa dentro de la poesía clásica: una construcción algo artificial, aunque noble y decorosa, la fórmula elegante y cortesana de un arte mucho más original y vigoroso, que había comenzado á desarrollarse entre la furia creadora del Renacimiento, y que fué detenido en su curso por una porción de trabas, que el gusto del público en unas partes, y en otras las preocu-

paciones doctrinales, fueron imponiendo á los autores.

Hasta ahora no ha sido fijado con exactitud el puesto que á Calderón corresponde, porque, ó se le ha juzgado, como en el siglo pasado, en nombre de una interpretación torcida de la poética aristotélica, ó se le ha considerado como el ideal y prototipo del arte cristiano; y la verdad completa no está en ninguno de ambos extremos. Calderón, por el vigor, por la grandeza de la concepción, por la alteza de las ideas teológicas ó morales que desarrolló, es superior á cualquier otro poeta; por la ejecución es inferior á Shakespeare y á Sófocles, con la diferencia de que Sófocles y Shakespeare tienen ideas de menos alto origen que Calderón. Otra ventaja de Calderón es haber llegado á convertirse en símbolo de raza (1); 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.

(1) Le convirtieron los románticos alemanes, partiendo de una falsa idealización del carácter español y del mismo genio calderoniano. También este punto debe rectificarse. *(Nota de esta edición.)*

La multitud acudía en tropel á 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 á criticar su teatro, el triunfo de la llamada por excelencia «comedia española», fué completo; Calderón dominó como soberano casi todo el siglo XVII, puesto que, nacido en 1600, era ya aplaudido en 1620 á par de Lope y Montalbán, y poco antes de morir, en 1680, aún componía autos sacramentales. Pocas vidas literarias ha habido tan largas, felices y bien aprovechadas.

Muerto Calderon, empezaron á levantarse contra él algunos censores, pero no en nombre de una teoría estética, sino de un principio moral. La aprobación que dió á sus comedias el trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera estuvo á punto de promover una tempestad, y alguna razón había para ello. Calderón (á pesar de ser poeta cristiano, con íntimo y práctico cristianismo, y en los *Autos* sublime poeta teológico), fué en las comedias de costumbres, y aun en los dramas trágicos, fiel espejo de las costumbres de sus coetáneos; profesó, como ellos, la moral del honor,

moral relativa, detestable en muchos casos, y opuesta á la moral cristiana; sostuvo tesis como la de *A secreto agravio secreta venganza;* 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 galanes, dió pie á las declamaciones de algunos moralistas, declamaciones que se habían hecho antes contra 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, á 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 á que dió lugar la aprobación de Fr. Manuel de Guerra y Ribera fué muy reñida, pero hubo de quedar la victoria por los calderonianos.

Fué preciso que viniera la crítica del siglo XVIII, la escuela galo-clásica ó pseudoclásica, para que el sistema literario de Calderón, su modo de concebir el drama, fuera objeto de secas censuras y enconadas diatri-

bas. Luzán en su famosa *Poética* (1737), consagró un capítulo á criticar los defectos de Calderón, fijándose, especialmente, en sus dramas históricos, que considera como un conjunto de absurdos, de anacronismos, de faltas de historia y geografía. En cuanto á las comedias de costumbres, aparte de los reparos morales, las tacha de estar vaciadas en el mismo troquel, pareciéndose unos á 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 de su tiempo y que el poeta no hizo más que llevar á las tablas, pero que si es cierto que tienen verdad relativa é histórica, carecen de la verdad humana, absoluta, hermosa, que estalla en los rugidos de león de los personajes de Shakespeare (1).

---

(1) Hay, sin embargo, mucho *eufemismo*, mucho conceptismo y sutileza en el diálogo de Shakespeare. *Nota de esta edición.)*

Llegaron á 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 ó 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 á darle la razón en mucho de la parte negativa, aunque 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 de la técnica.

Otros reparos puso Luzán, pero de éstos no hay que hablar; eran consecuencia de la mala interpretación que en su tiempo se daba á los cánones de la poética aristotélica, sobre todo tal como los habían entendido los italianos. La ciencia moderna ha vengado á Aristóteles como á tantos otros nombres malamente profanados por el entusiasmo de faná icos 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, á pesar de las diatribas de Bacon;

así como nadie duda ni imagina que el procedimiento experimental y 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, de la historia natural y de la psicología, 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 haberla adivinado en el siglo XVI, hasta el punto de que la poética aristotélica, así entendida, sirvió de bandera á 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 ó 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 ó latina. Así lo dicen, entre otros mil, el maestro Alonso Sánchez en la apología que hizo de Lope contra Pedro de Torres Rámila, así D. Francisco de Barreda en uno de los discursos que acompañan á su traducción de *El panegírico* de Plinio, así el obispo Caramuel en su tratado de métrica, y mucho antes que ellos Juan de la Cueva en *Exemplar Poético*, el Maestro Tirso en sus *Cigarrales de Toledo* 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 á la escena la realidad histórica de su tiempo, cumplían á 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 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 sombra, de alegrías tristezas. Por tal principio se justificaba la mezcla de lo trágico y lo cómico, de que ya en el mismo arte, generalmente idealista, de la antigüedad, pueden hallarse atisbos y vislumbres. Pero comoquiera que sea, ni los italianos en el siglo XVI, ni muchísimo menos los franceses en tiempo de Luis XIV, llegaron á esta comprensión general y amplia de la poética aristotélica, 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, con lo que establece como principio.

Hay que advertir que la *Poética* de Aristóteles ha llegado á nosotros muy en fragmentos; y, por añadidura, el Stagirita (á quien tanto han acusado Bacon y 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. Así como para escribir su tratado de política se preparó 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 á veces, consecuencia del estado social que él convirtió en materia *experimentable*, de la misma suerte en su *Poética* (que en su mayor parte es poética dramática), sólo atendió Aristóteles al estado de la tragedia griega en su tiempo: y hasta en los cánones que se refieren á lo técnico del drama, al plan y al desarrollo de la tragedia, hasta en las famosas *unidades* que con tan poca razón llevan su nombre, 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 á sol, ó 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 aplauso ni censura. En cuanto á la unidad de lugar, jamás habla de ella Aristóteles, como que la variedad es-

taba casi excluída por la misma sencillez del drama griego. Pero los que en el siglo XVII 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.

Estas fueron, en conjunto y en sustancia, las censuras de Luzán, padre y maestro de toda la crítica del siglo XVIII en España, preceptista digno de respeto, y mucho menos enemigo, que lo que generalmente se cree, 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 ó deficiencia fueron exageradass por sus amigos y discípulos, Montiano, Nasarre y Velázquez. Los dos discursos de Montiano sobre las tragedias españolas, el prólogo de Nasarre á las comedias de Cervantes, los *Orígenes de la poesía castellana,* de Velázquez, son libros que rebosan en las más vulgares invectivas contra Calderón; sus autores apenas conocían nuestra genuina dramaturgia y la juzgaban por referencia ó 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 á la prohibición de los autos sacramentales que, en nombre de la Religión y del buen gusto, dictaron aquellos cristianísimos Ministros de Carlos III. *(Risas.)*

Como para preparar el terreno y hacer atmósfera, según ahora bárbaramente se dice, había publicado antes Moratín el padre, ingenio español de pura raza, 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.

El no podía concebir que en la forma figurativa del arte dramático fuese posible en-

salzar y traer á la contemplación del pueblo el adorable misterio de la Eucaristía. Es más: como las creencias se habían entibiado, y el espíritu religioso había venido á 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 D. 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 á los hijos de San Ignacio de Loyola, lo cual era bastante razón para que la prohibiesen los que inicuamente habían expulsado á 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 bueno y acrisolado gusto, como, por ejemplo, el escolapio D. Pedro Estala, se atrevieron á elogiar las comedias de capa y espada (de intriga ó de enredo) de Calderón. En cuanto á los dramas simbólico-religiosos, etc., no hubo nadie que osase defenderlos ni aun hablar de ellos, teníaselos por monstruoso delirio. Lo más á que se atrevieron algunos críticos en los últimos años del siglo pasado fué á 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

de interés pueril, semejante al que produce el descifrar un enigma ó una charada. Y todavía el que esto decía era el traductor del *Edipo* y del *Pluto;* uno de los críticos más juiciosos é independientes 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 á comprender la forma del drama antiguo, separándose de toda preocupación de escuela, hasta deducir que la tragedia griega no era imitable y que había cumplido su época, no llegaba á desprenderse de los resabios franceses en la manera de juzgar la escena 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 á su familia. 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 pre-

dominio 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 goticas, en la *Divina Comedia* de Dante, y en las tablas de los pintores *pre-rafaelistas*, el ideal del arte. Esta escuela puso sobre su cabeza á Calderón, le declaró superior á Shakespeare y le consideró como el artista cristiano más grande que habían visto las edades después de Dante. Este primer período de la crítica calderoniana lo representan especialmente los dos hermanos Guillermo y Federico Schlegel.

Grandes poetas de los primeros años de nuestro siglo, que por el carácter universal y sintético de sus producciones dominan, como desde elevada altura, todos los cambios de gusto, también honraron grandemente á Calderón. Baste decir qne Gœthe, no contento con admirar las bellezas de las obras de Calderón, llegó á 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 á Gœthe á ponderarla, debió de ser lo que tiene de ideal y de fantástico el singular carácter de la heroína, apuntado, pero no desarrollado. Y si esto pensaba Gœthe, imaginaos qué sucedería con los críticos alemanes que encontraban en Calderón una bandera y empleaban su nombre como piedra de toque para aquilatar el mérito de los poetas contemporáneos suyos, y para distribuirles elogios ó censuras, según se acercaban ó separaban de su modelo. Así es que, no sólo se popularizaron por medio de la excelente edición de Keil las obras de Calderón en su original castellano; no solamente fueron traducidos 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 Luis Tieck, Federico Halm y Carlos Inmermann; 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 Gœthe, vigorosa pintura de los últi-

mos y agonizantes días de la Edad Media, sino que se redujo á teoría, á sistema, esta adoración calderoniana, y se escribió un libro admirable, que es hoy todavía una de las piedras angulares de la crítica moderna, á pesar de las burlas de Enrique Heine y á pesar del desdén de muchos que, sin haber escrito otro, no digo mejor, pero que ni de lejos se le aproxime, le deprimen á 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 á 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, á 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 Eurípides; nadie tampoco ha examinado tan minuciosa, delicada y sagazmente el teatro inglés. Y, sin embargo, Schlegel, que en gran parte fué 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 del vate castellano.

Esta admiración de Schlegel (y podemos decirlo ahora que han pasado aquellos tiempos, aunque entonces pudiese regocijarnos como españoles, si bien no á 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 pri-

mer 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 español, y aun de todo arte nuestro; para ellos, Calderón era el poeta español grande y solo; los únicos ingenios de España para los Schlegel eran Calderón y Cervantes; á 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 á Guillermo; de aquí que vieran á Calderón como un coloso y que le atribuyesen una porción de excelencias y primores que pertenecen á la escuela de Lope y á 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 nuestro poeta, 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; deslúmbrale además el atavío de la frase, la opulencia y el lujo desenfrenado de dicción y de color que ostenta Calderón. Lo que para nosotros y para todo crítico de severo juicio es defecto de la época, de que no supo librarse el autor, es para Schlegel maravilloso simbolismo y extraordinario poder de fantasía.

Schlegel, en todo lo que dice de Calderón, jamás desciende á pormenores, no le analiza tan minuciosamente como á Shakespeare; no se atreve á decir que creara carácteres tan vivos, tan personales, tan próximos á la realidad que llegan á 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. D. Gutierre de Solís sólo en dos ó 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 á las tablas, y en cuanto á *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 D. Juan que creó Tirso, que en casi todos los personajes de Calderón; y en el inmenso 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 condi-

ciones de arte, Calderón, no sólo es inferior á Shakespeare y á Schiller, sino á 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 á los extranjeros les haya parecido un coloso.

El entusiasmo que estas lecciones brillantísimas de Guillermo 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, y entre los románticos, que le divinizaban á título de poeta anticlásico, revolucionario, independiente y rebelde.

Esta fué la primera época; pero luego vino una especie de romanticismo transcendental, una evolución de la crítica traída por la escuela hegeliana, que se dedicó á buscar en el arte la *manifestación de la idea*, dando poca importancia á todo lo que se refería á la forma, por lo menos como forma pura. Rosenkranz, discípulo de Hegel, y uno de los más fieles á 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 tienen todo su valor independientemente del sistema y del espíritu preconcebido 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, á quien estas imperfecciones de ejecución no pueden saltar á la vista tanto como á nosotros, Calderón debe de ser un Dios del Parnaso; leído por un español de buen gusto, que se fije en que todas las cosas están allí apuntadas, y casi ninguna llevada á cabal desarrollo, debe engendrar admiración, pero no entusiasmo fanático. Lo mejor y más bello de *El Mágico Prodigioso* son los datos que Calderón tomó de la leyenda eclesiástica de San Cipriano de Antioquía. Para comprender la verdad de lo que estoy diciendo, há-

gase esa misma comparación entre *El Mágico Prodigioso* y el *Fausto* de Gœthe, 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 repito, la ejecución es el punto débil en el autor de *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 á las obras de arte no más importancia que la de su valor histórico, y prescindiendo de toda noción estética, apre-

cia las obras de Calderón como un mero documento *sociológico*, ni más ni menos que si se tratara de un poeta caribe ú hotentote. Los positivistas y los críticos de la escuela histórica consideran á 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 erudito 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 Valentín Schmidt, impreso en 1867. El 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 Calderon.

En España, fuerza es decirlo, nos hemos contentado con ditirambos y observaciones ligeras. Antes del año 30 empezaron á ponerse en boga sus comedias vulgarmente lla-

madas de capa y espada, ó 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 á Calderón al molde de Molière, á lo menos se logró el buen fruto de popularizar una de las mejores secciones 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 uso vulgar de los actores, determinado por el gusto del público, fué un poco más tolerante con Calderón que los críticos de escuela y de academia. Todavía en el siglo XVIII, 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 á España

muy tarde, el nombre de Calderón volvió á ponerse en las nubes, comenzando la reacción Böhl de Faber y Durán, y más tímidamente D. Alberto Lista. Calderón fué bandera de combate y símbolo de una escuela; por desgracia, los adeptos de esta escuela se contentaron con imitarle (á veces dichosamente) en el teatro, ó 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 delicadeza de juicio. El Sr. Hartzenbusch, cuya pérdida reciente lloran las letras españolas, coleccionó el teatro de Calderón en cuatro tomos, de la biblioteca de Autores españoles de Rivadeneira, 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,

ó del cual prescindió, guiándose por la edición de Vera-Tassis, refundición de otros textos que habían corrido adulterados ya por actores é impresores famélicos. Por otra parte, Hartzenbusch, muchas veces sin decirlo, otras advirtiéndolo, 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. Sus notas é ilustraciones son 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 Española. Vano sería buscar en ellos la investigación 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 Sr. Ayala al tomar posesión de su plaza académica, en el cual examinó y puso en su punto las cuatro grandes ideas de aquel teatro, pero sin descender al análisis de las obras. Cosa parecida ha de decirse de un discurso del señor

Canalejas sobre los *Autos Sacramentales*, elocuente y profundo, aparte de algunos resabios panteístas y teosóficos, de los cuales seguramente el venerable poeta se hubiera escandalizado si levantara la cabeza. Tampoco son para olvidadas las ilustraciones del Sr. Escosura que acompañan á la edición de Calderón que empezó á publicar la Academia Española, donde con buen ingenio se abrillantan las ideas comunes que entre el vulgo literario corren acerca de Calderón.

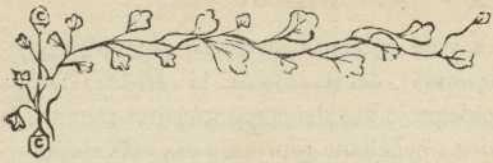
De Francia no hablemos, porque allí no se ha hecho más que traducir algunas obras de Calderón y hacer estudios ligerísimos, más bien escritos con brillantez francesa que con verdadera profundidad. Así el de Vieil-Castel sobre la *idea del honor en el teatro español*, y los todavía más ligeros de Philarète Chasles, Damas-Hinard, y otros autores muy conocidos. 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 á la construcción y organismo del drama. Claro es que nadie defenderá á Calderón, ni por sus anacronismos, ni por

las extravagancias de lenguaje, ni siquiera por las infracciones no motivadas de la unidad de acción. 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 puede 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 á su raza y al siglo XVI, y cómo vino á 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 á la moral cristiana; no sacrificar en sus aras á sus contemporáneos y predecesores; saber á 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 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 abso-

luto 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, comparada con el simbolismo cristiano de otras razas y de otras naciones. Por eso me he propuesto distribuir en varias conferencias este estudio acerca de Calderón, y dar en la próxima las escasísimas noticias biográficas que de él nos quedan, lo cual no puedo hacer hoy, porque el tiempo apremia. Pienso también hacer en la misma conferencia una clasificación sencilla y fácil de sus dramas, para entrar más despejadamente en el análisis de su teatro, único camino seguro para llegar á una conclusión sintética.

CONFERENCIA SEGUNDA

EL HOMBRE, LA ÉPOCA Y EL ARTE



CONFERENCIA SEGUNDA

EL HOMBRE, LA ÉPOCA Y EL ARTE

SEÑORES:

En la pasada semana 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 siglo 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 á juicio á la crítica del siglo XVIII, en su manera parcial de entender la poética aristoté-

lica y de aplicarla al teatro español; consideramos sucesivamente la crítica de los Schlegel, ó 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 Schack y Schmidt, é 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.

Empecemos por el hombre, es decir, por la parte biográfica. Y aquí con dolor tenemos que confesar, aunque es desgracia común á muchos de los grandes ingenios de nuestra edad de oro, que quizás 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, ó de la parte de ellas que se dió á la estampa, y que por sí sola bastaría para tejer la cronología lite-

raria del autor, una larga serie de cartas al duque de Sessa, que, no sé si por fortuna ó por desgracia para su buen nombre, han aparecido en estos últimos tiempos, y que dan á 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 conocemos, aunque con grandes lagunas, 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 están muy aclarados (1), 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 á eterno olvido las invenciones de poetas y novelistas. De Alarcón, aunque modernamente

(1) Esto que era muy cierto cuando se pronunció en 1880, ha dejado de serlo después, principalmente por la publicación de las dos series de *Documentos Cervantinos* de D. Cristóbal Pérez Pastor.

se haya escrito una biografía literariamente admirable, es en gran parte un trabajo de ingenio, un alarde de estilo; 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 á 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 á un auditorio bien enterado de lo que pasa por moneda corriente, y constituye la erudición vulgar entre los aficionados á las letras.

Calderón descendía, como casi todos nuestros grandes ingenios, desde el Marqués de Santillana hasta Lope de Vega y Quevedo (y no es rasgo de vanidad provincial el traerlo ahora á 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 á 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 son montañeses sus dos apellidos paternos *Calderón de la Barca* y *Barreda*. Su padre era Señor de la Casa de Calderón de Sotillo en la jurisdición de Reinosa. 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 (1). 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 título de *Fama, vida y escritos de*

(1) Los errores de los antiguos genealogistas, especialmente del P. Gándara en su conocido libro *Descripción, armas, origen y descendencia de la... Casa de Calderón de la Barca* (Madrid, 1753), fueron rectificados por D. Angel de los Ríos y Ríos en un folleto que con el título de *Biografía de Calderón* se publicó en Torrelavega, 1883, y que, por lo demás, nada útil contiene.

Calderon, compuso su íntimo amigo D. Gaspar de Vera Tassis y Villarroel, así como el *Obelisco fúnebre* que D. Gaspar Agustín de Lara escribió en detestables octavas reales, acompañadas de un comento en prosa más útil que los versos; todo lo cual se imprimió en Madrid en 1684.

Nadie buscará esmero ni diligencia crítica en estas primeras vidas del gran poeta. Nada se adelantó tampoco en el siglo pasado; y las biografías modernas, ó se han limitado á reproducir los errores de las antiguas, ó han añadido pormenores insignificantes, fuera de alguna anécdota aislada pero significativa (1).

En el Colegio Imperial de Madrid fué discípulo de los Jesuítas en gramática y letras

---

(1) Esto, que era casi exacto cuando estas conferencias se pronunciaron (aunque algún recuerdo merecece la *biografía* publicada por Iza Zamácola en 1840 con motivo de la traslación de los restos del poeta), ha dejado de serlo después del centenario, siendo ésta su más positiva ventaja. En 1881 apareció la primera biografía documentada de Calderón, por D. Felipe Picatoste, y simultáneamente con ella la del Sr. Sánchez Moguel, publicada con otros trabajos por el Ateneo de Madrid. Posteriormente, el gran investigador D. Cristóbal Pérez Pastor, que tanto esclareció las biografías de Cervantes y Lope de Vega, emprendió un trabajo del mismo género sobre

humanas, y muestra de la afición que siempre tuvo á la Compañía es su extraña comedia *El Gran príncipe de Fez D. Baltasar de Loyola*. En la Universidad de Salamanca cursó dos años de cánones (1617-1619); trocando la letras por las armas, sirvió, con más ó menos gloria, pero siempre con fama de buen soldado, en Lombardía y Flandes desde 1625 hasta 1628.

Vuelto á Madrid, continuó con gran crédito de poeta, así por sus comedias, representadas en los Sitios Reales, como por sus autos sacramentales, que empezó á escribir por encargo de la villa de Madrid desde 1637, por lo menos. No faltaron en su vida, como en la de ningún poeta del siglo XVII, lances de amor y fortuna, cuchilladas y aque-

---

nuestro poeta, publicando en 1905 el primer tomo de una riquísima colección de *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón*. La muerte del autor interrumpió esta obra capital; pero los materiales del tomo segundo deben de existir entre los muchos papeles suyos que adquirió la Academia Española.

Con presencia de este libro capital y de los documentos sueltos que en varias partes han visto la luz, hay que rehacer la biografía de Calderón. Pero esto no puedo intentarlo aquí, y sería anacrónico hacer entrar en el texto de estas conferencias descubrimientos tan posteriores.

llo de *tomar iglesia*. Que era de índole brava y sacudida lo demuestran la pendencia que tuvo cerca de las Trinitarias persiguiendo espada en mano al comediante Pedro de Villegas, que había herido alevosamente á 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 D. 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 en 1640, interrumpió su comedia *Certamen de amor y celos* para seguir en aquella campaña á las Ordenes militares, como profeso que era de Santiago; y es bien sabido que Felipe IV le agració con treinta escudos de sueldo al mes, con cargo á la consignación de artillería, y que el Marqués de la Hinojosa le envió de Tarragona á Madrid con una comisión relativa al canje de prisioneros.

El año 1651 aparece de pronto abrazando el estado sacerdotal. No es fácil adivinar las razones que á 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 á 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 á los más escrupulosos. No faltó quien le motejara por esta ocupación dramática, puesto que, en carta dirigida al Patriarca de las Indias, se defiende de los émulos que á 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, no sólo como poeta cortesano sino como virtuoso y ejemplar sacerdote, hasta 1681. Su muerte, acaecida en 25 de Mayo de dicho año, 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 su amigo D. Gaspar Agustín de Lara el *Obelisco fúnebre*, obra erudita y de pésimo gus-

to; sin contar otros menores obsequios, y panegíricos.

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

Esto en cuanto á la vida no literaria del poeta. Fué descuidadísimo en punto á la conservación de sus obras. Muchas se imprimieron en colecciones de varios autores, afeadas con innumerables yerros, que se acrecentaron en las impresiones sueltas. Por dicha conservamos algunos de sus autógrafos, entre ellos el muy importante de *El Mágico Prodigioso*, que se halla en la biblioteca del Duque de Osuna (1), y ha sido admirablemente publicado por el Sr. Morel-Fatio. Los dos primeros tomos de las comedias de nuestro poeta fueron dados á luz por su hermano D. José Calderón de la Barca; D. Sebastián de Vergara y Salcedo publicó la tercera; un anónimo, la cuarta. No debe contarse en el número de las *Partes* de Calderón, una

(1) La rica colección de manuscritos dramáticos que poseyó la casa de Osuna como herencia de la del Infantado pasó en su mayor parte á la Biblioteca Nacional. Véase el Catálogo publicado en 1899 por D. Antonio Paz y Melia.

quinta apócrifa de Barcelona, 1677, aunque la mayor parte de las piezas que contiene, en texto horriblemente estragado, son suyas. Muerto el poeta, un amigo suyo, no tan íntimo acaso como pretendía, hizo á su memoria el gran servicio de recoger sus comedias, comenzando por la *Verdadera Quinta Parte* en 1682 y llegando á la novena en 1691. Todos los amantes de Calderón deben eterna gratitud á D. Juan de Vera Tassis y Villarroel, sin el cual hubieran perecido la mayor parte de las obras del gran dramaturgo, pero hay que desconfiar algo de su edición. Parece seguro que no disfrutó los originales de Calderón, y no podemos determinar hoy el valor de las copias que tuvo presentes. De todos modos, cuando no hay manuscrito ó impreso preferible, su edición hace fe, aunque es de temer que el pícaro gusto de Vera Tassis, gran culterano en prosa y en verso, haya acrecentado los gongorismos y el énfasis sonoro de algunos trozos (1).

---

(1) Existe una bibliografía de Calderón, no completa ni perfecta á la verdad, pero digna de mejor suerte que la que ha obtenido en el tribunal de críticos demasiado severos. Esta obra, de indispensable consulta, es *Die Calderón-Literatur*, de H. Breymann (Münich, 1905.)

A pesar de todo, esta colección es la que ha servido de modelo 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 dos que en diferentes tiempos formó Lope puede llamarse completo ni alcanza al último período de su actividad poética. 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. Esta carta fué escrita en 24 de Julio de 1680, diez meses antes de su muerte. La lista comprende ciento once comedias.

Faltan en esta nómina algunas de cuya autenticidad es imposible dudar, pero no figuran en ella varias 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 ó diez que lloramos perdidas, y que debieron entrar en el décimo tomo, ofrecido pero no publicado, por Vera Tassis, pueden reducirse á ciento treinta; los autos, entre impresos é inéditos, suman unos

ochenta. Nos dice además Vera Tassis en la *Fama y vida de Calderón*, 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 á bien poca cosa, siendo la composición más importante un discurso sobre la inscripción *Psalle et Sile* del coro de la Catedral de Toledo, á la que acompaña un largo comentario en prosa. Queda de él además una información en defensa de la pintura y de las artes liberales (1); 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 á nombre de D. Lorenzo Ramírez de Prado, un libro sobre la entrada de D.ª Mariana de

(1) Publicada primero, aunque incompleta, por Palomino en el tomo I de su *Museo Pictórico* (2.ª ed., 1795, págs. 137 y sigtes. La 1.ª ed. es de 1715), luego en su integridad, por Nifo (*Caxon de Sastre*, 1781, tomo IV, págs. 25 á 43.

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 ú ochenta autos sacramentales; y digo setenta ú ochenta autos, 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 estos manuscritos, hizo D. Pedro Pando y Mier su edición en el siglo XVIII, en que también fué reimpresa por D. Pedro Fernández de Apontes la colección de Vera Tassis. Ediciones posteriores y completas de las comedias no hay otras que la de Keil, impresa en Leipzig (1827 á 1830), en cuatro 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 estas representaciones del *Corpus*, 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 á remedarle perfectamente, porque la manera de Calderón es muy fácil de imitar, en su parte mala sobre todo. 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 á un molde adoptado desde antiguo, y en que era difícil hacer entrar nada original ni nuevo.

Conocido el autor, procuremos darnos cuenta de la sociedad para la cual sus dramas fueron escritos.

Ya dije que D. 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. Esa 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 á la vista en aquella sociedad española del siglo XVI, continuada en el siglo XVII, en eso que se llama *Edad de Oro* (y no siglo de oro, porque comprende dos siglos), la nota fundamental y característica es el fervor religioso que se sobrepone al sentimiento del honor, al sentimiento monárquico y á 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 á ese punto de fervor y de fanatismo (si se quiere usar la palabra que como afrenta nos arrojan á la cara, y que como título de gloria recogemos), había llegado á ese grado de fer-

vor, en primer lugar, por las condiciones históricas del desarrollo de España en la Edad Media. España, que había expulsado á los judíos, y que aún tenía el brazo teñido en sangre mora, se encontró á 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, se creyó, por decirlo así, el pueblo elegido de Dios, llamado por El para ser brazo y espada suya, como lo fué el pueblo de los judíos en tiempo de Matatías y 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, ó ya es llegada
La edad dichosa en que promete el cielo
Una grey y un Pastor solo en el suelo,
Por suerte á 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 verdadero impulso y la verdadera grandeza de nuestra raza. A Felipe II, políticamente considerado este negocio, 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 bátavas, ó 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 á la vez guerras latinas contra el elemento germánico. Tan alto, generoso y desinteresado móvil bastó á dar unidad y carácter propio á nuestra raza y á nuestra historia. Todo se enlaza con él, y de él depende, y por él se explica y razona:

lo mismo las conquistas en América, en Asia y en Oceanía, adonde llevamos la luz del Evangelio y la civilización europea, que la resistencia contra la Reforma en Alemania, en Holanda y aun en Inglaterra, donde nos venció el poder de los elementos, movidos por inescrutables voluntades de Dios, más que el poder de los hombres. De todo esto había resultado un pueblo extraño, uno en la creencia religiosa, dividido en todo lo demás, por raza, por lenguas, por costumbres, por fueros, por todo lo que puede dividir á 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 la devoción palaciega, el fervor monárquico que en Francia, como nada hubo que se pareciese á la pompa oriental y absolutismo semiasiático 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 á fórmula el estado

social de España en el siglo XVI, diríamos que venía á 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 á las ciudades, en la guerra de los comuneros (1)!

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 é intereses de familia á las tradiciones y á 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

(1) Algunas de estas afirmaciones distan mucho de estar conformes con mi modo actual de considerar nuestra historia. Pero no es ocasión esta de impugnarme á mí mismo, lo cual exigiría una digresión demasiado larga.

haber sido portaestandarte de los ejércitos de la Iglesia, con más firmeza y lealtad que ninguna otra dinastía 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 ideal y de convencionalismo, que no transcendía á la vida, ni era retrato fiel, sino exagerado, de ella. *García del Castañar* y *Sancho Ortiz* son expresiones algo arbitrarias del principio del honor, el cual, con más ó menos discreteos, sutilezas y distingos, suele acabar por sobreponerse al mismo entusiasmo que la institución monárquica inspira á nuestros poetas.

Decir que el régimen español de la Edad Media había sido 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 á las antiguas y venerandas libertades, se conservaba tan vivo en España como en parte ninguna. Felipe II no tocó á los fueros de Aragón en su parte substancial, 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 á la francesa.

De todo esto había resultado un estado social singular y anómalo. A consecuencia de las guerras lejanas, y en cien partes á 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 á veces andaban juntas las dos cosas; una población sin clase media propiamente dicha, y sin aristocracia con representación é influjo en el Estado. La hidalguía en el siglo XVI, cuando no era heredada de los mayores, solía ganarse á punta de lanza, bien peleando contra turcos y franceses, bien conquistando en América ó venciendo en los campos de Flandes; pero la aristocracia, excepción hecha de algunas, muy pocas, familias, había perdido la auto-

ridad, ya que no el prestigio, que le conservaban los grandes cargos oficiales, que todavía monopolizaba. La nobleza de segunda clase solía ser pobre: abundaban hidalgos de aldea semejantes á D. 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 ó mora, se estimaba inferior á 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 ó tenidos en menos; caballeros pobres, muchísimos; el Rey sobre todos, como símbolo de las unánimes creencias de la raza; y luego un clero que se extendía por todas partes, ya en forma de Ordenes 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 á 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 á todo el mundo, y era fácil camino para llegar á 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 D. 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, ó una especie de Guzmán de Alfarache, ó de Buscón Don Pablos, porque, según las circunstancias, se nos presenta con uno ú 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 á 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 á la estricta ley moral. Así imperaba el llamado *sentimiento del honor*, que viene á ser una moral social *relativa*, debajo de la moral cristiana, y á veces

contra ella, moral relativa que se impone en las costumbres tiránica é 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 adulterio tomado por el marido, á 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 ó menos hiperbólicamente, reprodujeron en sus obras.

Esto por lo que toca á la sociedad. En cuanto al arte en tiempo de Calderón, puede decirse que el drama español, así llamado por excelencia, había llegado á 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 á 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 ó 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 ó sacerdotal, húbolas además de carácter burlesco y provocante á 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 censuran enérgicamente á 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 *Dan-*

zas de la muerte, traducidas casi todas del francés, ó por lo 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 ve apuntar la influencia clásica, y una como aurora de renacimiento, algunas imitaciones de *Séneca*, por ejemplo, las del valenciano Vilaragut, autor de un *Hércules* y una *Medea*. Claro es que si esas representaciones se acercaban á 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 á una obra dramática. Así, en tiempo de Enrique IV, el diálogo de Rodrigo de Cota entre el Amor y un viejo, pero antes ó simultáneamente pueden hallarse otros, v. gr.: los del rey de armas Moxica, que sin tener tan acentuada la forma escénica, brillan por la soltura y el apacible discreteo (1).

(1) Después se han descubierto verdaderas, aunque muy sencillas, piezas dramáticas de Gómez Manrique, todas de asunto religioso.

Llegamos á fines del siglo XV, es decir, á 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, pero que se aproxima bastante á 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 *cuasi-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 poeta cómico de los más geniales: él cultivó todos los géneros posibles entonces; empezó por las farsas y las églogas; llegó á hacer verdaderas tragicomedias, tomando asuntos de los libros de caballerías; imitó las *Danzas de la muerte* en las *Barcas del infierno y de*

la gloria, y, finalmente, hizo verdaderos esbozos de carácter y de 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 á 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 á la 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 tragicomedia 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 á 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 á Shakespeare que pueda compararse con la primera *Celestina*, y en punto á escenas cómicas, en cuanto á 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 de esta obra inmortal trascendieron á 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 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 á conocer en lengua vulgar las creaciones de Plauto, de Sófocles y de Euripides: jamás pensaron que estas obras pudieran llegar á 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 ó latinos, sino de las imitaciones italianas, cuya acción se trasladaba á España, dando nombres españoles y carácter nacional á los protagonistas. Así lo hizo, por ejemplo, Juan de Timoneda en sus *Menecmos*.

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 adaptador de comedias italianas, á 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 la influencia toscana, y á 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 á la manera de Lope, al paso que en la tragedia de *Ayax de Telamón* quiso, y no pudo, ser fiel á las tradiciones del arte clásico, que sólo vió de segunda mano y á través de los *Metamorfoseos* de Ovidio.

Otros procedieron con independencia de este arte desordenado, y con independencia también del arte clásico, procurando acercarse más á la naturaleza y á 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 á 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 aun en medio de la rudeza y tosquedad del artificio. La misma *Numancia*, de Cervantes, ostenta cierta épica grandeza, que retrae á 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

á 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 é ingenua inspiración como los de Altamirando, Timoneda 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, ó á 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 ó del Aretino, y cuya intriga procede, efectivamante, de una novela de Bandello. Y aunque

no se advierta en él imitación directa de los clásicos, tampoco ha de negarse que por medio de los italianos llegó á 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 complicación y menos lirismo. Tiene Lope verdaderos dramas trágicos, si bien no 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 á las tablas, haciendo, más bien que dramas poéticos, animadas y rapidísimas leyendas. En las comedias de costumbres del tiempo Lope sólo cede á Tirso, y quizás es más espontáneo y variado 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 por ser tan

inmenso su repertorio, por 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, á 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 aquel 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, á *La Escuela de los Maridos* y á *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 á nadie inferior en la trágica. Tirso ha dejado el mejor modelo de comedia histórica, ó heroica, como se decía en-

tonces, en *La Prudencia en la mujer*. Aquello no es drama propiamente: no son más que escenas sueltas; pero algunas tan llenas de color, de vida, de verdad, y hasta de sublimidad á veces, que superan á 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 ó no *El Condenado por desconfiado*. Si no lo fuera, y tuviéramos que atribuirle á Mira de Amescua, ó á algún otro autor de segundo orden, bastaría esta obra para ponerle en el coro de los primeros, y declararle gran poeta y extraordinario teólogo. Nada de Calderón llega á este portentoso drama, en que las verdades religiosas han tomado forma artística, sin dañar en lo más mínimo á la pureza de la idea dogmática. Aparte de esto (y 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 *Marta la Piadosa* 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 á ser tan popular como *Hamlet*, *Otelo* 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 caracter, y en su línea no cede á 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 á secas sean hipó-

critas 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 á secas, sino á la par galán, discreto y enamorado, aunque afee sus buenas cualidades el torpe vicio de la mentira, á pesar del cual llega á ser simpático, lo cual no logrará nunca un ente de razón, prototipo quintesenciado de alguna virtud ó vicio, y por esto sólo tocado de incurable monotonía, aunque el mayor ingenio cómico le maneje.

Fácil es hacer un hipócrita ó un avaro acumulando los rasgos de la avaricia ó de la hipocresía; pero hacer un egoísta generoso como el *Don 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 á esto. Ni fué solo la comedia moral y terenciana el arte de Alarcón. Recuérdese la expresión ardiente y nerviosa de algunas escenas del *Antecristo*, uno de sus dramas mejor escritos, aunque peor concebi-

dos. Y en cuanto al drama heroico, reproducción idealizada de costumbres caballerescas, pocas cosas de nuestro teatro valen tanto 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 á 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 Amescua son ingenios más desordenados, más errantes en su vuelo que Moreto y Rojas; pero en cuanto á 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 á los de *García del Castañar*, ni mucho menos al *Rico Hombre* de Moreto, refundición, no siempre mejorada, de otro drama de Lope, *El Infanzón de Illescas*, que algunos han atribuído á Tirso con poco fundamento.

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 á su padre, que le recibe y le bendice como al vengador de sus honradas canas.

Mira de Amescua fué uno de los poetas más lozanos y abundantes de dicción, y más ricos de fantasía colorista, y á la vez un gran creador de argumentos; y ciertamente no brillarían tanto ni Calderón ni Rojas, si Mira de Amescua 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 *ele-*

gantissima 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 burla, estas acusaciones, se defendía diciendo que guardaba los preceptos con seis llaves, y encerraba en su estudio á Plauto y á Terencio, para que no le diese gritos la verdad en libros mudos. Con mejor acuerdo, sus discípulos y apologistas acudieron á 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 discí-

pulos 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 á 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 era la España del siglo XVI, y aun algo más que ella, 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, aquella propia esti-

mación 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 á 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 á la autoridad del padre ó de un hermano, celoso guardador de su honra y muy propenso á la ira. Si la mujer casada aparece alguna vez, suele ser con los nobles rasgos de la honrada mujer de *García del Castañar* ó de *La Luna de la Sierra*, y si por caso raro sale á 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 ó mal regidos y gobernados por la ley de

la razón. En cuanto á los extravíos 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 á los antiguos y muy poco á 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 de la tierra natal. 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 de su tiempo: del culteranismo, del gongorismo, etc., 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: este drama es el auto sacramental. Después otra manera de drama religioso, 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 á las del drama profano. El drama trágico de asunto clásico ó extranjero, 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 á los personajes de estos dramas carácter vigoroso, acentuado y castizo, á pesar de las contradicciones y de los anacronismos que abundan en la parte de historia externa. Las comedias de costumbres del tiempo, que llamamos de intriga y enredo, ó de capa y espada, 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 este último, y de la cual Calde-

rón mismo, á pesar de ser menos dado á lo particular que á lo universal, nos dió muestras brillantísimas, por ejemplo, en *No hay burlas con el amor*, en *El Astrólogo fingido* y en algunas otras comedias donde nada hay, sin embargo, que se acerque á 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, verbigracia: *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 al maquinista y director de la tramoya, pero alguna vez atinaba con rasgos líricos de precio.

Calderón, para estos dramas de espectáculo, entró á saco por las *Metamorfoses* de Ovi-

dio y por el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, ó 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 á grande altura, y fácilmente los eclipsó Luis Quiñones de Benavente.

Estos son, mirados en conjunto, el carácter y las tendencias del teatro español en el siglo XVI. De esas reglas convencionales que los preceptistas clásicos de la centuria décimoctava 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 ilusión escénica ni había más interés que el que el espectador tomase en el desarrollo de la acción. Después de todo, no sé yo si los medios materiales de producir efecto en la escena están ó no en razón inversa del efecto estético que la obra dramática produce. Lo cierto es que ni Lope de Vega ni Shakespeare nece-

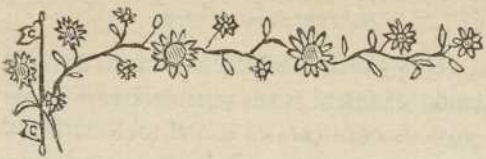
sitaron de esos recursos para lograr sus mayores triunfos. Ciertamente que el Julio César de Shakespeare, en traje de inglés del siglo XVI debió de causar más honda impresión en el ánimo virgen de sus contemporáneos que la que causaría en nuestros días vestido con todo el rigor indumendario que la época 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 ó el de Shakespeare; está demasiado adherido al terruño para eso, es cosa demasiado propia de nuestra raza para que pueda parecer natural y simpático á otros pueblos: á duras penas, y en fuerza de su desinterés estético y de proceder por líneas generales, los alemanes han llegado á 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 positivamente el segundo de la literatura moderna; se le puede invocar como bandera de guerra en tiempo de revolución

romántica, pero no se puede tomar como tipo ó 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 Lope y sus contemporáneos que en Calderón. Calderón ha extremado 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* acaso 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.

CONFERENCIA TERCERA

AUTOS SACRAMENTALES



CONFERENCIA TERCERA

AUTOS SACRAMENTALES

SEÑORES:

En las dos Conferencias preliminares hemos dado las noticias más indispensables para conocer á 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 teólogicos, de forma simbólica, llamados *autos sacramentales*.

Género es este, si no peculiar de nuestra literatura, singularísimo y extraño en todas las del mundo. Es más: constituye una que no sé si llamar aberración ó excepción esté-

tica, 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 mofa con que hablaron de ellos los críticos de la escuela seudo-clásica del siglo XVIII. 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 que en el siglo de Voltaire predominaba. Tampoco era de presumir que un género tan nacional, tan característico de una época, de una raza y de un estado social á ningún otro semejante, llegase á entusiasmar á críticos de otras naciones, ni siquiera á ser bien comprendido por ellos. 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

á la parte profana del teatro de Calderón, y si algo han dicho en cuanto á la parte sagrada, ha sido solamente de las comedias de Santos, en las cuales 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.

En nuestra patria, aunque pocos, se han hecho notables estudios en los 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 moderno existen, á la vez que de los mejor pensados y sentidos, el discurso preliminar que á su colección de autos sacramentales (no solamente de Calderón, sino de sus antecesores, contemporáneos y discípulos, desde principios del siglo XVI hasta fines del XVII) antepuso D. Eduardo González Pedroso, de grata y venerable memoria para todos los católicos españoles. Á este y á otro brillante estudio del Sr. D. Francisco de Paula Canalejas está reducido lo que hasta ahora se ha dicho de los autos sacramentales. Los trabajos extranjeros son en este punto mancos ó nulos, y aun 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 Tícknor, y en general de todos los eruditos protestantes.

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 aquél lo sería, si diésemos asenso á las diatribas de sus censores, hubiera llegado á 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 contenido y hasta por sus formas, un teatro pobre y ayuno de todo lo que en los teatros del mundo puede interesar, halagar y atraer la atención, desprovisto de casi todos los medios artísticos propios de la dramaturgia, llegara, sin embargo, á conmover y á interesar aun á la ruda é indocta plebe, como no lo alcanzó nunca el drama profano. La popularidad de los autos fué superior, con mucho, á la de los dramas más trágicos y á la de las más deliciosas comedias de intriga. Algo de esto debe atribuirse indudablemente á las circuns-

tancias solemnes en que se representaban estos poemas, al atavío escénico, á la mayor ostentación del arte histriónica, á todos los pormenores de exhibición con que los autos se ejecutaban; pero ni aun con estos accesorios sería posible hoy llevar á un pueblo á 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) apenas existe ni ha existido en el teatro de ninguna nación, fuera de España.

Desde luego surge una grave cuestión previa: 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 á lo humano, ni mucho menos á lo plástico y 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, pero desde el momento en que llegan á vestirse de forma sensible y á cubrir de carne sus huesos, pueden ser materia propia y digna de ciertos modos y esferas del arte. Pero ¿caben en la dramática? Casi me atrevería á 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. Construir un drama con figuras simbólicas, construir un drama con personajes abs-

tractos, es un verdadero alarde de ingenio, perdonable sólo á 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, á 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 á producir nuestros poetas del siglo XVII. Creo que el drama sacramental es fruto espontáneo de su 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. Pero por sí solo el propósito de llevarlas al teatro es ya indicio de la vigorosísima fantasía de nuestros autores.

He dicho que el drama sacramental es fruto casi exclusivo de la literatura española; es

más: me atrevo á sostener que el drama teológico-simbólico 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, á 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. El drama es de materia teogónica, pero con personajes enteramente antropomórficos, incluyendo en este número hasta la Fuerza y el Poder, especie de ayudantes de Vulcano, que encadenan y sujetan á Prometeo á 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, los dos únicos personajes abstractos que en el *Prometeo* intervienen, la *Fuerza* y el *Poder*, apenas 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 á una protesta en favor de los dioses antiguos destronados por los dioses nuevos.

En cuanto á los otros dramas, calificados de simbólicos 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 (1); pero Mefistófeles en el primero tiene un carácter eminentemente humano, y de una ironía tan cómica y profunda, que llega uno á olvidarse de su origen y proce-

(1) Hoy opino de modo muy distinto sobre el valor estético de la segunda parte del *Fausto*, que es por lo menos igual á la primera.

dencia sobrenatural; y en cuanto á 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. Esta, á lo menos, es la ley constante en los autos de Calderón y de sus discípulos; pero en cuanto á 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 á una fiesta eucarística, no contiene más fábula

dramática que la vulgar leyenda de haber partido San Martín su capa con un pobre. No se atina qué relación directa ó 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 á 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, obispo de Gerona, que murió en 1314.

Desde el principio, en España, á todas las fiestas y regocijos con que se solemnizaba esa festividad, verdaderamente de alegría, á todas las solemnidades propiamente religiosas, á todas las ceremonias litúrgicas, se aña-

dían 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 á los últimos años del siglo XV y primeros del XVI. No es maravilla (dada la fecha de las *Partidas*) que el Sabio Rey D. Alfonso, cuando habla de las representaciones que los clérigos podían hacer, y enumera entre ellas la *Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, la *Resurrección*, la *Adoración*, etc., no aluda de ninguna manera á las representaciones eucarísticas. Pero tampoco los Cánones del Concilio de Aranda de 1473, dirigidos á atajar los abusos que ya empezaban á introducirse en las representaciones ejecutadas dentro de los templos, y de que eran actores los clérigos, mencionan 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, á lo menos directa é inmediata, con el miste-

rio de la Eucaristía. Tales eran: el *Sacrificio de Abraham*, *La venta de José*, *Las tres Marías*, etc.

Lo cierto es que á principios 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, con nombre de sus autores, 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 á nuestra esce-

na, del mismo modo que lo habían hecho Lope de Rueda y los demás poetas de ese grupo, logra mucha más originalidad en los autos sacramentales, aunque también debemos decir que no pocas veces entró á saco por las obras anónimas de la primera mitad de aquella centuria. 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 á 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 á los del drama profano; y lo mismo que digo de Lope de Vega debe aplicarse á sus discípulos el maestro Valdivielso y Tirso de Molina. Valdivielso puede ser llamado el poeta del cielo, ya que sólo dedicó su pluma á composiciones sagradas, así en lo dramático como en lo épico y lírico. Pero Calderón es quien definitivamente logra llevar el género á 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.

He dicho que, en los autos del primer período, la fiesta del *Corpus* no fué tema, sino más bien pretexto, ocasión ó 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 de la iglesia á la calle y á la plaza pública, cayendo, lo mismo que todas las demás formas escénicas, en manos de histriones ó farsantes asalariados para este fin.

Tan católico es en su esencia nuestro teatro antes como después de aquella transformación; y anima todos los autos sacramentales un enérgico espíritu de oposición á 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 á toda la cristiandad por el Concilio de Trento y por varios Pontífices, desterró del templo ciertas expansiones de la devoción, antes lí-

citas, 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 vía pública y de los corrales ó teatros dispuestos al efecto.

Los autos sacramentales fueron ejecutados ante muy heterogéneo auditorio; desde aquellos vislumbres ó gérmenes de compañías llamadas *bululú* y *ñaque* (como las describe Agustín de Rojas en su *Viaje Entretenido)*, que por lugarejos humildísimos representaban *La Oveja Perdida* y otros autos de Juan de Timoneda, de tan sencilla estructura, que no requerían más que tres ó cuatro personajes, hasta la complicadísima y ostentosa presentación en escena 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 á 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 es-

cena tan ideal y fantástica, como fantástico é ideal es el drama místico, y tal, que rompe todos los límites y condiciones ordinarias del teatro. Es el auto representación de lo sobrenatural y de lo intangible, de la alegoría y del misterio, y vana empresa sería encerrar las abstracciones bajo techo, encadenarlas entre bastidores y cortinas, ó alumbrarlas con la tibia luz de las candilejas.

He dicho que entre los autos sacramentales anteriores á Lope, é igualmente olvidados en gran parte, pueden encontrarse rasgos de tal sencillez y tan honda ternura, como á 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, á un olvidado auto de *Las Donas*, de autor anónimo, en que Lázaro va presentando á 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 por entero. Mostrará la estructura senci-

llísima de los autos del primer período, 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 á su Esposa
Ha de dar el Desposado.

HUMANIDAD

Por eso será comprado
Tu placer;
Son por los que han de vender
Tu hijo á los carniceros;
Ellos son treinta dineros,
Los cuales puedes bien ver.

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 á 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 á mí esos dolores
Que á 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 piés.

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 enclavadas.

NUESTRA SEÑORA

¿Enclavadas tienen de ir?
¿Cómo lo podré 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 SEÑORA

¡Tanta pasión, corazón,
Se os ordena;
Tanta pena, vista buena!
. . . . . .
De dolor y angustia llena
Triste estó.
¡Ay qué dona le envió
Á mi Hijo, Adán, verés!
¡Clavos que rasguen los pies,
Y el alma á 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 dón de vinagre y hiel,
Que en la cruz bebe mortal.

NUESTRA SEÑORA

¿Hiel por vino angelical
Á 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 suma sencillez de estilo, y aun si se quiere, tosquedad de artificio; pero también un acento de verdad humana que, á 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 á todo el elemento discursivo y ergotista, 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 á la Ley Vieja.

TESTAMENTO NUEVO

En este plato encerrado
Viene sangrienta corona.

NATURALEZA

¡Ay cuán amargo bocado!
Con ésta irás coronado:
Póntela, amor, y perdona.
Salid, hijas de Sión,
Á ver con corona y soga
Á vuestro rey Salomón,
Que corona le da en dón
Su madre la Sinagoga.

CRISTO

Póntela, querida esposa.
Pareces lirio entre espinas,
Entre cardos blanca rosa:
Rubicunda estás y hermosa
Como nardo en clavellinas.
Paresce el rubio cabello
Resplandeciente tesoro,
Que resplandeces 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 ó secuela de l 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, su 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 las obras de Calderón, sino en los orígenes del teatro Eucarístico, la dificultad se había resuelto con largos diálogos en que dos ó más personajes discurrían sobre la institución del Santísimo Sacramento. Claro es que estos autos ó meras disertaciones no tenían condiciones escénicas de ninguna suerte, y sólo podía hacerlas tolerables su brevedad y la belleza del estilo. Así es que cayeron bien pronto en desuso.

Otras, buscando algo que se pareciese más

á drama, pusieron en escena la vida de aquellas Santas y Santos más conocidos ó 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 Don Fernando*, de Calderón, llegaron á 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 casi con las del drama profano.

Abandonados estos caminos, aunque el último sólo se intentó por excepción, no había más remedio que acudir á la forma alegórica, y esta alegoría se presentó por lo menos en siete maneras distintas. Ora sirvieron para ello las historias del Testamento Antiguo, tomándolas 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 é histórico, tiene otro sentido más alto y es prefiguración de la Ley Nueva; sino que, más ó menos violentamente, y á veces 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 á hacer todos los años un auto sacramental, y á veces dos, con la condición de que fuesen siempre nuevos, por lo menos los que se destinaban á 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 humanos, sino que todo el diálogo es entre ideas puras ó personificaciones de las virtudes y de los vicios, de las ciencias ó de los elementos, de los atributos de Dios ó de los sentidos y de las potencias

del alma, etc. En otros autos sacramentales se entró á saco por la historia profana, trayendo á 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 á 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 ó figura nada menos que de Cristo ó de los atributos divinos. Así sucedió, sin embargo, y no tanto por capricho de actores y espectadores, ni por moda del tiempo, cuanto por la alta idea simbólica que presidía á 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 á primera vista parece antitético y extraño. El uso de la mitología en el teatro sacramental de Calderón á algunos parecerá irreverencia; á mí me parece defecto de gusto únicamente. 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*. 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.

JUDAÍSMO

El sagrado

Texto.

FE

¿Y ése?

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
A dar el acaso forma
(De un caos en la oscura cárcel)
De aire, fuego, tierra y agua,
A agua, tierra, fuego y aire.

FE

Bien veis cuanto en sus principios
Hebrea y latina frase
Convienen, simbolizadas
Fábulas y realidades.
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 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 á Júpiter los cielos,
Dando á Neptuno los mares,
Dando á Plutón los abismos,
A Ceres la tierra, el aire
A Venus, y á Apolo el fuego;
Sin ver cuánto en ti es culpable
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 por que no se parezcan
Ficciones y autoridades,
(Abrele por otra parte.)
Vuelvo donde una vedada
Fruta, envenada, 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 á un banquete aquel fuego
En que hasta las piedras arden.

JUDAÍSMO

Aquí agonizando el mundo,
En desatados raudales
Fallece, y sólo á 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 á Deucalión y á Pirra,
Por que 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 Fiegra en los tres volcanes,
Montes sobre montes pone,
Haciendo que al monte escalen
Las desaforadas iras
De sus disformes titanes.

JUDAÍSMO

Del rocío que la aurora
Llora y ríe en un nstante,

De un vellón Gedeón aquí
Está exprimiendo cristales.

GENTILIDAD

De otro blanco vellocino,
A quien dió el oro su esmalte,
A pesar de horribles fieras,
Jasón está aquí triunfante.

JUDAÍSMO

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

Esta es la defensa del simbolismo mitológico, y es á 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 pára en esto el auto sacramental: queda una porción de obras que so-

lamente pueden compararse con los llamados sermones de *circunstancias* (deleite de los predicadores gerundianos). En tales dramas, dirigidos á empeñar la atención del vulgo con alusiones á 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 ó en un hospital; en el tráfago de 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. 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, si no hasta el pensamiento, trovándole á 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 de otros libros del Antiguo y Nuevo Testamento. Recordamos, por ejemplo, un bellísimo auto sacramental de Lope de Vega, que se titula *El Auto de los Cantares*, en que una gran parte del epitalamio de Salomón está traducido casi á la letra. Por cualquier parte que lo abriéramos encontraríamos fragmentos de aquella sagrada égloga. De la misma manera, auto hay de Calderón en que está traducido á la letra el principio del Evangelio de San Juan.

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

Indudablemente grande debía de 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, á veces seca, siempre didáctica, con que están expuestas, sobre todo en los diálogos, desprovistos á 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 encubrir 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 á 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 á veces bajo el velo de tres ó 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 á 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 revesada significación alegórica, que es menester que ellos mismos se descubran y declaren quién son, en larguísimas relaciones.

De todo esto resulta un conjunto no poco abigarrado y confuso, pero que no carece de grandeza; y esta grandeza estriba en dos cosas: primero, en la esplendidez, arrogancia y pompa lírica. Calderón tenía 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, porque 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 en-

laza 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 ó en la historia, para que todo venga á rendir sus pompas y grandezas á los pies de Jesús Sacramentado, y á 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, á la verdad, de un modo algo incoherente, y sacrificando muchísimas veces la forma á 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 relacione

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 á propósito que presentar dos trozos de *La Cena de Baltasar*. Será el primero ciertas famosísimas octavas versificadas en agudos, y en tal concepto no muy gratas al oído; pero que con todo eso merecen alabanza, no sólo á 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:

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
Á cuantos de la vida la luz ven;
Por el pecado muerte eterna fuí

Del alma, pues que muere ella también;
Si de la vida es muerte el expirar,
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 á 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,
Á 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
Á mi voz no se pueden resistir,
Que cuantos empezaron á nacer,
Obligación me hicieron de morir;

Todos están aquí, ¿cuál ha de ser
La que hoy, Juicio de Dios, mandas cumplir?
. . . . . .
Yo abrasaré los campos de Nembrot,
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 humillaré la frente á 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 fias 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 á Góngora sus mismos adversarios) se había convertido en príncipe de las tinieblas.

Pero si alguna prueba más necesitáramos de sus dotes líricas, nos las 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 á Abigaíl, metafóricamente ha de aplicarse á 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?
Cielo y tierra parece que á 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 padecen injusto olvido, por hallarse sepultados en la inmensa balumba de sus autos sacramentales, que casi 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 á lo puramente intelectual, esta afición á dar cuerpo á los conceptos más sutiles de la mente, dependía del influjo predominante de la filosofía escolástica en el siglo XVI, á 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 á ser popular, y sólo el realismo ó si se quiere el conceptualismo, es el que predomina é 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 á la continua incurre Calderón en sus autos, mucho más que en su teatro profano.

En cuanto á 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 á leer toda la relación, porque es descomunal; en ella hay mezcla de frases prosaicas y desmayadas, y de verdaderos desvaríos.

Vienes á mandar, escucha:
Estaba el mundo gozando
En tranquila edad segura
La pompa de su armonía,
La paz de su compostura,
Considerando entre sí
Que de una masa confusa
(Que ha llamado la poesía
Caos, y *nada* la Escritura)
Salió á 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 aúnan,
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
É 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 dia 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 á semejanza suya.
Con esta hermosura vana,
No hay ley á 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
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 á su hechura.
No á diluvios, pues, de rayos
Se vió la cólera suya
Fiada; á 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
Entre tinieblas 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 á la aurora enjuga
Con cendales de oro el sol;
Luego una apacible lluvia
De las que á 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,
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 á 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, por que 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 desahucia,
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,
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 á su inmenso cadáver
Todo el mar pequeña tumba.
Cuarenta auroras á mal

Echó el sol, porque se enlutan
Las nubes y luz, á exequias
Desta máquina difunta.
Sólo aquella primer nave
A todo embate segura,
Elevada sobre el agua,
A todas partes fluctúa,
Tan vecina á las estrellas,
Y á los luceros tan junta,
Que fué alguno su farol,
Y su linterna fué alguna.

No hay para qué seguir adelante. Todo lo malo que pueda 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 á 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,
Hoy á tu imperio viene
Por el derecho que á tus aras tiene.
Pues desde que en abismos sepultado,
Del gran diluvio el mundo salió á 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.
Nembrot hable adorado,
Y Moloc, en hogueras colocado;
Pues los dos merecieron este extremo,
Nembrot 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 á 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 á 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 sueño*, comedia, existe una *Vida es sueño*, auto, ó, por mejor decir, existen dos, aunque el uno no sea más que refundición del otro. La primera cuestión que se nos presenta es averiguar si el auto se escribió antes que la comedia, ó la comedia antes que el auto. Los datos cronológicos prueban que se escribió antes la comedia. Además, la forma concreta precede siempre á la generalización en todo entendimiento artístico. Lo primero que se ocurrió á 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 sacramental. El personaje de *La vida es sueño*, auto, es el hombre; el *Segismundo* de *La vida es sueño*, comedia, es un hombre. El auto es, ciertamente, muy inferior á la comedia, pero tiene bellezas de primer orden, como vamos á ver.

La escena, si escena puede llamarse, comprende aún más amplio teatro que el de la vida humana. Nos transporta á 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, á 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 á 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 scribe 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 á la Sabiduria. 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 á 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!

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 la tierra
Se dirá; luego debido
Me es el vasallaje, siendo
La que á los tres me anticipo;
Pues será de fe que á 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 á 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 á todos ilumino,
Queréis que el Fuego no sea
De los cuatro el preferido?

. . . . . .

Luego, el Poder, la Sabiduría y el Amor separan los elementes y dan forma á lo creado. Todas las cosas creadas piden al Poder, la Sabiduría y el Amor un monarca á quien obedecer: se acerca el momento de la creación del hombre.

A sacar me determino
De la prisión del no ser,
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 á oposición de azul cielo,
Será verde paraíso,
Le trasladaré, y en él,
Después que con mis 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 é inobediente.
No le conozcáis dominio,
Arrojadle de vosotros;
Pues, como el Amor ha dicho,
Puesta su suerte en sus manos,
El logro ó el desperdicio,
Ó por sí le había ganado,
Ó por sí le había 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.

AGUA

Yo,

Para amasar ese limo,
Te daré el cristal.

AIRE

Yo luego,
Por que 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 oir esto? que, hasta aquí,
Del no ser pasando al ser,
No sé más que no saber
Qué soy, qué seré, ó que fuí.

GRACIA

Sigue esta luz, y sabrás
De ella lo que fuiste y eres;
Mas de ella saber no esperes
Lo que adelante serás;
Que eso tú solo podrás
Hacer que sea malo ó 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 á 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 á bellas
Manchas salpicó la piel
(Gracias al docto pincel
Que aun puso primor en ellas ,
Apenas nace y las huellas
Estampa, cuando á piedad
De bruta capacidad,
Uno y otro laberinto
Corre, yo, con más instinto,
Tengo menos libertad?
¿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 fuí,
Ni más de que vi y oí,
Vuelva á 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 contemporáneos y sus discípulos, Moreto, Bances Candamo y Zamora, no trajeron ningún elemento nuevo al drama sacramental. Algunos, comoMoreto, 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 á 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 poblaciones retiradas y de corto vecindario han seguido casi hasta nuestros días.

CONFERENCIA CUARTA

DRAMAS RELIGIOSOS

CONFERENCIA CUARTA

DRAMAS RELIGIOSOS

SEÑORES:

EL último día empezamos á estudiar á Calderón considerado como dramático religioso. Atentos á esta primera fase de su ingenio, hablamos de las representaciones eucarísticas, ó autos sacramentales. Aún nos resta tratar 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 aspecto de su ingenio es más conocido que por ningún otro, parece cosa indudable que á esta su inspiración reli-

giosa 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 á Guillermo Schlegel á admirar á Calderón fué—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. El mismo Schlegel lo declara así; 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 del 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 (Federico); sino hasta historiadores de nuestro teatro, imbuídos algunos de ellos de espíritu racionalista ó protestante, y que no supieron avalorar del todo algunas excelencias de nuestras comedias de santos, sino que más bien se mostraron hostiles á ellas, conceden á Calderón la palma entre todos los dramáticos religiosos. Asi se observa, por ejemplo, en Schack y en Tícknor; que quizá pequen

hasta de hiperbólicos, porque, ni las comedias religiosas de Calderón son las mejores de su teatro, ni son tampoco las mejores de su 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 á los nuestros, nadie le había hecho justicia, aun los que más indulgentes se habían mostrado con nuestro teatro profano. Sólo, hace muy pocos años, ha venido á vengar de esta injusticia y de este olvido de la crítica á nuestro teatro religioso, el Sr. Cañete en aquel elocuente discurso, tan rico de noticias peregrinas é ignoradas completamente de los doctos (sobre todo las relativas á los ensayos de este género anteriores á Lope de Vega), como firme y sereno en la crítica. Realmente, después de un trabajo de tal índole, se experimenta, al llegar á hablar del drama religioso, el mismo respetuoso temor que sentíamos, al empezar

á tratar de los autos sacramentales, cuando traíamos á la memoria el magnífico discurso con que los encabezó González Pedroso. Por eso, y bosquejada ya de mano maestra la historia del género antes de Lope de Vega, vamos á prescindir casi completamente de todo lo anterior á Calderón, y á fijarnos sólo en el examen y en el juicio analítico de las comedias de este poeta. En cuanto á 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 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, y convirtiesen en 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 á 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, á 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 á su Madre, continuó todavía durante el siglo XVI, antes de Lope ó de sus próximos predecesores; y las más bellas inspiraciones del teatro español de este primer período no cabe duda que pertenecen á ese género: entre otras, que fuera prolijo enumerar, el auto de la *Pasión* de Lucas Fernández, en que el autor se levanta á veces con inspira-

ción patética. Ni es para olvidada aquella nueva forma que Gil Vicente acertó á dar á 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 ó 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 á 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 formas y otra manera de interesar la curiosidad y la atención de los espectadores, y entonces sobrevino la última forma del drama religioso, en las que llamamos *comedias devotas* y llaman algunos *comedias de Santos*, aunque este último título sea harto impropio, puesto que muchísimas veces no son Santos, ni mucho menos, los personajes que intervienen en tales comedias. Temas

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 ésta no sea más que refundición de una tragedia de Tirso de Molina. Pero lo más frecuente es que sean, ó vidas de Santos puestas en verso y en forma dramática, ó bien argumentos de pura invención, ó tomados de alguna leyenda piadosa, de algún *Flos Sanctorum*, ó de un cuento popular. En general, se reducen á dos asuntos principales y á 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 ó 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 á los montes es alguna desgracia de amor, ó 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 ó 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 á 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 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 San Juan, y en *El José de las mujeres*

un trozo de la Epístola de San Pablo á los Romanos.

Asunto predilecto también en estos dramas es la antigua leyenda común á 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 teológico. Aparte de los autos sacramentales, hay en sus obras hasta unos quince dramas de materia piadosa, que son (salvo error ú 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 á tres ó 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 enteramente suya; un acto entero está tomado de una tragedia del maestro Tirso de Molina, que se titula *La Venganza de Tamar*, una de las obras de más brioso empuje y 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 es radicalmente antidramático. 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 Venganza de Tamar es como la primera parte de *Los Cabellos de Absalón*. Dejemos, pues, á un lado esta obra, que sólo á medias pertenece á Calderón, puesto que el lauro mayor tiene que compartirle con el 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 de un acto sacramental, del mismo Calderón, titulado *El Arbol del mejor fruto*, y es tambien una de las obras de Calderón más culteranamente escritas, y que abunda en más anacronismos y 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 Jesus, se reduce á 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:

«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* é *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, y se rotula como un libro hagiográfico, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*. La primera jornada es la invención de la imagen; la segunda, su pérdida en tiempo de los sarracenos, cuando ocurrió la fuga del Obispo Urbano, llevándose á Asturias las reliquias conservadas en Toledo; y la tercera es la reaparición ó 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 á 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 mozárabe 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 (1).

---

(1) Tanto *La Virgen del Sagrario* como *Los Cabellos de Absalón* y *El Purgatorio de San Patricio* han sido ilustrados con doctas disertaciones por su moderno traductor francés Mr. León Rouanet.

De *La Margarita preciosa* tampoco hablaremos, porque no es del todo comedia de Calderón, á quien sólo pertenece una jornada; lo demás es de Zavaleta 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 á 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*. Restan 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.

Los Dos Amantes del cielo es una obra bellísimamente concebida y muy mal ejecutada; el pensamiento capital es de una hermo-

sura 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 á quien haya muerto por ella; es decir, á Cristo crucificado.

El otro *amante del cielo* es Crisanto, algo parecido al Cipriano de *El Mágico prodigioso*. Es un filósofo gentil dado el estudio de todo género de letras humanas, á 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, ó de las tradiciones árabes relativas á

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, ó 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 y afeado por los chistes impertinentes de un gracioso. Es además 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 ya peregrino y extravagante. Allí, la heroína, llamada Eugenia, trasunto de Hipatia, la filósofa neo-platónica

de Alejandría, llega al conocimiento de la fe cristiana mediante la lectura de la Epístola de San Pablo á los Corintios; y acaba por retirarse á 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 á 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 á los tres dramas anteriores.

Quédanos sólo *El Mágico prodigioso*, sobre el que se ha dicho y escrito mucho, y respecto del cual voy á 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 á 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 Philarète Chasles en un estudio suyo, medio humorístico, sobre Calderón, y ha venido pasando como moneda corriente de unos críticos á 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 á propósito para dejar en nuestro ánimo la 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 á 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 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 á 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 un 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 mncho á 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 hagiográfica,

compuesta en griego por Simeón Metafrastes, 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 los antiguos libros de cordel, en el *Fausto* de Marlowe y en las piezas de los teatros de muñecos; pero creó caracteres, dió á la fábula un nuevo sentido, é 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 á las proporciones de una comedia de 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 á los dos amantes, hacerlos reñir, y que cada cual 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 du-

das, 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 á 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 Mílton, ni la profunda ironía del diablo de Goethe, sino que unas veces semeja prestidigitador ó 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.

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 á 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.

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 repugnancia
Halláis en esto?

CIPRIANO

No hallar
El Dios de que Plinio trata;
Que si ha de ser bondad suma,
Aun á 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 á su nombre
Las culpas, aun siendo falsas;
Y apurado más el caso,
Si suma bondad se llaman
Los dioses, siempre es forzoso
Que á querer lo mejor vayan;
Pues ¿cómo unos quieren uno,
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
Idolos una batalla
Aseguraron, y el uno

Lo perdió: ¿no es cosa clara
La consecuencia de que
Dos voluntades contrarias
No pueden á 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 á 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.

DEMONIO

Importó para esa causa
No ver 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,
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, á quien ninguno iguala;
Un principio sin principio,
Una esencia, una sustancia,
Un poder y un querer solo;
Y cuando como éste haya
Una ó dos ó 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 quizá fuera excesivo rigor pedir á un poeta del siglo XVII colorido de épocas remotas, aun cuando sea cierto que Shakespeare había penetrado por intuición el espíritu de la antigüedad, en lo que tenía de más universal y más humano, hasta descri-

bir, v. gr., á la plebe romana del tiempo de Julio César, como nunca acertaron á comprenderla los trágicos franceses ni Alfieri, con haber estudiado á los antiguos más de cerca.

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

Llegamos á 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 á cualquier espíritu malo si le concede la posesión de aquella mujer. Suena la voz: «Yo la acepto.» y el Demonio se pone á 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 pacto 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!)
A quien me enseñare ciencias
(¡Qué confusiones! ¡Qué espantos!)
Con que pueda atraer á mí

A Justina, dueño ingrato,
Y lo firmo de mi nombre.

DEMONIO *(aparte).*

Ya se rindió á 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 á 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 á ofuscar con las sombras de la sensualidad y de la tentación, aparece Satanás en persona, y quiere llevarla á 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.

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 é 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
Á su consorte que está
Un ramo más adelante.
Calla, ruiseñor; no aquí
maginar 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 asi 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,
Tras cuyo hermoso arrebol
Siempre moviéndose va.
No sigas, no, tus enojos,
Flor, con marchitos despojos;
Que pensará mis congojas,
Si así lloran unas hojas,
Cómo lloran unos ojos (1).
Cesa, amante ruiseñor;
Desúnete, vid frondosa;
Párate, inconstante flor,
U decid, ¿qué venenosa
Fuerza usáis?

CORO

Amor, amor.

. . . . . .

DEMONIO

Ven, que yo te lo diré.

(1) ¡Endiabladas paranomasias!

JUSTINA

¿Quién eres tú, que has entrado
Hasta este retrete mío,
Estando todo cerrado?
¿Eres monstruo, que ha formado
Mi confuso desvarío?

DEMONIO

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

Para 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.

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:
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 á Cipriano (que cree abrazar á 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 Amescua. Allí el ermitaño D. Gil, tenido antes por santo varón, hace su alma esclava del demonio, por gozar á Leonor; y, desatado en la carrera de los crímenes, llega á bandolero; escandaliza el mundo, y cuando cree tener en 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 los más rápidos y más animados 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.
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 á 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 á traerla.

CIPRIANO

Eso dudo:
Que á dármela te obligaste.

DEMONIO

Ya la vi en los brazos tuyos.

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 á 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
De aquese Dios te pregunto:
¿Quién le ha obligado á ampararla?

DEMONIO

Guardar su honor limpio y puro.

CIPRIANO

Luego ese 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 ha tantos años que busco?

DEMONIO

No lo sé.

CIPRIANO

Dime quién es.

DEMONIO

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

CIPRIANO

¿Qué es lo que moverle pudo
Contra mí?

DEMONIO

Serlo Justina.

CIPRIANO

Pues ¿tanto ampara á 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 por que
Desesperen tus discursos,
Quiero que sepas que ha sido
El demonio el dueño tuyo.

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 ó 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 á Justina pudo,
¿A mí no podrá librarme?

DEMONIO

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

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.

DEMONIO

Dejaréte yo primero
Entre mis brazos difunto.
(Luchan los dos.)

CIPRIANO

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

DEMONIO *(arrojando de entre sus brazos á Cipriano)*.

Ese te ha dado la vida.

CIPRIANO

Más 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 (1).

Las otras dos comedias religiosas ó devotas de Calderón, que dijimos tenían cierta analogía de pensamiento, son *El Purgatorio*

(1) De *El Mágico prodigioso* publicó una excelente edición crítica anotada el sabio hispanista D. Alfredo Morel Fatio (1878). Sobre las fuentes del drama véase la erudita Memoria de D. Antonio Sánchez Moguel premiada por la Academia de la Historia en 1881.

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, á 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 desarrolló el carácter de Ludovico Enio, que es en substancia 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 á

la hipérbole en la expresión! No sólo atribuye Calderón á su héroe robos y violaciones, sino también incestos, parricidios y todo linaje de horrores. Así y todo, se convierte hacia el fin de la pieza, de una manera algo semejante á la del estudiante Lisardo en aquella singular novela del Dr. Cristóbal Lozano (novela de interesante y legendario asunto, aunque escrita con mucha afectación, como perteneciente á 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 volverse á 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 á los monjes lo que había visto en aquellas subterráneas regiones. Esta visita á los reinos infernales tiene algunos rasgos dantescos, felizmente traídos á nuestra lengua y encerrados en vehemente frase. Por lo demás, la obra resulta desconcertada é imposible, por el mismo anhelo de querer convertir á Ludovico en 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 á salvarse. En esto no hay ejemplo inmoral, ni se contradice absolutamente en nada la doctrina 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 compuestos. Se conoce (aunque por otros datos no lo supiéramos) que es una de las comedias de su juventud; está escrita con mucha frescura, con gran desenfado y gallardía, con menos convencionalismo y menos artificiosa manera que la que empleó en la madurez de su talento. *La Devoción* que sirve de tema á 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

ó tradición piadosa, cuyos orígenes no he podido rastrear. De todos modos, si el pensamiento es original de Calderón, debe tenerse por obra superior á *El Mágico prodigioso*. Ante todo conviene que nos hagamos cargo de los reparos morales que se han querido poner á esta composición.

Se ha dicho, en primer lugar, que esta comedia era aún más repugnante que *El Purgatorio de San Patricio;* porque en ella se hacía la apoteosis de un bandolero cargado con todo género de crímenes, y que, sin embargo, por haber conservado devoción exterior á todo lo que tiene signo ó 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 é irse derecho al cielo. Se ha sostenido que esto era impío y de mal ejemplo; que contradecía abiertamente la enseñanza católica, y que si podía acomodarse á alguna doctrina, era á 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 insubstancial 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, á un bosque solitario. Allí un prodigio la salva, y da á luz dos niños, al pie de una cruz que en aquel paraje 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 é indignada, le arroja á un pozo, de donde se salva 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, etc., siempre, ó por haber invocado la santa Cruz,

ó por llevar consigo una Cruz, ó por ser el día de la Cruz, ó por otras circunstancias semejantes.

Llega á enamorarse de una doncella llamada Julia, que es su propia hermana, é 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 á estos amores, y Eusebio se ve obligado á cruzar la espada con el hermano de Julia. Cae mortalmente herido Curcio Lisardo; invoca la Providencia divina al tiempo de caer, y, movido á piedad, Eusebio le toma en sus hombros; le conduce á una iglesia cercana para que pueda confesarse, y así salva su alma. Antes que el homicidio se propale, Eusebio vuelve á la ciudad, con intención determinada de sorprender á 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 des-

atada, ahogados en un diluvio de redundancias. Con todo eso, la escena es eminentemente dramática. Perseguido Eusebio por la muerte dada á Lisardo, se lanza al campo á hacer vida de bandolero; se pone al frente de una horda de foragidos, como el Tejedor de Segovia ó 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. Esta se sobrecoge, le resiste al principio; y cuando comienza á 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 á entregársele. Julia sale del convento aquella misma noche; se escapa al monte, y comete mayores atrocidades que su amante. Este 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, á quien se ha pintado antes tímida,

modesta y recatada, y que, aun después de bajar por la escala, siente tentaciones de volver al monasterio, de la noche á la mañana desaparezca de su celda, y en el término de dos ó tres días, porque no la da más el autor, llegue á cometer hasta cinco ó seis homicidios, todos sin necesidad, ocasión ni motivo. Ni esto es humano, ni esto es artístico. Lo cierto es que, después de todas estas atrocidades, Julia, disfrazada de hombre, va á alistarse en la compañía de malhechores que capitanea Eusebio, quien la descubre y la requiere de amores; pero el signo misterioso de la Cruz le detiene. Jamás había perdido la devoción, aun 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 á 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 á Dios en sus oraciones que no le deje morir sin confesión, á lo cual Alberto res-

ponde:—«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 á los bandidos, y fácilmente los desbarata. Eusebio se resiste, hasta que, desangrado, cae exánime al pie de la cruz que había presidido á 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 Julia 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 á 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 la expresión de 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 á *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 á desconfiar 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 á salvarse. Esta contraposición es admirable de verdad psicológica, á la vez que muy cristiana y 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 me

inclino á 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 á decir que «con ser hijas de muy honrados padres, las echaron á sus puertas»; como no sabemos, además, si entre esas obras hay alguna de dos ó tres ingenios, caso entonces frecuente; y como sólo podemos afirmar con certeza que son de Tirso tres de las incluídas allí, y en cuanto á la cuarta cabe todavía racional duda, ninguno puede alegar á 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 nuestro primeros poetas dramáticos.

Alguien ha llegado á indicar que podría ser de Alarcón. No hay más que comparar *El Antecristo*, de Alarcón, con *El Condenado por desconfiado*, para ver que jamás Alar-

cón pudo elevarse á tan altas esferas teológicas.

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

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

En cuanto á los reparos morales que se han hecho á *La Devoción de la Cruz*, ya he contestado á ellos en el mero hecho de decir que la merced suprema otorgada á Eusebio no es una recompensa que se le concede 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 índole perversa, sino de arrebato y ceguedad de las pasiones. Eusebio no es un malvado vulgar y grosero, como no lo es ninguno de los personajes de nuestros dramas devotos, sino un criminal extraviado por las pasiones y lanzado luego en un tumulto de atrocidades.

El Príncipe Constante es, á mi ver, una de las obras más bellas de nuestro autor y del teatro español. Además: ofrece la singularidad artística de ser, entre todas las obras que recuerdo de otras literaturas, la única en que se ha presentado á un Santo en escena, haciéndole personaje dramático interesante, en parte á lo menos, porque tengo para mí que la dificultad es invencible. 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 alma de una acción dramática.

De aquí que los Santos, que no han sido antes grandes pecadores, sean personajes poco á propósito para protagonistas de un drama, so pena de que resulten impasibles y marmó-

reos, ó de que la obra, más bien que verdadero drama, se convierta en una leyenda piadosa dividida en escenas, ó en un canto lírico ó épico, con forma dramática.

El héroe de *El Príncipe Constante* es el infante D. Fernando de Portugal, mártir heroico de la fe y especie de Régulo cristiano. 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 á todos los géneros literarios. Así en *La Eneida* nada hay más insufrible que el piadoso Eneas, y nada más simpático que los personajes apasionados, como Dido, por ejemplo.

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 D. Fernando. Los moros exigen por el rescate del Infante la entrega de Ceuta. El rey de Portugal, á trueque de rescatar á su hermano, consiente en cederla y manda con este objeto una embajada. El Príncipe

Constante se niega resueltamente á tal cesión; continúa en el cautiverio, se resiste á todo, y recibe la palma del martirio, sin que los cristianos, al entrar triunfadores en la ciudad, puedan llevar 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 á darle carácter más humano y simpático, haciendo de él una portentosa amalgama de príncipe, de caballero, de santo y de héroe á 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, á pesar de algún resabio alambicado de dicción. Hay, además, una escena que debía de 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.

Pero el trozo más característico del drama, y por eso le voy á leer, es la escena en que el Infante se niega á entregar á Ceuta.

DON ENRIQUE

En su testamento
El Rey mi señor ordena,
Que luego por la persona
Del Infante se dé á Ceuta.
Y así yo con los poderes
De Alfonso, que es quien le hereda,
Porque sólo este lucero
Supliera del sol la ausencia,
Vengo á 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 ésa se busque por otros
Medios y otras conveniencias,
O apacibles ó crueles.
Porque decir: «Dése á Ceuta,»
Es decir: hasta eso haced
Prodigiosas diligencias.
Que un Rey católico y justo,
¿Cómo fuera, cómo fuera
Posible entregar á 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?
Y esto es lo que importa menos:
Una ciudad que confiesa
Católicamente á Dios,
La que ha merecido iglesias
Consagradas á 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 á pesebres,
Y cuando aquesto no fuera,
Volvieran á ser mezquitas?

. . . . . .

¿En mísero cautiverio
Fuera bueno que murieran
Hoy tantas vidas, por una
Que no importa que se pierda?
¿Quién 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.
Mas no, yo los comeré,
Por que aun 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 á tu patria;
Di que en Africa me dejas
Enterrado; que mi vida
Yo haré que muerte parezca.
Cristianos: Fernando es muerto;
Moros: un esclavo os queda;
Cautivos: un compañero
Hoy se añade á vuestras penas;
Cielos: un hombre restaura
Vuestras divinas iglesias.

. . . . . .

Este es para mí el mejor drama religioso ó devoto de Calderón. Es, además, una de las pocas obras en que ha creado un carácter,

carácter admirable, por lo mismo que es excepcional (1).

Sin duda á esta obra aludía Schlegel cuando llamaba á Calderón el «poeta del cielo». Y lo mismo, con frases elocuentísimas y menos conocidas, dijo Schack al hablar en general de los dramas devotos 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 ó menos amargo, que hayan podido dejar las 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 á Dios, que, despidiendo rayos de suprema sabiduría, se eleva en mís-

---

(1) *El Príncipe Constante* fué admirablemente juzgado por D. Manuel Milá y Fontanals en dos artículos escritos en 1858, é incluídos en el tomo 5.º de sus *Obras Completas* (Barcelona, 1893), págs. 66-79.

tico vuelo sobre los límites de lo infinito, y llega á 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 á los ojos de los mortales. Descúbrese el cielo lleno de nubes transparentes que se suceden sin cesar, y una luz santa se refleja en la humanidad con tanta fuerza é ilumina de tal modo el sombrío abismo de lo infinito, 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 á los móviles más puros, la 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 rápida-

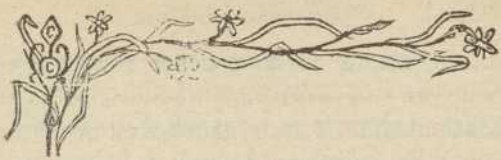
mente entre la humanidad, que lucha en tumulto y sin consejo, pasando por los montones de cadáveres y los campos de batalla de la tierra. Nubes oscuras y tempestuosas amenazan descargar, y no sin combate se separa lo finito de lo eterno. Pero la fe los guía con su clara antorcha. Fuertes con la religión, 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, á cuya entrada los reciben los bienaventurados ofreciéndoles la palma de la victoria.»

Esto indudablemente se refiere á *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 á la concepción general del drama religioso. Los defectos, los lunares que hemos apuntado, se refieren pura y exclusivamente á la parte técnica. Hay, además de los dramas propiamente

religiosos de Calderón, dos ó tres obras suyas, en que se propuso desarrollar pensamientos más ó menos filosóficos. Entre ellos figura una obra maestra, *La Vida es sueño*. De ella hablaremos el primer día.

CONFERENCIA QUINTA

DRAMAS FILOSÓFICOS



CONFERENCIA QUINTA

DRAMAS FILOSÓFICOS

SEÑORES:

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

Hoy vamos á hablar de una tercera sección de las obras calderonianas, que tiene cierta analogía, más ó menos íntima, con los dos géneros ya estudiados. Me refiero á los dramas que, sin ser propiamente religiosos, ni

mucho menos devotos, tienen algo de simbólico en su estructura, y de filosófico en su pensamiento. 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 á veces. Por eso creo que D. Alberto Lista, á quien debemos la primera clasificación de las obras de Calderón, procedió un poco de ligero al aumentar el número de *dramas* filosóficos con ciertas comedias; verbi gracia: *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Saber del mal y del bien*, cuya filosofía no pasa de las vulgarísimas máximas que las sirven de rótulo. Son, por lo demás, comedias de enredo, ó dramas palacianos, que pueden entrar en otras subdivisiones de las obras de Calderón. Más razón habría, por ejemplo, para llamar drama filosófico, ó ideal, á *Los Favores del mundo*, de Alarcón; y nadie se lo llama, ni hay por qué.

El pensamiento de la comedia *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 posible) el

nacimiento de D. Jaime el Conquistador, 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 asunto.

Quedan, pues, reducidos los dramas simbólicos, ó filosóficos de Calderón, á los dos titulados: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, y *La vida es sueño*; y aun incluímos el primero 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 á los lances sobrenaturales y maravillosos, y, lo que es peor, á la maquinaria y á 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; y en segundo, por haber servido de original á una obra de Corneille, el *Heraclio*, de las más endebles suyas, y célebre nada más que por dos ó 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 á favor de esta presunción legítima la historia entera 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, ó por lo menos la más famosa, la más popular y la de 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. Á 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 ó refundió para la escena francesa gran número de obras españolas; llegando á confesar que se derivaban de tal origen casi todas las comedias que dió á 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 hicieron notar 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 aparece ninguna anterior á 1664. Este argumento, á primera vista decisivo, no prueba nada, porque de las colecciones primitivas del teatro español, ninguna, incluso la de Lope (1), ha llegado á nosotros íntegra; y de las comedias sueltas, que todavía no abundaban, rarísima es la que ha logrado salvarse de la destrucción á que casi inevitablemente las condenaba el uso diario de los actores y farsantes en el teatro. De todas las colecciones (digo) anteriores á la grande de *Comedias Escogidas* publicada en Madrid desde 1652, que llegó á constar de 48 volúmenes, ninguna ha podido completarse hasta ahora. Así es frecuente el encontrar una parte XVII ó 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 se conozca edición anterior á la que en una de las pri-

(1) Las Partes 3.ª y 5.ª de las *Comedias* de Lope, en cuya existencia no podemos menos de creer, fueron sustituídas por otras dos *partes* que contienen obras de diversos autores.

meras *Partes* de Calderón publicó su hermano, colector de los primeros, así como de los restantes lo fué Vera-Tassis. Tampoco sería imposible 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 Scipion*, muy anteriores en su fecha á las primeras ediciones conocidas. Esto en cuanto á las pruebas extrínsecas.

Pasemos á los argumentos intrínsecos. En primer lugar, Calderón no sabía francés, como lo ignoraban casi todos los españoles de entonces (1). Sabía malamente italiano; así es que cuando en alguno de sus entremeses,

---

(1) Quevedo y Gracián son casi las únicas excepciones importantes. El primero tradujo la *Vida Devota* de San Francisco de Sales. Puedeañadirse á Diamante, que imitó ó más bien tradujo libremente *El Cid*, de Corneille en su comedia *El Honrador de su padre* restituyendo á España lo que de España procedía.

por ejemplo, en *La Franchota*, quiere hacer hablar en francés á 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 á 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, é 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 á 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 más interesantes de *En esta vida todo es verdad y todo es men-*

tira, sino hasta versos enteros, copiados casi á la letra. Sobre todo, hay un pasaje en que el cotejo puede hacerse fácilmente, y se verá que no cabe duda racional. 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 hierbas.

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

Un pescador me sacó;
Y como á mí me crió
Con palmas y verdes ovas,
Y leche de mansas lobas,
Soy melancólico yo.

Como esto no tiene fundamento alguno histórico, y como, además, lo de criar á un niño con leche de lobas es invención sumamente estrafalaria, pudo ocurrírsele á un poeta, pero no es verosímil que se les ocurriese á dos, tratando del mismo personaje. Hay que admitir, 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 á una parte del plan y á al-

gunos de los personajes, sino también en la misma ejecución y en algunos detalles de 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, de notable, más que un primer acto construído con mucha habilidad dramática, y en él una situación de primer orden, que bastaría para honrar á cualquier poeta trágico; una situación asombrosa, que Corneille, no sólo imitó, sino que tradujo á la letra, y es casi lo único bueno que hay en el *Heraclio:* la escena en que Heraclio y Leonido pretenden á una ser hijos del emperador Mauricio, y en que Astolfo, requerido por el tirano, se niega resueltamente á declararle

cuál de ellos es su hijo, y cuál es el hijo de su enemigo. Esta situación es verdaderamente trágica, 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 cuando en nuestros días se ha querido representarla, ha sido preciso refundir completamente este tercer acto, y escribir otro de pura invención de los refundidores. Hay algo en esta comedia del pensamiento de *La vida es sueño*, y vamos á ver en qué consiste. Aunque los nombres de algunos de los personajes son históricos, no hay que buscar color local de ningún género, ni Calderón se lo propuso 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 en menor grado el *Heraclio* de Corneille.

Precisamente es una prueba indirecta de que Calderón fundó su comedia en la de Mira de Amescua, y de ningún modo en la

tragedia de Corneille, el hecho de haber tratado en otra comedia suya, llamada *La Exaltación de la Cruz*, la historia del emperador Heraclio, de un modo muy conforme con la historia, lo cual excluye 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 á la fecha de la edición. Su 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, 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 á dar muerte al emperador Mauricio, y á usurparle el cetro de Oriente.—Fugitiva la esposa de Mauricio en las mismas montañas de Sicilia, que allá en su infancia habían dado asilo á Focas, parió un hijo llamado Heraclio, á quien recogió, quedando encargado de su crianza un viejo servidor llamado Astolfo.—Por el mis-

mo tiempo, poco más ó menos, una aldeana de Sicilia, seducida por Focas, había dado á 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 á 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 á Sicilia, con intento de recorrerla y escudriñarla toda, hasta haber á las manos á 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. Ambas 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 á Focas para descubrir á 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 concebidas y ejecutadas de este primer acto es aquella en que por vez primera contemplan una mujer, y expresan 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 (1), 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 monstruos 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 á Heraclio y Leonido sucedió al contemplar á 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 mu-

(1) Procede remotamente del *Sendebar*, y es una de las parábolas del libro de *Barlaam* y *Josafat*, atribuído á San Juan Damasceno.

cho 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 á 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 tradujo muchos rasgos de ella en el *Heraclio*.

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 ó 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, á 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,
¿Cómo aquí?... 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 éstos.

ASTOLFO

Sí, señor;
El uno de los dos es
Hijo de mi Emperador,
A quien (por que nunca diera
En manos de tu furor)
Crié en estos montes, sin que
Sepa quién es ni quién soy;
Porque el tenerle así tuve
A inconveniente menor

Que el mirarle en tu poder,
Ni de una gente que dió
Obediencias á un tirano.

FOCAS

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

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 á 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

¿Cómo?

LEONIDO

Vengando en mí ese rencor;
Que yo, á 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?

HERACLIO

Mi valor.

FOCAS

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

LOS DOS

Sí.

FOCAS (*á* 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?

ASTOLFO

Porque es el otro tu hijo
De cuya verdad te doy,
(Dale una lámina.)
Para testimonio, esta
Lámina que á 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 á 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,
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 á quien otro crió;
Que apartadas crianzas tienen
Muy sin cariño el calor
De los padres y quizá,
Llevado de algún error,
Darás la muerte á tu hijo.

FOCAS

Con eso en obligación
De dártela á 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?

FOCAS

¿Luego á 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
Á soberano blasón,
No me ha de exceder á 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 á ser baldón,
Sólo eres dueño, volviendo
Á mi primera intención,
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.
Á 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 á prisión,
Mueran.

. . . . . .

Esta es una gran escena; pocas tiene Shakespeare más hábilmente construídas; pero este drama, que tan soberanamente empieza,

se echa á perder en seguida; el autor recurre á lo sobrenatural, á lo maravilloso, á lo fantástico, tratado con muy poco arte y con extraordinaria confusión, hasta el punto de no comprenderse á 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 á un mago ó adivino llamado Lisipo, que empieza por desencadenar una tempestad, y luego traslada á los dos mancebos Heraclio y Leonido al palacio real de Focas, y les hace creer por algunas horas que son reyes.

La semejanza con *La Vida es sueño* es evidente.

En resumen: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* nada tiene digno de grande elogio más que el primer acto; sobre todo, la escena que hemos notado con particular encarecimiento.

La Vida es sueño es obra de tal fama, de 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 quizás no existe en teatro del mundo (por lo menos en lo que nosotros hemos alcanzado á conocer) idea más asombrosa que la que sirve de forma sustancial á esta obra; y 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 técnica calderoniana. En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el del protagonista Segismundo sería más completo. 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 este el único lunar importante de la obra. Vamos á 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 vasta y comprensiva en ningún teatro del mundo, puesto que es un símbolo completo de la vida humana. La ejecución es superior también á lo que suele ser la de otros grandes pensamientos de Calderón. 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 esté libre de rasgos de mal gusto en 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 á encontrarle remota semejanza con un cuento de las *Mil y una noches*, en que un monarca adormece á 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 (1).

---

(1) La cuestión de los orígenes de *La Vida es Sueño* merece más atento estudio, que muy pronto ha de consagrarle un joven erudito norteamericano. Entre tanto pueden verse los prolegómenos de la

El simbolismo de *La Vida es sueño* es bastante complicado; hay dos ó tres ideas que están íntimamente enlazadas entre 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 á demostrar, hay otras dos en que vamos á fijarnos ahora.

Se ha dicho—y parece á primera vista—que la tesis del drama es escéptica. El título parece que lo indica ya; además, alguna fra-

---

edición de Krenkel. El cuento del *durmiente despierto* fué probablemente leído por Calderón en el *Viaje* de Agustín de Rojas. Pero la fuente principal es, sin duda, el *Barlaam y Josafat*, comedia de Lope de Vega, tomada del famoso libro oriental que es, como se sabe, una forma cristiana de la leyenda de Buda. Otras comedias, también de Lope, influyeron en la obra calderoniana, como lo prueban curiosas coincidencias verbales. Algunas ideas de los monólogos de Segismundo parecen inspiradas por uno de los tratados del judío alejandrino Filón. (Nota de esta edición.)

se aislada del resto del drama pudiera darlo á 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 á la purificación 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 á los fenómenos, á 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 más sabor escéptico, si ligeramente se los examina. Así es que cuando,

como consecuencia lógica del escepticismo, parece tentado el personaje á caer en cierta manera de epicurismo práctico y á dar rienda suelta á 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 á otras,
Que hay cuestión sobre saber
Si lo que se ve y se goza
Es mentira ó 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 á convencerme á 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
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 á 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 *precientífico*, como dicen los filósofos 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 á sus pasiones, mandando y gobernando y queriendo imponer su voluntad y albedrío á cuantos se le acercan; después, el desengaño de que todo aquello ha sido sueño, y por consecuencia, esas afirmaciones escépticas de que hablábamos antes; y por conclusion y remate de la obra, el convencimiento que Segismundo adquiere de que siendo sueño la vida humana, ó 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, á su Entendimiento; el Hombre caído, y finalmente rescatado, merced á la Divina Misericordia y al beneficio de la sangre de Cristo.

La idea, 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, á primera vista demasiado abstracta y seca, para ser llevada á las tablas.

La geografía y la historia del drama son de todo punto fantásticas. Un rey de Polonia, llamado Basilio, grande estrellero, había llegado por sus especulaciones astrológicas á averiguar ó á persuadirse de que un hijo suyo que iba á nacer había de ser cruel y violento tirano, azote de sus pueblos y verdadera plaga que Dios había de mandar so-

bre 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 á que su padre quería reducirle. La idea era ciertamente peregrina, y no le falta razón á Segismundo cuando, al fin del drama, en las palabras de respetuosa queja que dirige á su padre, advierte que era este 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 á su personaje por primera vez en la soledad, en su 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; del culteranismo y del conceptismo; décimas que tie-

nen una fama muy superior á 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, en cuanto el simbolismo, aunque embrollado y confuso, no es aquí vana palabrería, sino que obedece á un sentido superior, y viene á ser como un argumento revestido de forma poética, en defensa de la tesis del libre albedrío. Continuemos la exposición del drama.

Aspiran á la corona de Polonia dos primos de Segismundo, llamados Astolfo y Estrella; pero el rey Basilio, antes de resolverse á 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 á 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 este caso volvería á su retiro, y en caso contrario heredaría la corona de Polonia. Las escenas de esta soñada monarquía ó principado de Segismundo son altísi-

ma 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 á dos mujeres, que arroja del balcón al mar á un criado que le resiste, etc., etc.

Quizá el autor ha sido infiel alguna vez á este carácter. Segismundo, que es la ferocidad en todo lo demás, sabe, sin embargo, requebrar en términos muy cortesanos á Rosaura y su prima. Estos olvidos de Calderón son afortunadamente raros; en general, Segismundo es lo que debe ser: una fiera. El Rey, enteramente 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 á 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 é indomable, y se resigne con estoica tranquilidad á su destino, convencido de que

la vida es sueño. Defecto es este 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 empieza á notarse desde el famoso monólogo, y para él Segismundo no tiene más razón que haberle 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 á quien
Te crió en tantos empeños,
Segismundo, que aun en sueños
No se pierde el hacer bien.

No parece que esto bastaba para convencer á 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 á buscarle á 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 á su padre había tratado, en comedimiento y respeto; y á este tenor todos sus afectos se templan y modifican, y se verifica en él una verdadera regeneración moral, semejante á 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.

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 á 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 á la venganza de Rosaura, doncella andante, especie de Bradamante ó Pantasilea, que va á Polonia á 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

> Hipogrífo violento
> Que corriste parejas con el viento,

han quedado como tipo de mal gusto. Prueba

también clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido 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.

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

Tócanos ahora discurrir sobre sus dramas trágicos, de los cuales diremos hoy dos palabras, reservando para el primer día de lección 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 las distinciones de tragedia y comedia, únicamente aplicables al teatro griego en que los géneros están claramente deslindados, y á sus imitaciones modernas; pero no á ningún otro 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 de interés serio, en que fuertes y violentas pasiones entran en juego ó en lucha, y en que el desenlace es, por lo común, lastimero.

Estos dramas trágicos pueden reducirse á los siguientes: *El Alcalde de Zalamea*, *La Niña de Gómez Arias*, *El Tetrarca de Jerusalén* ó *El Mayor monstruo los celos* ó *El Mayor monstruo del mundo* (que de estos varios modos se le 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 ó 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 á *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 á algunos de los españoles, v. gr., á Tirso, en esta obra tiene, no sólo uno, sino hasta dos ó tres admirables. Uno, el del viejo soldado de Flandes, don Lope de Figueroa, y otro, aún superior á 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 á este carácter un vigor mezclado de pasión y de nobleza, que todavía se acentúa más por el carácter de labrador y de villano que el autor ha dado á su héroe,

síntesis y cifra de cuanto había de grandioso y poético en el antiguo municipio español.

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

Pero sólo á 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 y plebeya 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 suyas. Si de tal suerte hubiera escrito siempre, nadie tendría reparo en ponerle á la cabeza de todos los dramáticos españoles.

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

La Niña de Gómez Arias no es propia-

mente 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 ó vende su dama á los moros. Tiene la obra este pecado capital, inherente á 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 pieza 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.

CONFERENCIA SEXTA

DRAMAS TRÁGICOS

CONFERENCIA SEXTA

DRAMAS TRAGICOS

SEÑORES:

EN la lección pasada empezamos á hablar de los dramas trágicos de Calderón. Advertimos que los principales suyos que podían reducirse á 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*, ó sea *El Mayor monstruo los celos* ó *El Mayor monstruo del mundo*, que con estos tres títulos se le conoce. Adelantamos 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 del teatro, donde siempre será repugnante espectáculo el de un galán que por vil codicia vende su dama á los musulmanes, que es lo que hace Gómez Arias con su niña. La tradición es antigua; quizá 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 ví.

Y todavía en nuestro siglo dió asunto á una novela inglesa en el género de Walter Scott, compuesta por el santanderino D. Telesforo Trueba y Cossío, con el título de *Gómez*

Arias, ó los moriscos de la Alpujarra. 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 á la escena espada en mano, para librar á la desdichada doncella á quien llevaban 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 á ésta, y aun en mi concepto superior á todas las de Calderón, artísticamente consideradas, es *El Alcalde de Zalamea* 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 á sus protagonistas con más sencillez y verdad que acostumbraba. 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; no sólo, digo, estos personajes, capitalísimos en la acción, sino los que sólo por incidencia se mueven en ella, hasta el hidalgo pobre y buscón, hasta las vivanderas, los soldados y demás gente menuda. Esta obra, por muchos conceptos, es digna de Shakespeare; y aun pudiéramos decir que se acercaría á los últimos límites de la perfección, si no fuese por aquella escena del bosque, que (siendo la situación bellísima) está escrita, sin embargo, 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 á aquella escena, la más admirable que trazó Calderón, en que el alcalde empieza por deponer su vara á los pies del capitán, y tratándole como de hombre á hombre, le pide la reparación de su perdido honor, y cuando no la alcanza, vuelve á 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 (1). El diálogo está lleno de verdad y de nervio, y fuera de la escena consabida, puede decirse que es perfecto. Bastaría cortar sólo 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, ó, por mejor decir, sobre una misma pasión; quizá la más dramática de todas las pasiones humanas, la más rica en contrastes, en lu-

---

(1) El verdadero modelo de la obra de Calderón fué *El Alcalde de Zalamea*, de Lope de Vega, del cual tomó argumento, plan y algunos de los principales caracteres, como puede verse en el comentario que puse á dicha pieza en la edición académica de Lope. El honor de este descubrimiento pertenece á Hartzenbusch, que le consignó por primera vez en una de las Memorias anuales de la Biblioteca Nacional.

chas y contradicciones, y en efectos escénicos, ó sea la pasión de los celos. Nada menos que cuatro obras dedicó Calderón á 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*, ó *El mayor monstruo del mundo*, ó *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 solo de algunas de estas obras.

El título de *A secreto agravio secreta venganza* encierra 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 á la moral cristiana, y aun á toda moral. Lo mismo digo de los argumentos de *El Médico de su honra* y de *El Pintor de su deshonra*. En la primera de dichas obras, en *El Médico de su honra*, la simple sospecha, y sospecha muy mal fundada, del adul-

terio, resulta castigada de un modo sangriento y draconiano.

¿Podemos acusar de inmoralidad el teatro de Calderón por estas tragedias suyas, por este modo de mirar el problema social del adulterio ó la sospecha de la honra ofendida, y el furor de los celos? En estrictos principios de Ética, es indudable. La moral es absoluta, y no atiende á distinciones de tiempo, ni de lugar, ni á 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 de aquel 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 á lo que sentían y á lo que pensaban casi 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 sonreir cuando vemos á 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 á nadie. Además, este 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 frecuentes 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 á su mujer, sino á todos los criados de su casa y hasta á los seres irracionales que en ella había, v. gr., un perro, un papagayo y un mono; desde el capitán Diego de Urbina, que, á la manera del héroe de *A secreto agravio secreta venganza*, ahogó en el mar á su mujer y á su galán, hasta los infinitos personajes oscuros (de quienes nos dan cuenta los *Avisos* de Pe-

llicer y demás relaciones y noticias del tiempo), que apuñalaron á sus mujeres, no ya por haberlas sorprendido *in fragranti*, 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 siglo.

Cabe todavía otra justificación, y es que el autor, á 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 alguna, 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 á 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 vamos á oir, 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 á 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 al 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 qué he faltado? ¿En qué he sido
Culpado? ¿No hice elección
De noble sangre, de antiguo
Valor? Y ahora á mi esposa,
¿No la quiero? ¿No la estimo?
Pues si yo en nada he faltado,
Si en mis costumbres no ha habido
Acciones que te ocasionen,
Con ignorancia ó 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 á ser mío
Para el mal, no para el bien,
Pues nunca el mundo ha tenido
Por las virtudes de aquél
Á éste en más? ¿Pues por qué (digo
Otra vez) han de tener
Á éste en menos, por los vicios
De aquélla que fácilmente
Rindió alcázar tan altivo
Á las fáciles lisonjas
De su liviano apetito?
¿Quién puso el honor en vaso
Que es tan frágil? ¿Y quien 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 tódo ello con verdadero desinterés de artista.

Hay además otra razón que debe apuntarse. 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 á verse. Todo público del mundo, y principalmente el público español (del de nuestro tiempo hablo, no ya del del siglo XVII, en que todas las ideas del honor, así en lo bueno como en lo malo, estaban mucho más vivas que ahora), todo 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 á tanto; no se dió quizá clara cuenta de los motivos que debían hacerle preferir el desenlace sangriento; pero lo cierto es que, desde el punto de vista del arte en su tiempo, hizo bien.

Triunfo grande, extraordinario, sería el de quien, sin infringir la ley moral, acertase á dar á 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 atre-

vieron á 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 á 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 á los ojos de la ética absoluta, aunque tengan cierta moral relativa é histórica, y aunque pudieran ser hasta de buen ejemplo, por el rigor con que 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 á lo que los dramas son en sí mismos, empezaremos por decir que los celos propiamente dichos sólo una vez aparecen en el teatro de Calderón, es á saber: en *El Tetrarca de Jeusalén*, y aun allí un poco falseados, y fuera de quicio; y que en ninguno de los otros tres dramas la pa-

sión 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 este ó del otro estado social, sometido á una ley llamada honor, sino que son tan indestructibles como la misma naturaleza humana, en la cual se arraigan. Por eso el drama tiene un sello de 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 á la admiración con aquel 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, esos tres maridos de Calderón, que, sin amor, sin pasión, á sangre fría, asesinan á sus mujeres alevosa-

mente, 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 preocupaciones sociales; no en un arrebato de pasión ni ciegos de ira ó 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 á su mujer, ó don Lope de Almeida pegando fuego á su casa, ó 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 á 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 á 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 á sangre fría.

No es esto decir que tales 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, con caracteres brillantísimos, aunque no profundos, y con una expresión á 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 ese agua no beberé* (1).

Puede establecerse una escala gradual entre los cuatro dramas. *El Pintor de su deshonra*, ó sea don Juan de Roca, castiga el agravio cometido ya, se venga de un adulterio consumado, ó que está próximo á 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 egoista, y que quiere pasar más allá de los límites de la tumba, es decir,

(1) Aquí, como en el caso de *El Alcalde de Zalamea*, el verdadero original fué otra comedia de Lope de Vega, *El Médico de su honra*, que yo no conocía cuando di estas conferencias, y he reimpreso y comentado después en la edición de las obras de aquel inmenso poeta.

para que nadie posea á Mariene 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 bastante 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, á quien ella había creído muerto por mucho tiempo, y que al volver reclama sus antiguos derechos, y la roba en la playa de Barcelona, á guisa de pirata, se embarca con ella y la conduce á 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 á Italia en hábito de pintor; se introduce en la quinta del raptor con pretexto de hacer el retrato de la dama, y aprovechando una ocasión oportuna, exaltado además por una frase harto signicativa que la oye á 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 que desenlazan estos dramas, y el príncipe lo aplaude.

Este 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 movida 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 mejor concertada y más sólida, 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 escenas ni personajes episódicos que distraigan ó entorpezcan 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), á presentar en escena á un *Yago*, se vale, para avivar las sos-

pechas del marido, de un verdadero caballero, modelo de lealtad y pundonor, que obra siempre de buena fe, y que, sin embargo, contribuye á ponerle en la pista y á 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, á pesar de ser hasta cierto punto el delator. El argumento también es sencillísimo. Calderón no se ha atrevido nunca á 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 á consumarse, aunque el propósito y la idea de los dos cómplices está terminante y 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 á quien se creía muerto.

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 á su amante, en la escena siguiente anima á su marido para que se embarque á la guerra de Africa 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 ó sospechando la cita que su mujer, creyéndole ausente, había dado á 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 á 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 título de *A secreto agravio secreta venganza* procede de uno de los inicuos cánones ó reglas generalmente admitidas en la moral del honor, que consistía en que, habiendo sido secreto el agravio y no habiendo llegado á 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, que había llegado á traslucir don Juan y también el Rey; y por eso don Lope de Almeida, después de consumadas estas atrocidades, da á entender los motivos que le habían impulsado á 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, ó 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 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 en 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 á la ejecución, y solamente piensa en los medios de llevarla á 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, *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 á 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 de 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 á 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 á 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 á oirme y á verme,
Conmigo mismo culparme,
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 oirlo,
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 sé 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 ó 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, á qué serpiente
Mató su propio veneno?
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 á mis puertas, á 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 sólo darme licencia,
Sino decirme y hacerme
Discursos tales, que aun ellos
Me obligaran á 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,
Por que quedándome yo
Mi opinión no padeciese?
Bien puede ser, pues que dice
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 á Leonor?
Sí, puede ser. Y ¿no puede
Ser también que este galán
Mire á 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 sabré 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.

No puede negarse que este monólogo está compuesto con destreza, pero no hay en él un solo acento de verdadera pasión. Estos no han sido celos jamás, sino ergotismo sofístico y brutal. Oigamos el segundo monólogo, después que el Rey hace á don Lope las mismas reflexiones que sobre poco más ó menos le había hecho antes don Juan.

¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto
Por que pasan mis sentidos?
Alma: ¿qué habéis escuchado?
Ojos: ¿qué es lo que habéis visto?
¿Tan pública es ya mi afrenta
Que ha llegado á 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,
Fuí ceniza de mí mismo?

Cayeran sobre mis hombros
Esos montes y obeliscos
De piedra, fueran sepulcro
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 á cometer el del incendio, monólogo del que sólo voy á leer tres versos, los cuales mejor que ningún otro pasaje mostrarán á las claras las exageraciones y los extravíos del principio falso que sirve de inspiración á 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 preocupaciones 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 á don Lope por sus 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 á 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 á 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*.»

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 á Calderón para poetizarle extraordinariamente, contri-

buyendo á ello hasta aquella especie de fatalidad que va unida á la daga de su hermano, cuando, en el momento de arrodillarse, le hiere sin querer en una mano; presagio de la sangrienta tragedia de Montiel, y rasgo trágico de primer orden. 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 el 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 dejado señal 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 á ella por una vana sospecha que tuvo de su fidelidad.

Dice don Arias:

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

DOÑA LEONOR

Señor don Arias, no quiero
Escuchar lo que decís,
Que os engañáis ó 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,
Ó cuyo consejo sabio,
Sabrá no sufrir su agravio
Ni á un infante de Castilla.
Si pensáis vos que con eso
Mis enojos aduláis,
Muy mal don Arias pensáis;
Y si la verdad confieso,
Mucho perdisteis conmigo,
Pues si fuerais 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, Calderón no es feliz en los tipos femeninos: aun los que mejor le han resultado, como acontece con éste, tienen siempre algo de rudo y de varonil. Vano fuera buscar en ellos los afectos tiernos y delicados que suele 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, lo mismo en la doña Leonor que en la doña Mencía. Por lo demás, el drama en su estructura es magistral, 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 una sangría suelta, cure la mancha de su honor. El medio en sí no parece muy estético, y sin embargo, está vencida la dificultad hábil-

mente. La expresión es acerada, y no redundante ni palabrera.

En suma: estos tres dramas, aparte de que en su estructura son de lo mejor que el poeta hizo, merecen, sobre todo, estudiarse á título de fenómeno moral ó 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 á la traición, al asesinato y al incendio por sospechas no averiguadas, y hasta por átomos de quimérica naturaleza.

Hay un drama solo de Calderón en que verdaderamente la pasión dominante son los celos, que es *El Tetrarca de Jerusalén*, ó *El Mayor monstruo los celos*, ó *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 Mariamna ó Mariene, como Calderón

la llama. El asunto, que es histórico hasta cierto punto y está tomado de Flavio Josefo, ha dado ocasión á muchas tragedias, aun en el teatro francés, especialmente á 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 á 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 egoistas é inverosímiles de todos los celos del mundo. Parecen verdaderos celos, en cuanto son exaltación y quinta esencia del amor; pero el poeta, á fuerza de idealizarlos y sublimarlos, ha acabado por hacerlos, si no completamente imposibles, propios más bien de un energúmeno que de un ser racional, por más

que sea un bárbaro y que 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 ó agravio averiguado, en cuyo caso apenas pueden llamarse ya celos, ó bien sospechas fundadas ó 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, Mariene llegue á ser de otro. Esta idea le aterra, y le decide á dar orden de que maten á 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 ó tres embrollos, que hacen el drama en extremo confuso, y le quitan gran parte del interés. Hay una doble fatalidad, casi inútil para el drama, la cual pesa sobre el Tetrarca y sobre Mariene: cierto oráculo, que ha anunciado á Mariene que ha de morir á manos del monstruo más terrible del mundo, ó sea los celos; y además otra fatalidad, que va unida á la daga del Tetrarca, con

la cual daga pasan cosas muy extrañas é inverosímiles, y golpes de teatro casi cómicos; como, por ejemplo, el arrojarla Herodes al mar para librarse del fatal agüero, é ir ella á clavarse en el hombro del mensajero que venía á traerle la noticia de la derrota de Antonio y Cleopatra; ó bien el dirigirse el Tetrarca puñal en mano contra Augusto, por creer que estaba enamorado de Mariene, y tropezar la daga en el retrato de la misma Mariene. Todos estos efectos teatrales tienen algo de pueril dentro de tan gran asunto, é inútil es esa fatalidad doble que anda mezclada en toda la obra, y que no contribuye á darle más carácter trágico, puesto que el interés del drama consiste en el carácter del Tetrarca, que, á 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 á Mariene; el Tetrarca, á diferencia de todos los maridos de Calderón, está realmente apasionado; cree que sólo el que sea dueño del mundo tiene derecho á 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 ó va á pronunciarse muy pronto, quiere que Mariene muera con él, y realmente Mariene expira, y el Tetrarca se arroja al agua.

En las últimas escenas hay algo que se parece á la muerte de Desdémona. Se han notado coincidencias muy singulares, v. gr., la de cantar sus doncellas á Mariene, mientras la desnudan de sus galas, aquellos antiguos versos del comendador Escrivá:

Ven, muerte, tan escondida
Que no te sienta venir,
Por que el placer de morir
No me vuelva á dar la vida,

á la manera que en *Otelo* canta Emilia la canción del sauce, mientras que va desnudando á Desdémona, precisamente en la noche en que va á 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 hu-

manos. Nada de sutilezas, de 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 á una mujer. Por el contrario los celos del Tetrarca son quintesenciados y pesados por quilates, y pasados 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.

Añádase á esto la fatalidad completamente innecesaria del puñal, y la empresa de Aristóbolo, que también podía haberse suprimido, con otros dos personajes completamente pegadizos y extraños; y se tendrá idea de los defectos de *El Tetrarca*.

En cuanto á sus bellezas, puede decirse que están condensadas en el carácter de Herodes, puesto que Mariene no es verdadero

carácter; y del de Herodes hemos dicho lo suficiente 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 Alfonso de Solís y sobre don Lope de Almeida es el estar verdaderamente apasionado, aunque á su modo, y con una especie de amor que pasa más allá de los lindes de la tumba.

Ahora vamos á 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 á Shakespeare; y quizá no habría oído su nombre, como les sucedía á 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,
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 no paguéis
La culpa que no tenéis,
Empezadme á destocar.

SIRENE

¿Quieres, mientras desafía
Al sol esplendor tan bello,

(1) Estas coplas de pie quebrado son raras en Calderón, y aquí están bien hechas.

Desobligado el cabello
De los adornos del día,
La voz mía
Algo te divierta?

MARIENE

No,
Porque yo
No quiero que me mejore
Quien cante, sino que 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.

SIRENE

Con una letra será
Que, aunque es antigua, podrá
Conseguir eso mejor.

(Canta.)

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

MARIENE

¡Bien sentida
Y declarada pasión!
¿Cúyos son
Esos versos?

SIRENE

No lo sé,
Porque acaso los hallé
Estudiando otra canción.

MARIENE

Vuélvelos á repetir,
Porque yo con ellos pida...

. . . . . .

LAS DOS

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir.

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 estancia de Marienne.

MARIENE

Huya también yo.

OCTAVIANO, *desembozándose* (1).

Teneos
Vos, y reparad el susto;
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 á 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

(1) Excusado es decir que el emperador Octaviano se presentaba de capa y espada como los demás actores.

Lo que á la ajena dispuso.
Á poner en salvo vengo
Vuestra vida.

MARIENE

El labio mudo
Quedó al veros, y al oiros
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,
Matándome un puñal duro,
Mi error no me diera muerte,
Sino mi fatal influjo;
Con que viene á importar menos
Morir inocente juzgo,
Que vivir culpada á 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 hora la esclava no
Abrió. ¡Que triste discurro
El cuarto á la media luz
De escaso esplendor nocturno,
Que allí horrores late, y más
Si á 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,

Es aguja de sus rumbos?
¿No es éste el que yo á 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 comedias de capa y espada, y también, y con harto exceso, por los dramaturgos modernos. En esto sobreviene el Tetrarca, se encuentra con Mariene, 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 dra-

ma. El Tetrarca debía matar á Mariene 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 á la *Sirene* de *El Tetrarca.)*

EMILIA

¿Qué tal? ¿Se ha amansado en algo el mal humor de tu marido?

DESDÉMONA

Me prometió volver pronto, y me mandó que me acostase, despidiéndose en seguida.

EMILIA

¿Y por qué dejarte sola?

DESDÉMONA

El 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 felices somos en cambiar de pensamientos! 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 á Tierra Santa sólo por conquistar un beso de Ludovico.

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 á compasión de oirla.»

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 á otros hombres. Apagaré esta luz... y luego aquélla. Si apago esta luz, y luego me arrepiento, puedo volver á encenderla; pero si te apago á ti, luz clarísima, primor y ejemplar de la naturaleza, ¿dónde hallaré el fuego de Prometeo para volverte á 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 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.

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 á Dios perdón, si te acuerdas de algún crimen que Dios no te haya perdonado todavía.

DESDÉMONA

¡Dios mío! ¿Qué me quieres decir, esposo?

OTELO

Hazlo, y pronto. Yo me alejaré entre tanto. 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?

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 á mí.

OTELO

¡Calla, calla!

DESDÉMONA

Sí, callaré; pero ¿qué pasa?

OTELO

¿Tú diste á Casio aquel pañuelo, regalo mío, y que yo tanto apreciaba?

DESDÉMONA

¡No, te lo juro por mi vida! Pregúntaselo á 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.

DESDÉMONA

Y tenla tú también. Jamás te falté, ni aun 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.

DESDÉMOMA

El 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 qué 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 á llorarle delante de mí?

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 é intachable de estilo; pero sus faltas de gusto no se parecen á las de Calderón. Shakespeare, cuando llegan las situaciones realmente trágicas, halla siempre la expre-

sión más sencilla, más natural, la expresión *única*. En esta escena que acabamos de leer, apenas hay un solo rasgo afectado; todos son legítimos acentos de pasión humana.

Ahora vamos á ver 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 á mis celos,
Que son sangrientos verdugos,
Vino á morir á las manos
Del mayor monstruo del mundo.

ARISTÓBOLO

El mayor monstruo, los celos
Son siempre.

TETRARCA

Por que ninguno
De mí la venganza tome,
Vengarme de mí procuro,
Buscando desde esta torre
En el ancho mar sepulcro.

. . . . . .

Y dice Otelo:

OTELO

Oidme una palabra nada más, y luego os iréis. He servido bien y lealmente á 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 lodo 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 balsámico 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 á aquel perro infiel, y le maté así. *(Se hiere.)*

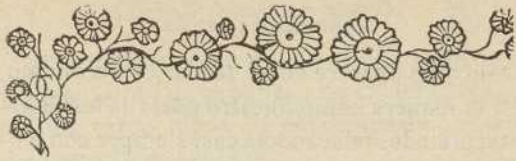
La semejanza no puede ser más grande; y, sin embargo, ¡qué diferencia de expresión de poeta á poeta!

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.

CONFERENCIA SÉPTIMA

COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

Y GÉNEROS SECUNDARIOS



CONFERENCIA SÉPTIMA

COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

Y GÉNEROS SECUNDARIOS

SEÑORES:

En las últimas lecciones queda hecho 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, á 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 materia de nuestra última lección. Objeto principal de ella fué el examen de la pasión de los celos,

tal como aparece en el teatro calderoniano, y la manera como nuestro poeta la había interpretado, falseándola casi siempre con elementos extraños á 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 conferencia, otro drama trágico suyo, digno de muy especial mención, siquiera porque en él aparece alguna vez de resalto el poder característico, que, como sabemos, no suele ser lo que más distingue á 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 tiempo de Felipe II, y principalmente las aventuras del Tuzaní, tal y como las refiere Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* (segunda parte), de donde tomó Calderón el argumento de este poema dramático.

Hay en esta obra un carácter asombroso, que es el del Tuzaní, en el cual la pasión de la venganza al modo africano, sombrío, reconcentrado y obscuro, está pintada en dos

ó 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, ó sea las que vulgarmente se llaman comedias de capa y espada, las cuales, por la riqueza de la trama y por la variedad de incidentes, se han llamado también comedias de enredo, ó, dicho con voz menos castellana, de intriga.

Realmente, en las comedias de Calderón que se agrupan bajo este título, habría que distinguir dos ó tres tendencias, no diré contrarias, pero á 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 á 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 ó 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 convencional, del que pocas veces se apartan. Y, finalmente, queda una serie de comedias, que podemos llamar palacianas ó 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 los personajes no pertenecen á 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 se mueven, contribuyen á hacer una clase aparte de estas comedias. El género representativo de Calderón, como pintor de costumbres, es indudablemente la comedia de capa y espada, cuyas formas están en él muy acentuadas, quizá demasiado, puesto

que, más bien que un estilo, constituyen ya una manera los recursos que él emplea para construir y ejecutar la comedia de costumbres.

Empecemos por las comedias en que Calderón se acerca menos á la idea que de él nos formamos por sus obras más famosas. Hay, con efecto, algunas 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 á la desenvoltura y á la gracia picaresca de Tirso, ni acertase nunca tampoco á crear tipos femeniles tan delicados como los de Lope, ni á poner en sus damas el encanto de suavidad y ternura que en las suyas puso el Fénix de los ingenios. En estas comedias de la juventud de Calderón el estilo es más franco, la expresión más valiente á la vez que más natural y espontánea; la pompa y el lujo de dicción rara vez degeneran en lo rimbombástico y altisonante; obras, en fin, que, por ser juveniles y de mano inexperta, están más libres de amaneramiento, y por lo mismo no ofrecen tan de resalto las cualidades distintivas y peculiares de su autor. En este primer

grupo, al cual no es fácil dar nombre, entran *El Astrólogo fingido*, el *Hombre pobre todo es trazas*, que parece comedia de Tirso, aunque jamás incurre Calderón en las lividandades, desenfado y alegría excesiva de dicción en que solía tropezar Fr. Gabriel Téllez; y aun pudiéramos añadir *El Alcaide de sí mismo*, en la cual notó Schack reminiscencias del estilo de Lope.

La imitación de Tirso es también patente en las comedias de Calderón que hemos llamado antes palacianas ó palaciegas, en las cuales, á mi entender, Calderón queda siempre inferior á su maestro. Nada del teatro de Calderón, ni siquiera *El Secreto á voces*, á pesar de la ingeniosidad extremada de su artificio y del medio dramático de que se valió el autor para poner en comunicación á 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 á la primaveral ingenuidad y frescura, á la malicia á un mismo tiempo profunda y candorosa que esmalta aquellas inimitables comedias de Tirso, tituladas *El Vergonzoso en Palacio*, *El Castigo del Pen-*

sé qué, *Amar por arte mayor*, y otras por el estilo.

El ingenio de Calderón no se prestaba á esta especie de discreteos menos sutiles y cortesanos que alados y poéticos, tanto como el de Tirso. El mismo convencionalismo en que Calderón se mueve parece como sujeto á una regla y á una norma mucho más fija que aquella á que podía someterse el ingenio errático, vagabundo y caprichoso del fraile de la Merced.

Por otra parte, la malicia humana á Calderón le era positivamente 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 á un descuidado ú olvidadizo galán. Tampoco se le hubiera ocurrido llevar nunca á las tablas el espectáculo de celos y rivalidades entre dos hermanas.

Todos esos recursos tan humanos, aunque pertenezcan á la parte menos noble de la naturaleza humana; todos esos recursos de efecto tan seguro en las tablas, y además tan verdaderos y aceptables dentro de un arte naturalista ó realista, no cabían en el teatro de Calderón, que, instintivamente, tiende á

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. Así como no se atreve á presentar los celos, en sus dramas trágicos, de la manera brutal y feroz, pero verdadera y humana, con que se presentan en *Otelo*, sino que los subordina siempre á un sentimiento convencional de la época, como es el sentimiento del honor ofendido, en *A secreto agravio secreta venganza* y *El Médico de su honra;* ó bien los idealiza y exagera 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 Mariene 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 aun las intrigas que, sin merecer tan duros calificativos, no tienen, sin embargo, toda la caballerosidad y el idealismo que para su teatro se requieren. Nacen de aquí

las ventajas y los defectos de las comedias de capa y espada de que vamos á 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. Por la complicación de su enredo se las ha llamado comedias de intriga. Los elementos de las comedias de capa y espada son sencillísimos. 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 coinciden, por mucho que en los incidentes, en los recursos y variedad de la trama haya soltado el autor las velas á la nave de su ingenio. El plan de una comedia de capa y espada es inmutable en su esencia, por mucho que varíe en los pormenores. En todas, la pasión dominante, y que, digámoslo así, sirve de motivo al drama, es el amor; ideali-

zado siempre, y tratado de una manera convencional y artificiosa, puesto que del mismo modo que Calderón nunca lleva al teatro los celos propiamente dichos, tampoco presenta nunca la pasión amorosa natural y sincera, ni de un modo universal, y que convenga á 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 honesto, entre personas libres, y enderezado á fin legítimo, como es el matrimonio.

Los caracteres, invariables casi siempre, son: un caballero de noble estirpe, sin pertenecer precisamente á 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 ó en Flandes, de donde vuelve galán, valiente, discreto, pundonoroso, fácil en dar de cuchilladas á una ronda, en alborotar una calle por celos de una dama; violento y propenso á la ira, pero al mismo tiempo rendido á los pies de la beldad

que adora. Una dama soltera, invariablemente huérfana de madre, sometida á la vigilancia de un padre, de un hermano ó de un tutor. Esta 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 aquella sutilísima comprensión de la naturaleza femenil, que constituye el grande hechizo de las obras de Lope.

Tampoco brilla sino rara vez en las mujeres de Calderón la picante 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 á trazar 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 suele

faltar en las heroínas de Calderón, con ser tan huecas y entonadas.

Estas, lo repito, son siempre arrojadas, 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 ó el tutor, generalmente el hermano, es muy celoso guardador de la honra de su casa, á la vez que duelista y colérico con exceso. Y, finalmente, el gracioso, que viene á hacer en nuestro teatro un efecto algo parecido al del coro en la tragedia griega, es decir, templar los efectos de la emoción trágica, restablecer la serenidad y la templanza en el ánimo del espectador, y ser á 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 protagonistas rinden tributo siempre á las convencionales leyes del honor (y esta observación se refiere, no sólo á las comedias de capa y espada, sino muy principalmente á los dramas trágicos de adulterio y celos); mientras estos personajes se dejan subyugar ciegamente por la ley del

honor que los impele á verdaderos crímenes, como en los dramas que hemos examinado en la lección anterior, el gracioso, de un modo algo realista y prosaico, no exento de vulgaridad y aun 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 en sus efectos á lo que era el coro griego, tal como le definió Horacio en su *Arte poética*, eso viene á ser, dentro de nuestro teatro, el gracioso, personaje más importante de lo que se ha supuesto, imaginando que sólo era un bufón destinado á recrear á 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*, desempeña un papel bastante importante para que se haga mención de ella; es el gracioso en pro-

porciones más pequeñas y con naturaleza femenina.

En cuanto al enredo, también es de fácil explicación. El galán vuelve de Flandes ó Italia, donde ha hecho bizarras campañas, y viene generalmente á pretender un hábito de cualquiera de las Ordenes militares, en recompensa de sus servicios bélicos. O ha tenido amores antes, ó no los ha tenido. Si los ha tenido, suele suceder que durante la ausencia se haya mudado de casa su dama, ó que la ronde alguno, sin ser escuchado ni atendido por ella. El galán, ó por estas confusiones de domicilio, ó por ver á otro caballero rondar la casa, entra en celos, y da sus quejas á la dama. Esta se defiende y disculpa como puede, y mientras están los dos entretenidos en sabrosa plática, unas veces por la reja, otras por la ventana ó el terrero, y otras dentro de la propia casa, sobreviene el padre, el hermano, el tutor ó el otro galán. Nuestro héroe resiste á todos á 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 á la fábula, suelen mezclarse los amores de otras damas y otros caballeros, que en pequeño tienen poco más ó menos las mismas cualidades y los mismos defectos; y así, por una serie de lances, unos puramente fortuitos y otros nacidos de la voluntad de los personajes, y en medio de embozos, cuchilladas, escondites, rejas, alacenas giratorias, damas duendes y galanes fantasmas, va prolongándose la acción, 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.

A esto se reducen, poco más ó 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 la trama 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 de otros modernos, le tiene Calderón en grado supe-

rior, 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 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,* ó de una casa con dos puertas, como en la comedia de ese título, ha sabido sacar el autor un fecundísimo venero de acción, una intriga complicada, sin ser difícil ni enmarañada, que nos deja seguir con facilidad todos los giros 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 transcendentales 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 é inspiradas; las más fáciles en su estilo; las más próximas á 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 é intereses, un poeta amanerado y falso en la expresión de las ideas y de los afectos, aquí no lo es tanto ni mucho menos, y aunque convención hay, se la acepta de buen grado. Estas comedias suyas de costumbres del tiempo son eternas, vivideras y lozanas, porque arrancan

de las entrañas de la realidad, de tal modo, que aun 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. No ignoro los defectos que se achacan á este género y las acusaciones que contra él se han formulado, 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, á pesar de estos lunares, arrastran y subyugan la admiración universal, como sucedió con estas comedias de capa y espada, hasta en el siglo XVIII, en los tiempos de mayor dominación del gusto pseudoclásico francés, cuando las comedias de Molière eran el prototipo del arte dramático; estas comedias que arrancaron elogios á Luzán y á los dos Moratines; estas comedias que se han sostenido siempre en las tablas, algo tienen en sí que las hace sobrenadar á toda preocupación doctrinal y á todo exclusivismo de escuela.

Pero, como quiera que sea, defectos tie-

nen, y no debemos pasarlos en silencio, ni intencionadamente disimularlos. El primero y capital de estos defectos es, á no dudarlo, la monotonía de los caracteres, pecado capital de Calderón que hemos encontrado en todas partes, y que aquí parece mayor, 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 menos atención y profundidad 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 las comedias de su juventud que se acercan algo á la manera de Tirso; limitémonos á las que se ajustan enteramente al molde de las comedias de capa y espada. En los mismos tipos femeni-

nos, que son lo más débil de Calderón, pudiéramos presentar una galería bastante rica y variada. Por ejemplo: en *Guárdate 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. Así y todo, el galán desamorado, el caballero enemigo del amor é insensible á sus flechas, que aparece por dos veces en *Cuál es mayor perfección*, y en *Agua mansa*, y el don Toribio de esta misma pieza, que es uno de los primeros ejemplos de personajes de figurón, probarían que Calderón, cuando quiere, sabe librarse de la monotonía y pobreza que se le imputa.

Los mismos graciosos, aunque sean la parte más endeble del teatro calderoniano, en sus chistes y aun en sus mismas cualidades morales no son siempre idénticos, puesto que á unos los ha hecho cobardes, y á otros discretos; á unos muy fieles á su señor, y á otros, por el contrario, muy apegados á 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 siem-*

pre 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, á la intriga, que al desarrollo dramático de los caracteres.

Otro defecto que en las comedias de capa y espada se ha señalado es la monotonía de recursos escénicos, y también en esto es muy difícil disculpar á Calderón, porque los tales recursos, además de repetidos y convencionales, pecan de inverosímiles y hasta de absurdos. Para Calderón y para sus contemporáneos, ni las voces humanas tienen acento distintivo, ni es posible conocer á una persona sus más íntimos amigos, parientes ó allegados, desde el momento en que se cubre la cara con un manto ó embozo. Este disfraz 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 y de otra infinidad de recursos que reaparecen en to-

das las comedias de enredo de Calderón y su escuela.

En el abuso de las cuchilladas y los duelos no puede censurarse al autor, porque, si bien es verdad que son muchos en sus comedias, todavía eran más en la vida real. Basta abrir por cualquier parte los *Avisos* de Pellicer ó cualquier otro libro de noticias de aquella época, para encontrar tantos duelos y lances de honor como los que en las comedias de Calderón se representan.

En cuanto á las visitas de las damas en casa de sus galanes, desgracia es de nuestras actuales costumbres el que hoy nos parezcan ocasionadas y peligrosas; pero la verdad es que á 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.

Con todo eso, no ha de negarse que estos dramas, más que de comedia realista, tienen de representación idealizada de costumbres de la época, y esto lo prueba, no sólo la repetición constante de los mismos tipos y de los mismos incidentes, sino también un verdadero desbordamiento de galantería, de ho-

nor y de caballerosidad que en todas estas obras se observa; y un empeño en presentar siempre al galán como el prototipo de la virtud bélica, del pundonor y de la discreción, y á 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 á Calderón; pero es lo cierto que ha dado un colorido uniforme á todo su teatro. Sería una aberración hoy hacer á las comedias de costumbres de Calderón los cargos morales que les dirigieron los críticos del siglo XVIII. ¡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 escarmiento, 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, terminando siempre por el matrimonio. Aun en las salidas y escapatorias de las damas á 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 amorosas 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 á esperar al capitán Lisardo en el camino de Alcalá, á 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 Angela de *La Dama duende* (viuda y todo) no hubiese vivido en retraimiento casi monástico, teniendo que recatarse hasta para salir con su doncella á 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 de aquella era tales como fueron; por lo demás, tales formas sociales no constituyen ni moralidad ni 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 modas.

He citado una comedia de Calderón que se separa de todas las restantes, y puede decirse que forma clase aparte, que es: *No siempre lo peor es cierto*. Esta comedia es una de las más excelentes de su teatro. Más bien que comedia de capa y espada debe ser llamada *drama sentimental*, ó, como decían los franceses á fines del siglo XVIII, 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, sino personas de 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 á la quinta potencia de perfección, de honor, de discreción, de cortesía y de confianza en sí propio; y la dama, elevada también á 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 á tocar los lindes de la tragedia, pues aunque el desenlace no sea trágico, por lo menos los afectos que andan en juego pertenecen á 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 ó menos con este género.

Apenas es preciso hacer un estudio especial de las comedias palaciegas de Calderón, aunque las tiene muy notables, si bien inferiores á las de Tirso. Baste citar entre ellas, como las más famosas y conocidas, y dignas de serlo, *El secreto á 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.

Los defectos que á Calderón se han achacado, en cuanto á la poca variedad de recursos, lo mismo en las comedias de capa y espada que en las comedias de palacio, también podrían aplicarse á muchos de sus antecesores, aun el 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 á los más famosos poetas de otros teatros, incluso á Molière, que pocas veces acertó á salir de los viejos, de los médicos, de las mujeres pedantes y sabias, de los maridos resignados, y otros cuantos tipos cómicos, como Moratín de sus viejos y de sus niñas.

Aún nos quedan otros géneros en que también se ejercitó el ingenio de Calderón, y no ciertamente con escaso número de obras, pero sin producir ningún monumento, ninguna obra maestra ó comparable siquiera á algunas de las que hasta ahora van examinadas. Tenemos, en primer lugar, sus comedias históricas, ó sus *dramas* históricos, como diríamos ahora. Estos son en Calderón bastantes. 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; otros de asuntos más cercanos á su tiempo, como *La Cisma de Ingalaterra*, ó 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. Algunas de 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 á 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 achacarse á ignorancia del autor, sino á

descuido ú olvido completo de las condiciones del género. 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 ó 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 llegó, sin embargo, á 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 á traer como él á 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 había.

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 poeta; 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 sin duda

una de sus obras más absurdas, tropezamos con una escena al final, que recuerda, aunque de lejos, aquella magnífica de Ricardo III en que las ensangrentadas sombras de las víctimas de este tirano se levantan durante su sueño á atormentarle y pedir venganza. Pero 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, á 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 á tomar venganza del tirano.

Hay algunos dramas históricos de Calderón que aventajan á los citados, y suelen valer tanto más, cuanto más se acercan á 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, 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, á quien el autor no ha poetizado, sino que la ha presentado con los colores más negros, conformándose con esto mucho más á la realidad histórica, que él conocía por el libro del P. 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 concentración de interés.

Hay ciertos dramas de Calderón que no me atrevo á 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. Bajo este concepto, y no como drama histórico, debe ser considerado. El carácter de la protagonista tiene rasgos de primer orden; su nacimiento sobrenatural, aquella 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 ó de novela dialogada. Es de las obras más desigualmente escritas de Calderón, 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 ni concierto. Hay allí material para tres ó cuatro obras dramáticas.

Compuso Calderón una infinidad de obras que pudiéramos llamar dramas de tramoya ó de espectáculo, la mayor parte sobre asuntos mitológicos, en las cuales entró á 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 al solaz de los Reyes y de la corte, ora en el Palacio de Madrid, ora en el Buen Retiro, ora en otras residencias reales, y más se atendía al prestigio de los ojos que á la lucha de los afectos y los caracteres, ni á 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 á imaginarlos. Son caballeros galantes y cortesanos, lo mismo que

los héroes de las comedias de capa y espada.

Calderón nunca acertó á ver más que el mundo de su tiempo, y aun 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 en las obras de los antiguos. Hay casi 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 desfigurando casi siempre hasta fines del siglo XVIII, 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*, ó el *Alejandro* de Racine, ó 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 estéticas, que para esto se fabrican. Cuando Goethe, para romper con todos los artificios de la tragedia francesa, hizo una *Ifigenia en Tauris*, creyó llegar á la sencillez y á la serenidad del arte griego creando 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 monotona 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 á los libros de caballerías, ó bien recurrió á las novelas bizantinas, á las novelas sentimentales y de aventuras, como *Teágenes y Cariclea*, y su imitación moderna *Argenis y Poliarco*, del escocés Juan Barclay.

Estas obras tienen el mismo defecto esencial que las comedias mitológicas, con más

el pecado capital de estar tomadas de novelas, que rara vez son á 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.

Restan 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 á representarse, es decir, por el Valle de la Zarzuela, uno de los sitios de caza de Felipe IV (tan popular, que dió pretexto á 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 las zarzuelas modernas, y la ópera cómica francesa, y no como la ópera italiana. No son obras com-

pletamente 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 ó tres obras de este género, tales como *El Laurel de Apolo*, 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 á los entremeses de Calderón, aunque fueron en gran número, toda la diligencia del Sr. Hartzenbusch no ha podido reunir más que unos doce ó catorce, muchos de ellos alterados grandemente en su texto. Los entremeses de Calderón no tienen carácter muy señalado. Los hay mucho mejores en castellano, de autores oscuros. Es particular que habiendo compuesto casi todos nuestros grandes dramáticos entremeses, sólo Cervantes brillara en ellos á grande al-

tura, de tal suerte, que eclipsó á todos, incluso al mismo Luis Quiñones de Benavente. Pero en cuanto á los demás, los que lograron más fama dramática, empezando por Lope y acabando por Calderón, quedan todos ellos muy inferiores á 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 á los de Calderón y otros autores muy famosos por otras obras suyas, puede decirse que no brillaron nunca en este género á la altura de Cervantes, y aun de otros autores oscuros que se dedicaron exclusivamente á él.

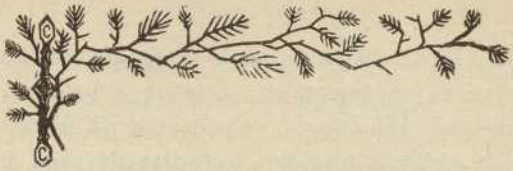
Prescindiendo de algunas obras que no es fácil sujetar á clasificación, ó que ahora no acuden á mi memoria, ó no han cabido en ninguno de los grupos anteriores, queda estudiado analíticamente todo el teatro de Calderón.

Sólo resta sacar las consecuencias; y aun 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.

CONFERENCIA OCTAVA

RESUMEN Y SINTESIS



CONFERENCIA OCTAVA

RESUMEN Y SINTESIS

SEÑORES:

MUY breves palabras pronunciaremos para cerrar este estudio acerca de Calderón, que en su parte analítica está ya terminado. La lección de hoy, más que otra cosa, va á 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 comprender su fisonomía moral é intelectual, en cuanto ésta se refleja en sus obras; y después comenzamos el aná-

lisis de su teatro en los diversos géneros de Autos sacramentales, dramas religiosos, dramas simbólicos ó de pensamiento filosófico, dramas trágicos, comedias de capa y espada, dramas históricos ó con pretensiones de tales, dramas mitológicos, caballerescos, y, finalmente, entremeses, farsas y otros géneros secundarios. Hoy nos toca recoger las consecuencias de todos estos datos 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 dentro del teatro castellano y de la sociedad española del siglo XVII. Después, tasar en absoluto su mérito dramático con relación á los principios eternos del arte, y á 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 dramaturgos; es la cifra, y compendio, y corona del teatro español, por lo que hace á ciertas cualidades de pri-

mer 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, con el de Alarcón y con el de varios autores de segundo orden, encontramos que Calderón cede á 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 á la interpretación de los afectos humanos, y le es inferior con mucho 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 á 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. Nada hay en todo el teatro de Calderón que en este concepto se acerque siquiera al don Juan, tipo fuera de cuenta, á su vez superior á todos los de nuestro teatro, y tan vital y

tan enérgico como los de Shakespeare. Calderón no alcanza nunca á crear un tipo de esta universalidad. Segismundo no es más que un símbolo.

Cede á 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 de su tiempo y en la comedia de carácter, tiene que dejar la palma á Alarcón, el cual asimismo le vence, como vence á 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 que envidiar nada ni á los otros dos autores de primer orden, ó que generalmente son calificados de tales, es decir, Rojas y Moreto, ni tampoco á los de segundo orden. No porque los de segundo orden, en alguna ocasión, felizmente inspirados, no hayan producido ciertas obras superiores en valor á otras de Calderón, si con ellas solas se comparan, sino porque estos aciertos son casuales ó poco frecuentes,

sin que ninguno de esos dramaturgos presente un conjunto de obras, un teatro que baste á dar á sus autores fisonomía determinada y distinta. Por ejemplo, la gloria mayor de Guillén de Castro está en *Las Mocedades del Cid*, drama legendario, superior quizá á todos los de nuestro teatro; la de Mira de Amescua estriba, sobre todo, en un drama religioso, *El Esclavo del demonio*, ciertamente tan bueno como los mejores de Calderón, pero no superior á ellos, é inferior con mucho á *El Condenado por desconfiado*, de Tirso.

Rojas se distingue por el vigor trágico, y ése 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, no sólo secundarias, sino esenciales, es inferior á Lope, á Tirso y á Alarcón; supera á todos los restantes, aun en las cualidades inferiores, ó por lo menos va á la par con ellos en sus momentos más felices, y tiene luego condiciones propias y superiores

que hacen grandiosa su figura en el mundo del arte, y le dan un puesto entre los ingenios próceres. Es la primera y principal de todas la grandeza de la concepción, la alteza de la idea inicial ó primordial de sus obras. Vano fuera buscar en todo nuestro teatro un pensamiento como el de *La Vida es sueño;* y en cualquier literatura sería difícil encontrar obra alguna en que el enigma de la vida humana esté presentado y resuelto con tanta eficacia estética.

Además, Calderón es un poeta católico por excelencia. En llevar cierta especie de simbolismo cristiano á 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 á 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 y lo intangible, el cielo y la tierra, lo de este mundo y lo del otro, reduciéndolo todo á 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 á un Auto suyo. Este simbolismo, á veces un poco estrafalario é incongruente, pero informado siempre por alto y superior sentido, y por un espiritualismo cristiano firme y creyente, constituye la mayor gloria de Calderón. Por caso único en todas las literaturas del mundo, él llegó, si no á crear, por lo menos á 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 á 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 á las tablas. El esfuerzo es gigantesco, aunque no siempre fuera afortunado. Pero aunque sólo se le considere como un alarde de fuerza, debe tenerse por audacia generosísima, y no para emprendida por ingenios vulgares.

Este 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 á un lado esa obra maravillosa, á mi entender la primera de su clase en 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 á 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 á 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.

La Devoción de la Cruz, lo mismo que

El Purgatorio de San Patricio, donde hay rasgos de vigor *dantesco*, á 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 á la grandeza del pensamiento mismo; la idea bellísima de *Los Dos amantes del cielo* basta para dar á Calderón un puesto gloriosísimo entre los cultivadores del arte religioso.

Tiene Calderón condiciones trágicas eminentes, que hubieran lucido más á no haberse encerrado, quizás 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, imperan las preocupaciones sociales; donde la moral relativa se sobrepone á la moral ab-

(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* ó colección hagiográfica: la que más á mano tuviese. El trabajo crítico que supondría la comparación entre diferentes versiones es del todo inverosímil en un poeta español y del siglo XVII.

soluta, 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 á la opinión, etc., etc, lo cual les quita valor universal y eterno, y los hace hasta incomprensibles en otros tiempos y en otros países. Esto, 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 á las preocupaciones dominantes acaba por perderse luego en universalidad y en valor absoluto, independiente de tiempos 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, ó los subordinó á móviles de propia estimación, como acontece en *El Médico de su honra* y *A secreto agravio secreta venganza*, ó los convirtió en rencor ciego, como el que guía al don Juan de *El Pintor de su deshonra*, ó los exageró é idealizó hasta el delirio, como sucede en *El Tetrarca de Jerusa-*

lén. El autor ha querido sublimar los celos de Herodes y ha venido éste á convertirse en un energúmeno, casi fuera de las condiciones de la realidad. Y esos mismos celos suyos, que á 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 á poseer á Mariene 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 las que son preocupaciones de una época dada, como lo era el sentimiento del honor, sentimiento bueno en su raíz y origen, puesto que no es otro que el principio de la dignidad personal, pero torcido y desquiciado hasta el último extremo en tiempo de Calderón, hasta llevar al crimen y á la alevosía.

Por lo demás, y con todas estas imperfecciones, Calderón trató casi siempre superior-

mente los asuntos trágicos, y cuando acertó con uno que lo fuese de todas veras y en que no se mezclase esta mala levadura, como acontece, por ejemplo, en *El Alcalde de Zalamea*, llegó sin esfuerzo á producir una obra maestra. Casi lo mismo puede decirse de *Amar después de la muerte* y de algunos otros dramas suyos.

En la comedia de costumbres contemporáneas Calderón tiene poca variedad, sobre todo si se le 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 á tanto; el círculo de Calderón es mucho más estrecho; apenas cultivó más género de comedias que uno, la comedia de costumbres de la clase media, ó de hidalgos y caballeros; no desciende jamás á las heces sociales; rara vez dibuja tipos populares, y

aun en el círculo que se había trazado, se limitó á pocas figuras, y las movió siempre del mismo modo. ¿Fué todo pobreza de invención, esterilidad para encontrar otros medios y otros recursos? Creo que no. Si bien se repara, tampoco hay muchos más recursos en las comedias propiamente tales, de Tirso de Molina, que se reducen casi siempre á dos argumentos obligados: el de la dama que va buscando la reparación de su perdido honor, ó el de la princesa caprichosa, que, con artificios, coqueterías y discreteos, va enredando en los lazos de su amor á 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 aun hasta cierto punto para la comedia de carácter, si la hubiera ensayado. Pero Calderón tenía repugnancia instintiva á presentar en las tablas ninguno de los aspectos feos, prosaicos ó 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 resultasen casi siempre de una sola pieza, nada complejos, poco ricos de interés y fáciles de reducir á fórmula. No sólo excluyó del teatro los rufianes, las Celestinas, etc., que Lope había conservado, sino que no se atrevió á presentar jamás aquella situación doméstica, tan frecuente en Tirso, de la rivalidad entre dos hermanas. Por de contado, esta tendencia idealista suya, esta tendencia á presentar sólo el lado poético, generoso y noble de la vida, hizo que los mismos tipos predilectos suyos, los galanes, las damas, los padres y los hermanos, pareciesen siempre vaciados en el mismo molde. El carácter en todos ellos puede reducirse á una expresión sencillísima. Todo género de interés secundario, toda parte más ó menos vulgar que se mezcla siempre en la naturaleza humana con os impulsos nobles y poéticos, quedan excluídos; todo elemento realista está fuera del arte de Calderón, no cabe en su manera de entenderle. Por eso gran parte de las relaciones sociales quedan fuera de la jurisdicción del poeta. Por eso jamás ha presentado en las ta-

blas á la madre, por respeto á la santidad del hogar, y tampoco ha presentado casi nunca en escena á la mujer casada, como no sea para que en pós de la falta venga el castigo tremendo, en que el marido es á 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 á pecar á veces hasta de prosaico, al modo de los dramáticos franceses, entre ellos Molière, y á presentar la lección moral didácticamente y como tesis: en cuanto 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 gran parte del trabajo de Calderón fué 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 á lo sumo se buscarán buenos trozos de poesía lirica, pero no condiciones dramáticas propiamente dichas.

Calderón es un poeta idealista, no ciertamente con el idealismo armonioso y perfecto de la tragedia ó 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 á 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 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 á D. 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 á 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; por eso es de todos los autores nuestros uno de los que más han envejecido y aquel 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 á Tirso le perjudican condiciones contrarias á las de Calderón. La tendencia prosaica, la tendencia realista, su malicia ingénita, su 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 ameno, sabroso y deleitable.

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*, ó 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 á la raza española. Es autor que pierde un poco leído por partes, á trozos, y examinado 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 é 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 que esta identificación tan completa no puede cumplirse 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 la mezcla de luz y sombra, de grandeza y 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 todo el prestigio de la tradición, decadente pero no adulterada.

Educado, además, en una época de mal gusto, participó de todos los resabios que por entonces invadían la lírica y el teatro; y como fué el último de nuestros grandes dramáticos, fué también el más desigual en cuestión de estilo, el que más tributo pagó á la redundancia, á la hipérbole, á 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 las obras de Calderón los asuntos en general son admirables, la ejecución deja casi siempre algo que desear. Dotes han sido siempre del ingenio español la intuición rápida, el proceder como por adivinación y por relámpagos, la falta de mesura y de sosiego, la imaginación brillante y con ella la tendencia á la hipérbole y al culteranismo, la agudeza de ingenio, y con ella la tendencia al conceptismo, al discreteo y á 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, ni siquiera por la italiana, 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 esté-

tico como paralela á la del sentimiento moral, excluye de las tablas todo lo que puede perturbar ó deshacer aquella armonía, aquella libre serenidad y fácil dominio sobre sí mismo que ostentan las estatuas griegas. Era la tragedia ateniense medio el más á propósito para calmar el arrebato y el tumulto de las pasiones; para purificar, como dice Aristóteles, por medio del terror ó 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 trilogia de Esquilo *La Orestiada*. Lo mismo el parricido de Clitemnestra que el de Orestes debían de infundir extraordinario terror y espanto, gran tumulto y agitación en el ánimo de los espectadores. Más aún debía de crecer esta agitación y tumulto cuando las Euménides comenzaban á perseguir al parricida Orestes. Pero ¡cómo se restablece 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! Pacificado el tumulto trágico mediante la intervención sobrenatural de la diosa, volvía á 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, aquella alta sabiduría moral y estética, aquella desaparición en el bosque de Colono, 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, que los griegos llaman *sophrosyne*.

Claro es que dentro de este arte ideal y sereno, todo lo que es 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 helénica. Por eso Euripides pareció á los antiguos un corruptor de ella.

Tan ideal como es el asunto en la tragedia, tan ideal como sus 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 á 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 á 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; en unas hablan en tono lírico; en otras, con groserías propias de una taberna, ó se distraen en largas conversaciones ajenas al asunto principal, pero que contribuyen á darnos la noción del carácter; que sin estos rasgos, al parecer episódicos, no obtendría su cabal desenvolvimiento. De aquí también la forma amplia, la franqueza de ejecución que caracteriza el drama shakspiriano. 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 tal concepción dramática, y que hubieran sido monstruosos aplicados á la tragedia griega.

Estos dos, digo, son los dos puntos extre-

mos 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.

Hay otras formas históricas del drama que constituyen términos medios entre las dos. Así, por ejemplo, la tragedia francesa, género falsamente idealista, que quiere ser reproducción 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 á la del drama francés, y que solamente se distingue de él por estar subordinada á un fin político que en la tragedia francesa no existe.

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 á 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 á veces, y en otras ocasiones un arte realista que no llega á abarcar lo universal de la vida humana, sino la realidad histórica de un tiempo dado. Por eso el arte español tiene algo de duradero y eterno; algo también de incompleto. No es mero convencionalismo, como la tragedia francesa; pero tiene mucho de convencional, sobre todo en Calderón. No es tampoco puro realismo, como en Shakespeare; pero tiene mucho de pintura histórica del siglo XVII.

Por eso el drama español no se puede reducir á fórmulas tan claras y precisas como aquellas á que pueden reducirse la tragedia griega ó 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 á la grandeza del pensamiento y de los asuntos, y al enredo y á la habilidad en la estructura dramática, quizás no tiene igual, pero que flaquea en dos elementos esenciales del arte, que son el carácter y la expresión, inseparable casi siempre el uno de la otra. En cuanto al carácter, ya hemos dicho en qué consiste la pobreza ó la monotonía que en este punto se ha achacado á Calderón. Debemos añadir una vez más, aunque ya lo hemos repetido en el curso de estas lecciones, que hay de ello excepciones honrosísimas, entre ellas dos ó 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 á la expresión (lo repetimos por centésima vez), pocas veces es natural, sencilla y humana. Está contagiada por todos los vicios de la lírica culterana y por todos los abusos de la mala y falsa retórica, que fué nuestra plaga en todo aquel siglo.

¿Qué puesto corresponde á 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 á 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 á término Calderón, y que es la raíz y el fundamento de su grandeza. Esta grandeza siempre se compra á 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 á lo que, en edades más remotas, fueron los primitivos legisladores de los pueblos envueltos en una penumbra medio fabulosa, ó 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 logró el mismo Dante en un estado de civilización mucho más adelantada que la de Valmiki ó la de Homero, pero con una lengua que todavía se resistía á la elaboración artística y con formas sumamente rudas, era mucho más difícil de conseguir en el siglo XVII, cuando la lengua castellana había llegado á tal apogeo que era más de temer 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.

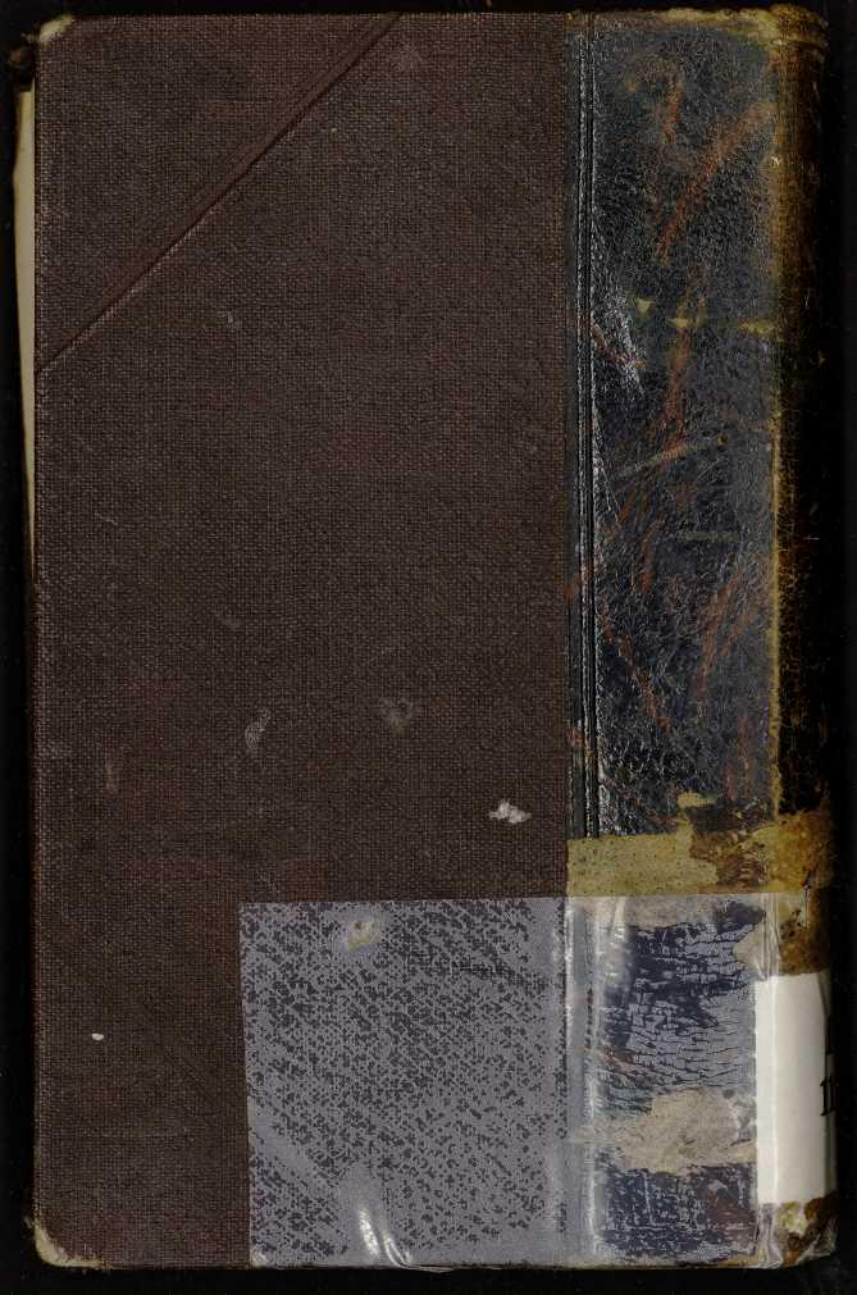
Mirado Calderón bajo ese aspecto, no hay elogio bastante para él; por eso, cuando se nos pregunte por nuestro gran poeta nacio-

nal, claro es que con el nombre de Calderón podemos 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 hecho, 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 ó 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 á 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 gra-

dual de las pasiones, y jamás llegará á 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.

ÍNDICE



MENENDEZ Y PELAY

CALDERON

Y SU TEATRO