

BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ

DE CALDERON Y DE SU OBRA

CONFERENCIA

PERTENECIENTE Á LA SERIE DE LAS ORGANIZADAS
POR EL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y BELLAS ARTES

LEÍDA POR SU AUTORA

EN EL ATENEO DE MADRID

EL DÍA 29 DE DICIEMBRE DE 1914

PUBLÍCALA «EL UNIVERSO»

MADRID

TIP. DE LA "REV. DE ARCH., BIBL. Y MUSEOS"

Olózaga, 1.—Teléfono 3.183.

1915

BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ

DE CALDERON Y DE SU OBRA

CONFERENCIA

PERTENECIENTE Á LA SERIE DE LAS ORGANIZADAS
POR EL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y BELLAS ARTES

LEÍDA POR SU AUTORA

EN EL ATENEO DE MADRID

EL DÍA 29 DE DICIEMBRE DE 1914

PUBLÍCALA «EL UNIVERSO»

MADRID

TIP. DE LA "REV. DE ARCH., BIBL. Y MUSEOS"

Olózaga, 1.—Teléfono 3.183.

1915

DE CALDERON Y DE SU OBRA

SEÑORAS Y SEÑORES:

Voy á hablaros, más bien, os invito á que me acompañéis á la rápida evocación de una personalidad formidable en la historia de la humana poesía, tanto ó más que en la de la dramática española y aun en la del teatro mundial: de Calderón, el poeta por quien más, y á veces menos exactamente, se nos conoce fuera de España, pero por quien de cierto pervive en la memoria del mundo una inmortal imagen de la vida y del alma de nuestra estirpe, tan expresiva de lo más típico de nuestra gente, tan empapada en la esencia de nuestro etnicismo, tan encendida en la llama de nuestro espiritualismo exaltado y triunfador y en las lumbreras de apoteosis del mayor día de nuestra historia, que no hay pensar en arrancarla á la conciencia de las gentes, porque tiene ya la propia consistencia del bronce étnico y es una vida con la vida nacional. Que tal imagen sea mucho más una idealización y

un símbolo que una fiel transcripción de la España de los Austrias, nadie lo ignora.

Calderón, simbolista.

Y con esto, ya digo que Calderón, mucho más que un dramaturgo, es decir, un psicólogo y un espectador desinteresado de la vida, un hacedor de personalidades humanas y un fiel reproductor del ambiente en que tales personalidades respirasen, fué un gran simbolista, un plasmador de ideas, un autor de *personajes-tipos*, que representaban, no al individuo, al género, y á éste, no en su realidad humana, sino como la aspiración del poeta le quería; esta idealización genérica son los personajes de Calderón; cada galán es dechado, flor, nata y síntesis de galanes; cada dama, arquetipo y selección de damas; y es que Calderón era, sobre todo, un idealizador de realidades; un hombre que tuvo, como pocos—iba á decir como ninguno, aun acordándome del Dante—el don excelso de plastificar las ideas y las abstracciones y de *eterizar* é inmateralizar lo sensible, transfigurándolo en el Tabor de la Belleza eterna. Lo que nunca logró—excepto en *El Alcalde de Zalamea*—fué ver la realidad con ojos desinteresados.

Pero no es lícito prejuzgar, no puede anticiparse el juicio al conocimiento; y fué destino de Calderón ser el más adorado y el menos estudiado y conocido de nuestros dramaturgos.

Como predestinado á la dictadura de la

escena, tocóle nacer el último de una generación de titanes, vivió casi entero el gran siglo de nuestra dramática, llegó á la cima cuando Lope moría en plena gloria y Tirso abandonaba el teatro; así dominó sin combatir, reinó sin rivales y recogió entera la herencia de aquellos multiformes gigantes del Renacimiento, y como tuvo, más que poeta alguno, el don de adueñarse de las creaciones anteriores, transformándolas por magia de arte en creaciones propias, fué su obra síntesis de síntesis y suma de sumas, y alcanzó la reciedumbre indestructible de esas largas elaboraciones homéricas que son conglomerados inmensos de esencia espiritual.

Y como ni en el teatro ni en el libro sobrevivieron Lope y Tirso á la absorbente dictadura del poeta del Buen Retiro y de los autos que abarcaba en su obra tierra y cielos, todo el siglo XVIII y el despuntar del XIX le hallaron solo en su cumbre sináica; y no fué extraño que los románticos alemanes—ignorantes aún de toda nuestra dramaturgia—creyesen haber descubierto á Calderón como á un gigante dios de la Poesía, nacido por generación espontánea, sin padres, ni maestros, ni modelos, ni precedentes, y que, resumiendo en su personalidad un enorme ciclo dramático y una radiosa legión de poetas, adorasen en él todo el romanticismo, toda la espiritualidad y todo el genio de nuestra raza.

La crítica calderoniana.

Desde entonces, ¿qué no se ha escrito acerca de Calderón? De Calderón parecen enterados cuantos aman las letras en todo el mundo, hasta en España. Y digo hasta en España, porque no sé de que en nuestra Patria existan aún, como en Nueva York, cátedras para la enseñanza exclusiva de las obras calderonianas; no sé de que en España haya habido, como en Alemania, pueblos enteros fascinados ante la gloria del poeta, como aconteció á Dusseldorf —el Bayreuth calderoniano— ó Sociedades consagradas á su culto, como la de Los Amigos de Calderón, en Berlín; ni sé de que aquí se hayan hecho de sus obras ediciones críticas semejantes á la que Morel-Fatio hizo de *El mágico prodigioso*, ni comentarios parecidos al admirable y aún no superado de Valentín Schmidt, ni colecciones como las de Keil, ediciones como las de Krenkel, estudios tan extraordinarios para un extranjero de sus tiempos como el que el Conde de Schack realizó de todo Calderón, bibliografías como las de Dorer y Breymann—tan justamente censurada ésta por Farinelli, y aun así, como almacén de datos y hasta por su valor negativo y estimulante de la crítica, tan útil—, y, sobre todo, estudios tan admirables como los interesantísimos de Farinelli *Divagaciones bibliográficas calderonianas*, sugeridas por la Bibliografía de Breymann; *Apuntes sobre*

Calderón y la música en Alemania, y dos recientes folletos, anticipos de un libro de próxima publicación, acerca de *La vida es sueño*, para no hablar del hermoso estudio de A. Graf *La vita é un sogno*, y de otros y otros innumerables trabajos, porque sobre Calderón—nadie lo ignora—existen literaturas enteras.

Mas, por inverosímil que parezca, acerca de Calderón no tenemos todavía un libro definitivo, el libro que España, la raza entera, debe al altísimo poeta, el libro que el maestro Menéndez y Pelayo—en el prólogo con que tanto honró mis estudios *Del siglo de oro*—declaró no haber escrito todavía y anhelaba escribir cuando le sorprendió la muerte.

La necesidad de escribir tal libro se impone, y antes de que manos extranjeras vengan á ofrecernos, para bochorno nuestro, esa obra que sólo á nosotros nos incumbe, adelantémonos á consignar que los elementos fundamentales que han de constituir la reunidos están por manos españolas; que la base de la crítica definitiva de Calderón y gran parte del estudio de sus fuentes y elaboración de sus obras realizados están por el gran restaurador de nuestra historia literaria, Menéndez y Pelayo, y los documentos biográficos de Calderón, cimiento ineludible de toda crítica sólida, exhumados han sido y publicados en gran parte por el benemérito Pérez Pastor. Existen, pues, los elementos capitales para construir

la magna obra; pero la labor de integración entre esos dos elementos es enorme; el extraer al hombre vivo y entero de entre las yertas fórmulas de testimonios notariales ó de prosaicos asientos de cuentas; el reconstituir la cronología de la vida y de la dramática de Calderón, para deducir de ellas rigurosamente la historia y la crítica del gran poeta, es labor formidable, pero labor que se impone y que urge, por dos razones poderosas: primera, que mientras este trabajo de reconstitución é integración no se realice, Calderón no podrá ser conocido de la gran masa de lectores—á menos que se exija que cada lector sea un Menéndez y Pelayo—, y además, porque á nosotros los españoles nos toca el rectificar definitivamente la crítica apriorística y en absoluto indocumentada de los románticos alemanes y realizar el programa de crítica calderoniana que Menéndez y Pelayo dejó trazado en su referido prólogo á mi libro, donde dice:

“No fué una elección consciente y deliberada la que llevó á los románticos alemanes al culto calderoniano... Fué el acaso bibliográfico de ser rarísimos los tomos ó partes de las comedias de Lope, y muy abundantes, por el contrario, las de Calderón...”; que nuestro público del siglo XVIII seguía aplaudiendo en las tablas, á despecho de los preceptistas galo-clásicos. “Fué, pues, el teatro de Calderón el primero que se conoció fuera de España, por lo cual se

atribuyeron á su autor perfecciones y excelencias que no son peculiares suyas, sino del sistema dramático que seguía; se consideraron como enteramente originales obras cuyas fuentes se ignoraban; pasó por muy genial y espontáneo lo que era obra de muy calculado artificio y, por decirlo así, fórmula brillante de la decadencia; todo ese párrafo que he subrayado es un juicio sintético y definitivo de Calderón, y el que voy á leer, un programa de su crítica: y en vez de buscar—sigue el maestro—en la educación del poeta, en la tradición literaria á que pertenecía, en el ambiente moral que respiraba, la clave de sus aciertos y de sus errores, se dió tormento á sus obras para encontrar en ellas todo género de vaporousas fantasías y de intenciones simbólicas y trascendentales.”

He aquí la refutación de toda la crítica precedente y el programa de la crítica futura de Calderón.

Ni en Alemania, ni en España, ni en parte alguna, existía ni podía existir, antes de ahora, crítica de Calderón, porque la crítica estética se erige sobre la crítica histórica (la biografía del poeta), y ésta nos faltaba por completo. Faltábanos también casi por entero—no ya en los días del romanticismo alemán, sino al cumplirse el segundo centenario de la muerte del autor de *La vida es sueño*—el conocimiento y el juicio de nuestra dramaturgia anterior á Calderón, singularmente de las de Lope y

de Tirso, de las cuales era consecuencia, extracto y síntesis la dramaturgia calderoniana. Y sin ese doble conocimiento, era absolutamente imposible la estimación estética de Calderón. Hoy, que el soplo resucitador de Menéndez y Pelayo ha pasado sobre nuestra dramaturgia del siglo XVI y ha revivido la obra entera del creador de nuestro teatro; hoy, que Tirso, su persona y su obra no son ya una incógnita para la historia literaria; hoy, que españoles y extranjeros aportan cada día tesoros de noticias á la reedificación de nuestra dramática inmortal, sí es ya posible intentar el estudio de Calderón y de su teatro. Pero de tal estudio, que para ser como la crítica moderna lo exige—algo como la enorme resurrección científica de un hombre y de su época y la inmensa proyección de su genio sobre la posteridad—reclamaría la labor de una vida, no cabe aquí ni aun el índice: conténtenos con una rauda evocación sintética de Calderón y de su obra.

La genealogía calderoniana.

Si son verdad las leyes de la herencia, con sólo leer la genealogía de Calderón, escrita de su mano, para probar su limpia sangre al cruzarse de Santiago y al obtener la capellanía de los Reyes Nuevos, se nos anuncia ya desde lo hondo de la generación la enorme personalidad del poeta, conjunción feliz de lo más castizo y neto de la raza, los Calderones de la Barca y los Ria-

ños de la Montaña, adicionada con una vigorosa aleación flamenca, los Henaos —nombre español del Hainault, que hoy diseña con sangre y fuego el trágico dedo de la guerra—, que Vera Tassis hace descender del más alto resalvo de la nobleza de Flandes. En la genealogía del dramaturgo descubrimos ya como en potencia las cualidades que integraron aquella personalidad tan representativa de la España de sus tiempos. Y como para poner en ella un sello heroico hallamos que el bisabuelo paterno de Calderón, Francisco Ruiz, fué uno de dos renombrados espaderos de Toledo; creeríase que á la sangre de Calderón se mezclaron limaduras de aquellos hierros heroicos con que sometimos al mundo, según por toda su vida y á lo largo de todo su teatro se oye fragor de luchas y chocar de espadas.

La vida de Calderón, ignorada aún en 1881, ya que, como dice el ilustre Pérez Pastor, los contemporáneos del poeta “sólo nos dejaron unos cuantos datos, por cierto muy escasos, y alguno con error manifiesto”, se nos aparece entera en los “Documentos calderonianos”, descubiertos y publicados por el benemérito D. Cristóbal. Sobre ellos puede fundarse toda la crítica histórica de Calderón: ellos ayudan á comprobar la autenticidad de muchas de sus obras, rectifican casi toda la cronología de sus producciones, consignan los títulos primitivos de algunas, relatan la historia de

sus estrenos, pintan el cuadro típico de sus ensayos, muestran la constitución curiosísima del teatro del Buen Retiro, especie de oficina real ó ministerio de espectáculos; nos describen las tramoyas y maquinarias empleadas en aquellas representaciones ostentosas, y, lo que mucho más vale, nos entregan las instrucciones que el mismo Calderón escribía para la construcción y manejo de las tramoyas, carros y *apariencias* de sus autos inmortales; curiosísimo curso de lo que podríamos llamar mecánica de las alegorías calderonianas, esbozo de lo que en un tiempo vendría á ser la complicada escenografía de los simbólicos poemas musicales de Wágner (1).

Esto en cuanto á la obra: en cuanto al hombre, basta asomarse con ojos de poeta y con alma de español á aquellos secos documentos, que empiezan con un “Sepan

(1) Uno de los documentos publicados por Pérez Pastor, el que demuestra que en Febrero de 1659 ensayaba Diego de Osorio *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, para representarla á los Reyes, parece resolver en pro de Corneille el reñidísimo pleito mantenido entre los críticos franceses y españoles por la prioridad entre el *Heraclio* de Corneille, impreso en 1647, y “*En esta vida...*”, de Calderón, no impresa hasta 1664. Pero el pleito quedará resuelto siempre en favor de España, ya que Calderón, como Corneille, tuvieron por precedente indudable *La rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua.

cuantos...” ó “En la villa de Madrid...”, para que de ellos se vea emerger con avasalladora fuerza de vida el Madrid de los Austrias, el cogollo de la Corte, la Puerta de Guadalajara, las Platerías, y en ellas la típica y estrecha vivienda que fué nido de la huérfana niñez y, andados muchos años, albergue de la gloriosa senectud del poeta, que, habiendo pasado parte de la infancia, la mocedad y el resto de la vida, hasta los cincuenta y un años, en la casa de su padre, en la calle de las Fuentes, vino á envejecer, á morir y á crear lo más original y eterno de su obra, los autos sacramentales, en la vieja morada de su abuela, doña Inés de Riaño, madre de su madre. En el espíritu de esta noble hembra, muy ahidalgada, muy señora, muy atenta á los bienes de esta y de la otra vida y tan exaltadamente religiosa que dió tres hijas al claustro y un hijo á la Compañía de Jesús, se moldeó en la primera infancia el espíritu de D. Pedro Calderón, que, nacido á 17 de Enero de 1600 y muerto el 25 de Mayo de 1681, vivió casi entero el siglo XVII y supo hacerlo suyo hasta unimismarse con él. Huérfano de madre á los diez años, el niño Pedro fué, como sus hermanos, confiado al amparo de su abuela materna, mediante el testamento de su madre, D.^a Ana María de Henao, que, como adivinando la nada larga fidelidad que su esposo, el contador D. Diego, iba á guardarle, con ese acento de madre moribunda que es la cumbre de

la ternura humana, ante la eternidad abierta piensa sólo en sus hijos, y volviéndose á su madre, la noble dueña tronco moral de aquella familia, “por amor de Dios y por el mucho deseo que ha tenido siempre de servirla”, es decir, por lo buena hija que ella había sido, le pide “que se apiade y favorezca y ampare á sus hijos”; y como para estimular más su ternura, añade: “pues que siempre fué el amparo de ellos, y así fuera bien excusado el encargárselos”. Ahí tenéis el alma de la madre de Calderón. ¡Cómo había de ser el hijo de tal madre! El testamento de la abuela de Calderón es otro documento inomisible en la biografía del poeta—que puede extraerse íntegra de cuatro testamentos interesantísimos: el de su madre, el de su abuela, el de su sobrino D. Josef y el del propio D. Pedro—. El de D.^a Inés de Riaño, no sólo es el retrato de esta segunda madre de Calderón, es todo el interior de la casita de Platerías, es todo un medio, es toda una época, es la raíz castiza y espiritual del poeta de los Autos. Tienen las palabras de la D.^a Inés sabor á prosa teresiana en lo limpias y castizas, aroma de arcas de cedro repletas de lienzos ricos labrados por pulcras dueñas; caen con sonoro tilinteo de escudos, suenan con imperio de matrona pudiente avezada al mando y señorío de la casa, donde se ve que la viuda del regidor Henao ejerció una especie de matriarcado; fué la dueña, el arrimo, la dictadora, la maestra y tesorera

de la familia (1). ¡Y que con tales modelos en casa excluyese Calderón de su teatro á la madre, á la matrona castellana, modelo de hembras y señoras, y la suplantase por la *dama* impersonal y artificiosa que parece un guardainfante relleno de *conceitos*! Pero... producto legítimo de aquel medio, hijo de aquellas dos madres, fué el poeta de los autos, que también heredó algo, y no poco, de su padre y de su abuelo paterno, ambos hombres de cifra y de contabilidad, Contadores de la Real Hacienda; en efecto, como de su madre la bondad y

(1) Aunque hasta ahora nadie lo haya dicho—que yo sepa—, tengo por muy lógica inferir que D. Pedro Calderón, bautizado, no en San Ginés, como sus otros hermanos, sino en San Martín, naciese en la Corredera de San Pablo, en la casa de sus abuelos D. Diego y D.^a Inés, á cuya espalda se hallaba el callejón que aún se llama del *Nao*, por corrupción de la palabra Henao, apellido materno de nuestro poeta, según lo demuestra la declaración de Francisco Gómez, uno de los testigos consultados para la información de limpieza de sangre de Calderón al cruzarse de Santiago, el cual testigo afirmó haber conocido bien á Diego de Henao, abuelo del pretendiente, que “vivía en la Corredera de San Pablo, que á espaldas de dichas casas llaman hoy *el callejón y casas de Henao*”. Nada más verosímil sino que Calderón naciera bajo el techo de la que fué constante amparadora de su hija Ana María y de sus nietos, en ausencias y vicisitudes del contador D. Diego Calderón. (V. entre los documentos publicados por Pérez Pastor el testamento de D.^a Ana María de Henao.)

de su abuela la entereza moral y el sentido práctico y económico, de ellos heredó el gran poeta, aquella noción del número y la medida, que estaba en el ápice de su mente, que le hizo ordenado, calculador, mensurador en todo, así en la administración y aumentos de su haber, de que muy mucho se cuidaba, y en el orden y decoro de su vivienda y persona, como en la sabia arquitectura de su dramática, en la matemática contextura de sus silogísticas décimas y en la armónica simetría y euritmia de los finales de sus actos, tan parecidos á concertantes de ópera.

Calderón en la Universidad. La juventud del poeta.

Afirma Vera Tassis que antes de los nueve años ingresó el niño Pedro en el Colegio Imperial de los Jesuítas, nada más verosímil sino que D.^a Inés, que tenía, á más de tres hijas monjas, D.^a Andrea en la Concepción Jerónima, D.^a Catalina y D.^a Josefa en las Constantinoplas, á su hijo D. Francisco de Henao en la Compañía de Jesús, y que al testar nombró por sus albaceas, al par de sus hijos y yernos, al Rector del Colegio Imperial y al P. Cetina, de la Compañía, su confesor, tuviese especial empeño en confiar la educación de Pedro á los Jesuítas.

Ninguno de esos precedentes son inútiles al estudio de la cultura y del espíritu del poeta; estudio ineludible para la justa esti-

mación de su obra. En efecto, la cultura y el espíritu de Calderón, tan distintos y apartados de la cultura y el espíritu de Tirso, son algo desde su niñez muy diverso de aquella impetuosa afectividad y desafeitada elegancia teresiana, que es, á la vez, fuente de la mística y de nuestro casticismo. No fué el influjo de la Compañía—claro es—sino el evolucionar de los tiempos el que mudó tan en absoluto el gusto; pero es lo cierto que si Santa Teresa fué el alma estética de nuestro siglo XVI, Calderón fué el alma estética de las postrimerías del XVII; y... ¡comparad! Entre Santa Teresa y Calderón media un infinito estético. Diríase que la arquitectura jesuítica y el arte calderoniano, las dos cumbres del barroquismo, tuvieron un origen común.

Desquite y contraste de su infancia triste y semimonástica sería para el adolescente D. Pedro el chapuzón en la gloriosa y alborotada estudiantescasalmantina; allí—huérfano de su segunda madre á los trece años, y de su padre á los quince—desplegaríanse, al par que las fuertes alas de su ingenio, las de su libre y suelta mocedad; allí, donde el broquel, la espada, la guitarra y los naipes eran blasón estudiantil, y el amor y la aventura, el vino y la sangre moza alegraban ó aturdían á la ciudad con rondas, pasacalles, motines y zalagardas, cursaría Calderón la vida tanto como los libros; y diríase que si en la primera semiclaustrada infancia y en la recogida y severa edu-

cación jesuítica está la raíz del poeta de los autos, en el ancho vivir estudiantesco, ampliado después con la señera mocedad cortesana, está la raíz del teatro profano de Calderón, el de *capa y espada*, que es—pese á la cronología y á la propiedad histórica—todo su teatro realista y aun parte del fantástico y simbólico.

Hallazgo de las matrículas de Calderón.

Por documentar estaban hasta ahora los estudios de Calderón en Salamanca (1). Vera Tassis afirmaba que Calderón cursó en aquella Universidad cinco años consecutivos hasta el de 1619, y esta afirmación, comprobada ya en parte por las interesantísimas cuentas que Andrés Jerónimo de Henao dió de la administración de sus sobrinos menores (Diego, Pedro y Josef), aparece hoy documentada mediante el hallazgo de las matrículas de Calderón en Salamanca, que, gracias á la bondadosa mediación de mi insigne amigo Unamuno, puedo añadir aquí á la biografía del poeta. Debo también decir que, hojeando los libros de la Universidad complutense, hallé la siguiente matrícula, que no dudo es una de las de Calderón. “*Logici. Dr. Jáuregui, 1615.—Pedro Calderón, de Madrid (Toledo), quince años.*”

(1) En 1881 escribía Menéndez y Pelayo: “Dicen que Calderón estudió en Salamanca, no se sabe cuánto tiempo ni qué” (*Calderón y su teatro*, pág. 50).

El nombre, la edad, la naturaleza del estudiante y la índole de los estudios convienen con los de nuestro poeta; y yo que tan hojeados tengo los libros bautismales del Madrid de aquella época, creo que no existía en él otro Pedro Calderón nacido en 1600.

¿Matriculóse el nuestro en Alcalá antes de la muerte de su padre, acaecida á 15 de Noviembre de 1615? ¿Trasladó, después de ella, sus matrículas de una á otra Universidad?

Lo cierto es que de las cuentas de Jerónimo de Henao consta que del 5 al 15 de aquel Diciembre Pedro Calderón no pagó en Madrid sus alimentos *porque estaba estudiando en Salamanca*. Las matrículas que en esta ciudad acaban de encontrarse por mi indicación son éstas: curso de 1616 á 1617. Entre los estudiantes pertenecientes á la Facultad de Cánones, al folio 85 vuelto, aparece: “Pedro Calderón Riaño (1), natural de Madrid, diócesis de Toledo, del tercer año”; la otra matrícula es relativa á otro curso de Cánones, de 1618 á 1619. Las cuentas de Jerónimo de Henao, que llenan los vacíos de los libros universitarios, nos prueban que D. Pedro siguió en Salamanca el curso de 1615 á 1616; rezan que “el 1 de Octubre de 1618 se fué D. Pedro á la ciudad de Salamanca”; demostrando, por último,

(1) Esta suplantación del Henao por el Riaño parece una supervivencia de la tutelar abuela doña Inés.

que el 15 de Abril de 1619, volvió definitivamente de aquella ciudad, terminados ya sus estudios. La afirmación de Vera Tassis resulta, pues, comprobada en cuanto á la época de éstos; en cuanto á las materias infiérese de los bombásticos encomios del biógrafo que fueron Humanidades y “ambos Derechos, civil y canónico”. Sin embargo, los estudios de Calderón no debieron ser ni largos, ni metódicos, ni profundos; huérfano, libre, dueño de su albedrío, mozo arriesgado y valiente, aficionado á toros, siempre dispuesto á dar y á recibir cuchilladas, no parece verosímil que se enfrascara en largos y profundos estudios cuando nadie le iba á la mano, y cuando, por una parte, sus comedias prueban que ni la Historia, ni la Cronología, ni la Geografía, eran su fuerte (1), y por otra, consta de los “Documentos” publicados por Pérez Pastor la indemnización que D. Pedro y D. Diego Calderón pagaron en 1623 á Diego de Velasco, criado del Condestable de

(1) La cultura de Calderón requiere más detenido estudio, que espero dedicarle en obra más extensa. Pero importa apuntar aquí: 1.º, que, á propósito de *El mágico prodigioso*, dijo Menéndez y Pelayo que “la ponderada metafísica del autor no tiene nada de muy peregrino ni muy hondo”. (Calderón y su teatro, pág. 180); 2.º, que entre los “Documentos” publicados por Pérez Pastor hay uno (“Nombramiento de capellán que hizo D. Pedro Ladrón de Guevara en D. Pedro Calderón”. Madrid 2 Noviembre 1650) que parece demostrar

Castilla, por la muerte de su hijo Nicolás, víctima, sin duda, de unas cuchilladas como las que se reparten entre los personajes de *capa y espada* del dramaturgo, y como las que él mismo prodigó y recibió en otras dos ocasiones, por Enero de 1629, cuando, junto á las Trinitarias—y alguien aseguró que hasta dentro del convento y sin reparar en la clausura—, persiguió, espada en mano, al comediante Pedro de Villegas, que, alevosamente, había herido á D. Diego, el hermano mayor de nuestro poeta, y por Febrero de 1640, cuéntanos Pellicer en sus *Avisos*, que en el ensayo de una de sus comedias, en el Buen Retiro, *se levantaron unas cuchilladas* y salió herido D. Pedro Calderón.

La personalidad del poeta.

Mucho madrugó en éste el ingenio, si es verdad que, como dicen sus biógrafos, escribió á los trece años su primera comedia,

que Calderón estudió Teología después de esta fecha (entre 1650 y 1651) para ordenarse de sacerdote, puesto que en este documento se dice: “que siendo D. Pedro (Calderón) el primer llamado para que sea capellán y como tal, estudiando, se pueda ordenar á título de dicha memoria y patronazgo”. (La capellanía fundada por la abuela de D. Pedro que, en efecto, vino á obtener nuestro poeta.) De este fervoroso estudio de la Teología en edad tan madura, y ya al pie de los altares, nacieron los Autos.

El carro del cielo; lo cierto es que desde su vuelta de Salamanca entregóse Calderón en cuerpo y alma á las letras, obteniendo premios en las Justas Isidorianas de 1620 y 1622.

Pero antes de examinar, siquiera sea en comprimida síntesis, su varia dramaturgia, importa concluir el raudo esbozo biográfico.

Ya el maestro Menéndez y Pelayo, al estudiar, tanto la técnica como el temperamento, la personalidad artística de Calderón, traza esta verdadera semblanza suya: “El que quiera convencerse de que Calderón no era el genio indómito y desbocado que soñaron los románticos, sino, por el contrario, un espíritu muy reflexivo, un gran conocedor de las tablas, un poeta de hábitos que pudiéramos llamar clásicos, dentro del fecundo desorden de nuestra dramaturgia, no tiene más que fijarse en esta extraña pieza (*El médico de su honra*), calcada sobre otra con escrupulosidad casi nimia, pero mejorada siempre con una porción de toques y reparos exquisitos que, más que del arte de Calderón, según la idea que se tiene de él, parecen del arte lamido y refinado de Moratín y de Tamayo. Un hombre del oficio puede y debe entusiasmarse con este segundo *Médico de su honra*, porque quizá no se ha visto en el mundo perfeccionamiento igual de una invención totalmente ajena” (1). Retratado está aquí,

(1) Obras de Lope de Vega, t. IX, pág. 127.

en cuatro valientes rasgos, Calderón como dramaturgo y como hombre; muy al contrario del genio impetuoso y desbordado que los románticos creyeron ver en él, era un espíritu reflexivo, un maestro de la técnica teatral, un gran perfeccionador de invenciones ajenas, un cerebro asombroso y equilibradísimo, que produce, sin cansancio y sin eclipse, durante más de sesenta años, y abarca con igual dominio y serenidad la mecánica intelectual de sus grandes y complejas creaciones, y la mecánica material de la escenografía de sus obras.

Confirmación é integración de esta semblanza de D. Pedro son los “Documentos” publicados por Pérez Pastor, elocuentísima biografía sin palabras, que nos resucita al poeta de los autos, cristiano, caballero, españolísimo en todo, según nos le retratan partidas tan significativas como la de los “tres ducados”, que costaba el sitio para que él y sus hermanos vieran los toros de San Juan (1616-1617), los “14 reales, hechura de la sotana y el manto con que D. Pedro fué á estudiar á Salamanca”; la indemnización por la muerte de Nicolás de Velasco, y las repetidas pependencias y cuchilladas que prolongan en la vida de don Pedro su teatro de *capa y espada* (1), y ce-

(1) Afirma Vera Tassis que Calderón “el año de 25 pasó... á servir á S. M. al estado de Milán y después á los de Flandes...”, é indica que el haberle llamado el Rey para escribir las fiestas

rrando este primer período de mocedades, triunfos y gallardías, la información de limpieza de sangre para el cruzamiento de Santiago; la intimidad del poeta con el santiaguista Rojas *Zorrilla*, su colaborador y discípulo, y la expedición de D. Pedro á la campaña de Cataluña. Después, de los años 1645 á 1656, un viento de tragedia sacude la vida antes serena y regocijada del poeta: en Junio de 1645 el menor de sus hermanos, á quien debemos las primeras ediciones de comedias de nuestro dramaturgo, D. Josef Calderón de la Barca, teniente de maestro de campo general, muere peleando en un reencuentro cerca de Camarasa, en la desdichada guerra de Cataluña; en 20 de Noviembre de 1647 muere D. Diego, el hermano mayor de don Pedro, en sus casas de la calle de las Fuentes, y hacia 1648, por el tiempo en que don Pedro servía al Duque de Alba, de la aridez de los documentos transpira un celado soplo de amor; después rezuman lágrimas, duelos, hieles, desengaños, surge el drama

reales, honrándole en 1636 *con un hábito que se puso el 37*, interrumpió su carrera militar; pero los “Documentos” de Pérez Pastor prueban que nuestro poeta se hallaba en Madrid el 16 de Abril de 1626, y los primeros versos de *La dama duende* acreditan su presencia en la Corte el 4 de Noviembre de 1629, fecha del bautizo del Príncipe Baltasar Carlos. Los servicios militares de Calderón y. su cronología biográfica requieren más largo estudio.

en la vida de Calderón: unos amores tardíos con una ignota mujer, un niño confiado al sobrino del poeta, D. Josef Calderón, y un dolor inconsolable, parecido al que determinó la vocación del Duque de Gandía, sin duda el de la muerte de la madre del niño Pedro Josef, llevan al poeta á abrazar el sacerdocio; á poco, enloquece y muere el sobrino D. Josef, amparador del niño, y, por último, muere también el niño, cuyo porvenir era el desvelo de su padre, que ya había logrado que por Real Cédula se transfiriese al pequeño la pensión de 30 ducados mensuales, con cargo á la Artillería, con que premió el Rey los servicios militares del gran dramaturgo y los de su hermano D. Josef. Muerto el niño, D. Pedro Calderón ya no pertenecía al mundo; bajo aquella impresión de tragedia y desasimio de todos los amores, consagróse el poeta á Dios y á la composición de sus autos. Los documentos biográficos de Calderón en sus treinta años últimos, como los *Avisos* en que Pellicer y Barrionuevo nos cuentan, como al oído, la historia social de España en las postrimerías de los Austrias, son un trágico alternar de miserias y ostentaciones: demandas de socorros y suntuosas escenografías; largas instrucciones autógrafas del poeta para las “apariencias” de sus autos ó comedias del Buen Retiro, y continuas demandas de ayudas de costa para D. Pedro Calderón; y, finalmente, el testamento del poeta, documento

admirable que fidelísimamente refleja el alma cristiana, caballeresca y lírica del inmortal dramaturgo; el medio barroco y semifastuoso que le envuelve; la austera y previsora conciencia con que dispone de cuanto es y posee, desde el alma, que resigna humilde en manos de Dios, y el cuerpo, que devuelve á la tierra, “bien como restituida prenda suya”, á las vajillas, velorres, pebeteras y vernegales de plata, la cama de granadillo y bronce, colgada de damascos carmesíes; “la venera de rubíes y el capote, sin estrenar, de pel de febre”, hasta la triple mortaja en que, para ser en todo igual á sí mismo, dispone ser envuelto: “interiormente”, con el sayal y cordón de San Francisco, y el de San Agustín y su correa; *sobre ambos sayales, sacerdotales vestiduras, reclinado en la tierra sobre el manto capitular de Señor Santiago.* ¡Nada olvidó aquel maravilloso cerebro de ochenta y un años, tan sereno ante el temor de “improvisa muerte!”, llegando á apuntar la falta de “unas despabiladeras y una cuchara de plata” (sin duda para evitar injustas reclamaciones á sus criados).

Lope, Tirso y Calderón.

Así era el hombre: alma caballeresca, cristiana, españolísima, cerebro portentoso, único. Calderón tuvo físicamente también la fisonomía y el tipo de su época, singularmente en la vejez, edad en que nos le representan sus retratos. Nada más diverso de

la faz expresiva y bizarra de Lope, con sus negros ojos ardientes y pasionales, su áspero mostacho y su ancha frente contemplativa y altanera de entre místico y soldado; nada más diferente de la faz aguileña, de la alta frente pensadora de teólogo y de creador, y el manso *rictus* de satírico y psicólogo de Tirso, que la faz concentrada y austera de Calderón, abrumada bajo el peso de la enorme bóveda craneana repujada por el hervir y el ascender de las ideas á lo alto: todo el hombre parecía hecho para sustentar aquel cerebro-cumbre donde se vistió de poesía la Teología cristiana.

Quise dar una impresión sintética de Calderón y de su vida, tanto porque hasta ahora nadie la había dado completa cuanto para evidenciar que como el hombre fué su arte, todo reflexión, peso, medida, dominio insuperable de la técnica teatral, predominio absoluto del cerebro sobre la sensibilidad; antítesis en todo de la borrascosa vida, de la desmandada afectividad, de la inventiva oceánica de Lope, que lo inició todo para que sus sucesores lo acabasen, Calderón acabó, extremándolo siempre, llevándolo alguna vez á perfección suprema, lo que Lope esbozaba, lo que Tirso creaba en alma y cuerpo. Hoy, ni un alumno de preceptiva repetiría el contraproducente elogio de Schegel, quien, siguiendo al P. Guerra, encarnizado panegirista de D. Pedro, escribió que “Calderón era demasiado rico para pedirle prestado á nadie”. Y, en efecto, Cal-

derón no pedía prestado, tomaba á manos llenas cuanto había menester de las obras de sus contemporáneos. Hoy nadie ignora que tomó á Tirso dos actos enteros de *La venganza de Tamar* para sus *Cabellos de Absalón*; que calcó *El médico de su honra* y *El Alcalde de Zalamea* sobre dos comedias de Lope, de iguales títulos, argumentos, situaciones y personajes; que de *El celoso prudente*, de Tirso, tomó el título, el carácter del protagonista, los monólogos procesales, hasta los versos para *A secreto agravio, secreta venganza*; que se inspiró no menos que en otras quince comedias de Tirso, en verdad para quedar en todas inferior al modelo, y que, no sólo imitó y copió á Lope y á Tirso, sino á Mira de Amescua, de cuya *Rueda de la fortuna* procede *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*; á Vélez de Guevara, á quien tomó casi íntegramente *La niña de Gómez Arias*, “no sólo el argumento, sino escenas enteras y largas tiradas de versos”, dice Menéndez y Pelayo; á Rojas Zorrilla, á Ruiz de Alarcón, á Pérez de Montalbán, á todos, y cuando no imitaba á los demás, se copiaba y plagiaba á sí mismo; y esto hasta el punto de que puedo señalar en su obra no menos que diez *Segismundos* de uno y otro sexo—número de réplicas no fijado antes por la crítica—, *criaturas-fieras* encerradas en una torre ó en una gruta para sustraerlas á la fatalidad de un horóscopo; *humanos monstruos* que indefectiblemente increpan al

cielo por su falta de libertad, con las inevitables comparaciones del ave, la fiera y el pez. De suerte que, habiendo sido Calderón el más longevo de nuestros grandes dramaturgos—vivió ochenta y un años, Lope setenta y tres y Tirso setenta y uno—, habiendo sido Calderón el que produjo durante mayor tiempo, no menos que sesenta y siete años—seis más que Lope y treinta y siete más que Tirso—, fué incomparablemente menos fecundo; escribió 120 comedias, siendo las de Tirso 400, y las de Lope 1.800, amén de 20 autos y de toda la obra no dramática; y sobre incomparablemente menos fecundo que sus dos grandes predecesores, fué Calderón—evidenciado queda—incomparablemente menos original que ellos, de quienes procedió íntegramente, á quienes tomó toda la materia y sorbió todo el jugo dramático de su obra. Y sobre menos fecundo y menos original, fué también Calderón mucho menos vario que sus dos grandes antecesores, restó continentes enteros al gran cosmos dramático de Lope; amenguó y degeneró en sus dos grandes mitades—el *ambiente* y los caracteres—el viviente mundo de Tirso, y en sus manos decayeron y se secaron géneros enteros; el *drama bíblico*, que en Tirso logró su apogeo y en Calderón lo mejor que produjo era de Tirso, *Los cabellos de Absalón*, escandaloso plagio de *La venganza de Tamar*; la *comedia villanesca*, que en Tirso logró su florecimiento y con él se extinguió; la

palaciana, que pertenece íntegra á Tirso; la de *carácter*, que fué creación suya, en la cual le siguió, sin igualarle, Ruiz de Alarcón, poeta de raza inferior á la de Tirso; el *drama histórico*, en que Lope había vivificado la Edad Media castellana, y en el cual Tirso realizó el mejor modelo, *La prudencia en la mujer*; la *tragedia*, en que nada hicieron Lope ni Calderón comparable en bárbara sublimidad con *La venganza de Tamar*, y aun el *drama religioso*, en que, á pesar de *La devoción de la Cruz* y de *El Príncipe Constante*, nada hizo Calderón comparable á *El condenado por desconfiado*, obra en que todo el drama es tesis y toda la tesis es drama.

Dentro de esta gran reducción de límites y de elementos dramáticos, Calderón, llevado por el ansia de la originalidad, por la corriente de la decadencia y por su propio temperamento á exagerar y amanerar la fórmula creada por Lope y por Tirso, produce un arte convencional y artificioso que se manifiesta en dos tipos dominantes: la comedia de *capa y espada* y la de *magia*, tramoyas y escenografías. De la artificialidad, monotonía de situaciones y personajes y convencionalismo de aquel teatro de *capa y espada*, donde todas las jóvenes son huérfanas de madre, donde los caracteres, si hay alguno, están hechos para servir la intriga, y el discreteo culterano lo llena todo, Calderón era el primer convencido, cuando dice en *No hay burlas con el amor*:

Es comedia de don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
ó rebozada mujer,

y en Bien vengas mal, si vienes solo:

Que debe ser de comedia
sin duda esta de don Pedro
Calderón, que hermano ó padre
siempre llegan á mal tiempo.

Las comedias de magia y escenografía eran, por mitad concesión al gusto del pueblo y por mitad natural tendencia del autor, muchas de cuyas obras religiosas, filosóficas ó trágicas, se malograron por degenerar en vulgares comedias de magia y de tramoya, como *El mágico prodigioso*, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* y otras varias.

Reducida á sus verdaderos términos la dramática de Calderón, se reparte, así por su índole, como cronológicamente, en dos grandes teatros, que corresponden á dos distintas edades del poeta y á dos muy diversos períodos del arte: el teatro realista y el teatro fantástico-alegórico. De 1613 á 1651 se produce la verdadera dramática de Calderón, su teatro realista, que puede llamarse de *capa y espada*, sea bíblico, novelesco, de costumbres ó tragedias por la honra, porque todos los personajes de Calderón son subditos de los Austrias; en este período hay una excepción: *La vida es sueño*, que en puridad pertenece al teatro

simbólico. El segundo período-, el del teatro fantástico-simbólico, el de las fiestas del Buen Retiro y los autos sacramentales, va de 1651 á 1681, desde que Calderón abraza el sacerdocio hasta su muerte. El primer período se subdivide en dos: uno que podemos llamar precalderoniano, en que Calderón produce dentro del arte de Lope y de Tirso, y otro calderoniano, en que Calderón se emancipa, y aunque dentro de la fórmula creada por Lope, y pisando en las huellas de Tirso, y aprovechando todos los elementos aportados por estos dos creadores del teatro, produce según su manera personal y característica. A la primera época pertenecen *El alcalde de sí mismo*, *El astrólogo fingido*. *El hombre pobre todo es trazas*, que parece comedia de Tirso; *El sitio de Breda*. escrito, sin duda, en 1625, en la manera amplia de Lope, que por entonces componía su *Diálogo militar en alabanza del Marqués de Espinóla*—y por cierto que el filial de *El sitio de Breda* es el propio cuadro de las lanzas, animado—; *El escondido y la tapada*, cuya primera escena procede claramente de la primera de *Por el sótano y el torno*, de Tirso; *La banda y la flor*, inspirada en el teatro palaciano de Fr. Gabriel, como después *La dama duende* y *Una casa con dos puertas*, y ya en 1632—según creo comprobar—*Mañanas de Abril y Mayo*, comedia fresca y primaveral hasta en el nombre, que es imitación visible y confesada por el autor en repeti-

das citas, de *La celosa de sí misma*, de Tirso, al cual sigue imitando Calderón—ya en posesión de su manera—mientras escribe comedias de *capa y espada*, así en *El secreto á voces*—autógrafo de 1642—, como en *Fíate del agua mansa*, escrita en 1649. Corresponden también á la primera época los dos interesantes dramas novelescos *Las tres justicias en una y Luis Pérez el Gallego*—en cuyo examen no puedo detenerme—, y el hermoso drama religioso *La devoción de la Cruz*, cuyos protagonistas pertenecen á la gran familia de salteadores heroicos ó religiosos, que tanto abundan en Lope y en Tirso, y cuyo prototipo es el Enrico del *Condenado*. De 1632 á 1635 el estilo de Calderón, que siempre fué *manera*, se acentúa, se consolida, se cuaja en un modo personal, único, y dueño ya el poeta de sí mismo y de su arte, produce una obra-tipo, una obra-cumbre, no sólo en nuestra dramaturgia, sino en la historia del arte humano: *La vida es sueño*.

La vida es sueño.

En la plenitud de la vida y cara al sol de la gloria, produce Calderón esta obra, que es solemne afirmación del *nulla* humano. El título es ya una victoria. En este título, que no hay modo de alterar ni de mejorar, condensa Calderón—como Farinelli acaba de escribir—“la substancia de todas las filosofías mundiales”.

La vida es sueño, cuya tesis es tan vieja

como el mundo, cuyos precedentes pueden hallarse en las más remotas literaturas y en cuya creación se confunde con el austero ascetismo cristiano una milenaria racha de pesimismo budista, que ha dado la vuelta á toda la Historia y que después de Calderón ha sugerido á Lamartine su *Quel crime avons nous fait pour mériter de naître?*, y al colombiano Pombo el *¿Por qué vine yo á nacer?* de su *Hora de tinieblas* (1), es una obra que Calderón escribió en colaboración con la Humanidad; la Humanidad es su héroe—porque Segismundo no es un hombre, es genéricamente el Hombre—, la Humanidad es su autor, que desde largos siglos venía elaborándola; pero Calderón fué el inspirado que recogió el magno poema en una forma definitiva.

El mayor defecto de la obra es su propia grandeza. Su asunto no cabe entre cuatro lienzos; excede las proporciones de una obra dramática; sus personajes no son humanos: Rosaura, montada en su *hipogrifo violento*, no es una mujer, es una aberración.

(1) El ilustre colombiano D. Lorenzo Marroquin escribe que “la *Hora de tinieblas* toma la forma del monólogo de Segismundo, el satanismo trágico de Byron y el pensamiento directo de la *Desesperación*, de Lamartine”; y observa que esa amarga poesía de Pombo está escrita “en décimas calderonianas y que se salen del tono moderado, sereno y sobrio de sus demás composiciones”. *Anuario de la Academia Colombiana*, t. III. Bogotá, 1914. Elogio de D. Rafael Pombo.

ción poética. Segismundo no es un hombre, es un símbolo. El hombre genesíaco; el hombre fisiológico, salvaje, del primer acto, que, en una sola *lección de realidad* se trueca en el hombre *moral*, cuerdo y desconfiado de la vida, que usa con mesura y temor de la felicidad, porque sabe que ha de perderla, que la vida es un sueño, y “obrar bien es lo que importa” — “para cuando despertemos”. Como símbolo, ¡admirable! Como carácter, ¡imposible! Para que el hombre selvático é impulsivo del primer acto se transformara así en el hombre moral y religioso que vive para el despertar eterno sería preciso empalmar con la rauda y semisoñada experiencia suya diez y siete siglos de cristianismo. Y aun así, ¿sería Segismundo tan impenetrable á todo asalto de pasión?—¡Viendo estamos, con dolor, que veinte siglos de cristianismo no han matado en nosotros á la fiera de las selvas!—No; Segismundo no es un hombre; un hombre que así se domara á sí mismo con una sola lección de experiencia, sería un semidiós. Segismundo es un símbolo de la Humanidad: primero en estado primitivo, después en estado de regeneración y de gracia. Y la prueba de que *La vida es sueño* no es una obra de naturaleza dramática, sino simbólica, es que la creación calderoniana, tomando el camino que tomaban todas las del autor, treinta y ocho años después, pasó del teatro dramático al teatro simbólico, se convirtió en auto y entonces

encontró su forma genuina. En el auto Segismundo no es un hombre, es el Hombre; allí, lo que en el drama quiere ser una individualidad humana, es un símbolo, un escorzo asombroso de la Humanidad en sus tres estados morales: de inocencia, de culpa y de regeneración.

Pero aceptada la naturaleza simbólica, no dramática, de *La vida es sueño*, separando esta producción de la historia de nuestra dramaturgia y aun de la dramaturgia universal, ¡cuán asombrosa obra!

La vida es sueño no se produjo en un relámpago de inspiración; ni es, como alguien ha escrito recientemente, una obra *embrionaria*; es absolutamente todo lo contrario; es el producto de una larga elaboración anterior, tan larga, que sus raíces se hunden en la infancia del mundo. Ya Menéndez y Pelayo, después de insinuar que *La dolería del sueño del mundo* debe contarse entre los precedentes de *La vida es sueño*, ha probado—como extensamente expongo en otro lugar (1)—que la idea filosófica de *La vida es sueño* arranca de la leyenda oriental de *El durmiente despierto*, reproducida en un cuento añadido al *Conde Lucanor*; el dato capital del argumento, la reclusión del Príncipe á consecuencia del horóscopo, procede de *Barlaam y Josafat*, de Lope, á quien tomó Calderón versos y situaciones; del *Conde Lucanor* procede,

(1) Menéndez y Pelayo y la *Dramática Nacional*.

asimismo, el célebre apólogo *Cuentan de un sabio que un día...* (1) y de Lope proviene la creación de Segismundo, aunque en el padre del teatro esté en esbozo y en Calderón alcance perfección gloriosa. En Ursón, el hombre-fiera de la comedia de Lope *Ursón y Valentín*, nos muestra Menéndez el boceto del Segismundo calderoniano. “Lo mejor de la comedia—dice—es el carácter y los discursos del selvático Ursón, donde puede notarse una vaga reminiscencia de *Barlaam y Josafat* y uno de los precedentes de *La vida es sueño*.” La semejanza de Segismundo con Ursón es tan evidente, su procedencia de él tan indudable, que siento no poder detenerme en esta comprobación. Otros precedentes y semejanzas indiscutibles señala Menéndez en varias obras de Lope. En *un pastoral albergue*, que el maestro atribuye en duda al Fénix, hay un pasaje, el monólogo de Roldan al recobrar el juicio, tan semejante al célebre despertar de Segismundo en el Palacio, que parece de la mano de Calderón. En *El Príncipe perfecto*, de Lope, indica Menéndez la semejanza de unos versos con otros de *La vida es sueño*. Mi docto amigo el profesor norteamericano R. Schewil, en su estudio sobre las comedias de Ximénez Enciso, ad-

(1) Este apólogo de los dos sabios en *La vida es sueño*, se titula en *El Conde Lucanor*: “De lo que aconteció á un home que por pobreza et mengua de otra vianda comia atramuces.”

vierte cierto influjo de *El Príncipe Don Carlos* sobre *La vida es sueño*. Y, por último, aunque Menéndez no lo haya recordado, Hartzzenbusch señalaba ya en *La lavandera de Nápoles*, comedia de Calderón, Montalbán y Rojas, un monólogo de la protagonista Felipa, que contiene la primera forma de las celebérrimas décimas calderonianas. Juzgúese:

Nace con belleza suma
el ave, al cielo temblando,
y apenas mira al sol, cuando
se halla vestida de pluma;
sustento llega á tener
criado, y el hombre al ver
alma en sí más singular,
nace desnudo á buscar
qué vestir y qué comer.

Viene después la obligada comparación del bruto vestido de pieles, y, por último:

Nace el pez de ovas y lamas,
tan mudo que aún no respira,
y en un instante se mira
vestido de alas y escamas:
juncos y marinas lamas
le alimentan, sin tener
qué desear, y con más ser
el hombre (iduro pesar!),
desnudo nace á buscar
qué vestir y qué comer.

Son, pues, estas décimas, aunque en cómico, el embrión de las célebres de *La vida es sueño*. Pero esto es poco, ya he dicho

que el tipo de Segismundo, con las inseparables circunstancias del encierro en gruta ó en torre para rehuir la fatalidad de un horóscopo, y con las inevitables quejas de la víctima, que envidia su libertad al ave, al bruto y al pez, aparece no menos que diez veces en las producciones calderonianas (1).

Diríase que *La vida es sueño* fué la obra reveladora en que Calderón se encontró á sí mismo, la obra en que despertó su gran vocación de simbolista, la que constituyó la obsesión constante de su existencia, según á través de toda su producción hallamos esparcidos elementos, remembranzas, copias, réplicas ó vislumbres de esta creación, cuyo tema, viejo como el mundo, inspira al poeta el auto del mismo nombre, le su-

(1) 1. En *La vida es sueño* (drama).

2. *La vida es sueño* (auto).

3. *El monstruo de los jardines*.

4. *La hija del aire*.

5. *Las cadenas del demonio*.

6. *Apolo y Climene*.

7. *Eco y Narciso*.

8 y 9. *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. Aquí hay dos *Segismundos*, Heraclio y Leonido, dos humanas fieras.

10. *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680). Hasta la última comedia del autor persiste el tipo de la criatura fiera.

Por no alargar la nota, citaré aquí sólo un ejemplo: en *Las cadenas del demonio*, el Segismundo-hembra es Irene, hija del Emperador de Armenia, el cual, para evitar que se cumplan los fieros males

giere el título de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, y resuena en el alma del gran dramaturgo como solemne memento de la infinita vanidad humana.

La vida es sueño, síntesis del genio de Calderón, con ser la fuente y origen de su obra simbólica, fué también la cumbre de este género, como la cumbre de su obra realista fué *El Alcalde de Zalamea*.

Apogeo.—La obra trágica.

La aparición de *La vida es sueño* en 1635 coincide con la muerte de Lope é inicia el período áureo en la vida de Calderón. Mientras existió el padre del teatro, el “poeta de los cielos y la tierra”; mientras Tirso triunfó á su lado, Calderón fué uno de tantos ingenios de la corte; la muerte de

anunciados por un horóscopo, encierra á su hija en una torre, rodeada sólo de mujeres, por las cuales tenía “remotas noticias del universo”, y sin que hubiese visto nunca á un hombre. En la escena segunda del primer acto, al dejarla sola las mujeres que la sirven, Irene monologa en términos muy parecidos á los de Segismundo, é increpa á los cielos en versos idénticos.

“.....
¿Qué delito cometí
contra vosotros naciendo,
que fué de un sepulcro á otro
pasar no más, cuando veo
que la fiera, el pez, el ave
gozan de los privilegios
del nacer...?”

Lope, el retraimiento de Tirso y la producción de *La vida es sueño* entregaron á Calderón el cetro de la escena. En 1635 empezó el gran período dramático de Calderón, el período en que produjo *La vida es sueño*, *El Alcalde de Zalamea*, todas sus tragedias de celos, sus dramas religiosos y lo mejor de su teatro de *capa y espada*, todo su teatro no simbólico ni fantástico. Eran los años fecundos que van de la virilidad á la madurez, la época en que el poeta se enriqueció con la experiencia de la vida, se agilizó en el ejercicio de su arte, cursó el mundo y el trato de las gentes, fué soldado, cortesano, santiaguista y dramaturgo, y, para probarlo todo, en esta época sintió el grande amor y los grandes dolores de su vida. A este período de actividad y plenitud corresponde la intimidad y colaboración de D. Pedro con otro santiaguista dramaturgo, D. Francisco de Rojas Zorrilla, el autor de *García del Castañar*. Uno de los documentos publicados por Pérez Pastor, la “información sobre la muerte de D. Josef Calderón”, tiene singular interés para determinar la época de la amistad y colaboración de ambos poetas.

¿Influyó Rojas en la obra trágica de Calderón?

Punto es éste que, á mi parecer, requiere particular estudio.

No tengo por casualidad que la obra trágica de Calderón, que es lo excepcional en su vida, lo que difiere de las dos mitades

en que se divide su existencia y su producción, el teatro de capa y espada y el fantástico simbólico, lo que parece discordante con el natural apacible y ascético de D. Pedro, lo que (con una excepción, *El Tuzaní*) se produjo en una sola época de su vida, viniese á producirse justamente de 1633 á 1644, en los días de su intimidad y colaboración literaria con Rojas Zorrilla—que no fué un mero discípulo de don Pedro, aunque en culteranismo llegara á excederle con celo de neófito, sino un dramaturgo de concentrado brío, que, en fuerza realista, en percepción psicológica y en color y vida local, nada tenía que aprender de Calderón—; un hombre en quien el sentimiento de lo trágico parecía natural é ingénito.

No hablaré aquí de los típicos dramas de honra ofendida, que son lo más calderoniano de Calderón: *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*, ni del único drama de celos que Calderón produjo, *El tetrarca de Jerusalén*, porque estos dramas, universalmente conocidos, han sido definitivamente juzgados por la crítica; con ser todos ellos obras de innegable fuerza trágica y de indiscutible grandeza artística, son algo extrahumano, antihumano, que sobrecoge y sorprende, pero no conmueve ni interesa, y es que los maridos calderonianos, en fuerza de aspirar á justos y perfectos, son monstruosos de puro

criminales, matan en frío y á veces, sin causa averiguada, por átomos de sospechas, no tienen la hermosa disculpa y la purificadora llama artística de la pasión.

El Alcalde de Zalamea.

Sobre todos los dramas trágicos de Calderón se levanta *El Alcalde de Zalamea*, la mejor obra de su autor, la más perfecta de nuestro teatro y también la más real, la única enteramente humana de D. Pedro. En *El Alcalde*, ante la fuerte verdad humana, ante la arrolladora fuerza trágica del argumento, Calderón se olvida de ser artificioso en la trama y culterano en el diálogo. ¿Para que? La acción arranca allí de las entrañas del asunto, los personajes viven, la expresión es la propia energía expansiva de los caracteres. ¿Que la obra tenía precedentes en *Fuente Ovejuna*, en *Peribáñez* y en *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope, y en *La dama del Olivar*, de Tirso? ¿Que el argumento había sido escrito íntegramente por Lope? Ciertamente; pero el asunto arraigaba en suelo español, Calderón lo vivió tal vez en los campamentos, era la lucha social de la milicia con la hidalga democracia española, y el poeta, que sintió palpitar la realidad contra su pecho, la estrechó en sus brazos, sopló en sus labios el aliento que crea y realizó la obra más viva y eterna del teatro español. Obra tan absolutamente excepcional en toda la

producción calderoniana, que parece triunfal refutación de todo el sistema dramático de su autor; pero que bastaría á su inmortalidad si no hubiese creado antes *La vida es sueño*, y si, á la edad en que toda mentalidad se agota, no hubiese realizado otra creación sin ejemplo: los autos sacramentales.

Las fiestas del Buen Retiro.— Calderón, precursor de Wágner.

Al iniciarse el último de los períodos en que naturalmente se dividen la vida y la obra de Calderón, todo era degeneración y acabamiento en el arte y en la existencia nacional. A la prohibición de las comedias profanas respondió la clausura de los corrales y la muerte de nuestro teatro nacional. De aquella prohibición vino á nacer el teatro mitológico andantesco del Buen Retiro. Gracias al Renacimiento, la Mitología no era ya la Teogonía del gentilismo, sino un rico arsenal de imágenes y representaciones poéticas puesto al servicio de la idea cristiana. Calderón acudía á aquel arsenal, así para la confección de sus alegóricas fiestas de Corte, como para la de sus autos sacramentales, y en ellos, como un tiempo en los muros de las Catacumbas, Cristo volvía á confundirse en una misma representación con Orfeo; y á Jesús Sacramentado se le llamaba, no con irreverencia, con veneración de todos, “El verdadero Dios Pan”.

Cerrados los corrales é inaccesibles al

pueblo las fastuosas representaciones del Buen Retiro, el interés y el fervor de la multitud se cifraba en los autos sacramentales, y bajo la pluma de Calderón, poeta, á la vez, de la Corte y de la Villa, crecía aquel doble mundo alegórico. Aunque es cierto que en la mayor parte de aquellas comedias mitológicas del Retiro—como dijo Menéndez y Pelayo—“el poeta queda casi siempre en grado inferior al maquinista y al escenógrafo”, y que los dioses de Calderón nada tenían de olímpicos ni de dioses, y eran todos galanes y damas de la época, no es menos verdad que aquellas obras contienen trozos de lírica inmarchitable y eterna, y que la música, que no fué, ciertamente, ajena al teatro de Lope y de Tirso, en los cuales acompañaba algunas escenas y aumentaba el prestigio de las situaciones trágicas ó de las apariciones sobrenaturales: la música, que, ya en 1629—ocultos los instrumentos bajo el tablado, ni más ni menos que en Bayreuth—, acompañó la égloga de Lope *La selva sin amores*, entró definitivamente en nuestra escena de la mano de Calderón, iniciador de todo nuestro teatro musical, la ópera y la zarzuela. Calderón fué el autor de nuestra ópera primera: *La púrpura de la rosa*; ígran novedad para aquellos días una comedia toda cantada! Así, sus ensayos resolvieron al público y á la Corte; así el autor declaraba de sí mismo, por boca de uno de los personajes de su obra:

No mira cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada.

Aquel género que Calderón inauguró con tan natural desconfianza inició el nacimiento de un arte nuevo; un arte integral, conjunto de dramática, música y complicada escenografía, precursor del gran arte de Wágner, el cual declaró á Calderón “creador de un drama de tendencia idealista y muy próximo á la ópera” (1).

Pero la gran creación calderoniana, su obra personalísima, y única en la historia del mundo, fué su teatro sacramental.

Los autos sacramentales.

Muerto el Príncipe Baltasar, última esperanza de los Austrias, sonó aquella hora de adversidad, desastre y desmembración del territorio peninsular, de bancarrota de la Hacienda y fracaso de la política; aquellas desoladas postrimerías de Felipe IV y aquella larga agonía coronada de Carlos II; toda aquella degeneración de la vida y del alma nacional, traducida por la decadencia del arte, por la invasión arrolladora del barroquismo, que lo inundó y borró todo bajo su fronda intemperante y absurda.

(1) El influjo de Calderón sobre Wágner, confesado por el propio Wágner y por el abate Liszt en sus cartas, ha sido evidenciado por el ilustre Dr. Farinelli en sus *Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania*.—*Cultura Española*, número V. Febrero, 1907.

Dos luces de lo alto cayeron sobre toda aquella noche y advinieron un pintor y un poeta: Murillo y Calderón, los semidioses del barroquismo que inmortalizaron nuestra decadencia y derramaron sobre el agonizar de la Patria la gloria de los cielos abiertos.

Y entonces, al crear los autos, fué cuando Calderón se encontró á sí mismo; allí fué donde se puso todo entero; allí donde aparece más de relieve la contextura humana y espiritual del poeta; el porqué de su falta de objetividad y de eficacia creadora de psicologías humanas. Era que Calderón, encerrado en su torre de marfil, preocupado del *nihil* humano, del sueño de la vida, huía de lo carnal, de lo pequeño, de lo contingente; desdeñaba la limitación del individuo, abarcaba con aquilino mirar, *desde arriba*, la especie, y la vaciaba en el molde apretado y eterno del símbolo. Era que Calderón, mucho más que un dramático, era un simbolista. Que no pertenecía ya á la raza de los creadores de nuestro grande arte nacional (teatro, pintura y novela); que no era, como ellos, un realista penetrado por el soplo de fuego de la Mística; que era todo lo contrario de un realista: un desamorado de la realidad humana, la pasada y la presente; por eso no sintió, como Lope, el grande amor de la historia, ni, como Tirso, el grande amor de la vida; era que Calderón, aunque excelso poeta católico, no fué un místico, ni tuvo de los

místicos nada de lo que los caracteriza en esa gloriosa literatura nuestra: ni la llama de amor, ni el don de lágrimas, ni la regalada llaneza en la dicción, ni la penetración introspectiva que los hizo tan insuperables psicólogos. Por eso sus autos no proceden, como los de Lope y su escuela, de la teología del amor, sino de la teología escolástica; por eso en ellos el símbolo diseca la emoción y la grandilocuencia aplasta la tierna flor de la poesía.

Pero si en Calderón se corta la doble corriente que informa nuestro genuino arte nacional, si no fué el fundador de nuestra dramática, ni su mayor psicólogo y hacedor de hombres como Tirso, no puede negarse que como lírico y como creador de un mundo simbólico fué él solo todo un arte, toda una edad estética del mundo.

No puede negarse que si la obra de Calderón no fué una transcripción completa de la realidad contemporánea, es una transfiguración poética de la Patria española, y no sólo de lo que constituía la nación de sus tiempos, de lo que constituye la nacionalidad perenne, el fondo étnico, el temperamento y el carácter: la raza.

En tal concepto, como poeta representativo, Calderón sobrevive á su época, convive con nosotros, es nuestro y somos suyos, comparte con nosotros el pan y el vino del ideal, santa y perenne comunión de nuestra raza de místicos y de Quijotes, de poetas de la acción y de la vida.