

DOS MOMENTOS DEL TEATRO NACIONAL

DE LA IMAGINERÍA SACRA DE LOPE A LA TEOLOGÍA SISTEMÁTICA DE CALDERÓN

EL TEATRO ESPAÑOL EN LOPE DE VEGA

Paralelamente al nuevo teatro creado por Shakespeare, surge la espléndida floración de la comedia española, que se acoge como a centro creador a la figura única del «Fénix de los ingenios», Lope de Vega. Los intentos prelopistas, en los diversos géneros nacionales; los intentos de tragedia clásica, abortada; el popularismo primario de los «pasos» de Rueda, y aun la suma de elementos novelescos, renacentistas y nacionales de Juan de la Cueva, y los poderosos ejemplos de la primera época dramática de Cervantes, encuentran la natural evolución a la plena madurez en la riqueza, extensa y variada, en el genio de la tradición y de la novedad, en el gran poeta y hombre de teatro, que aparece al final del XVI. La vida de Lope, entre 1562 y 1635, llena por sí la primera gran etapa del teatro nacional español, dejando fija la forma de la «comedia». Sus tres actos o jornadas, su intriga, sus diversas modalidades: «comedia de



santos», «nacional o heroica, de asuntos tomados de nuestras crónicas», «comedia de capa y espada o de costumbres contemporáneas». La fecundidad asombrosa, la variedad y la gran capacidad de interpretación de asuntos teatrales de toda índole, hacen de Lope un caso único en la escena universal. Lope, como Shakespeare, sabe sacudir el prejuicio del clasicismo a la manera grecorromana, y de las limitaciones de la ley de las tres unidades, para conseguir una nueva fórmula, adaptada a las necesidades de la época y al nuevo ritmo y movimiento del siglo en que se cruzaba el renacentismo supermaduro con la contorsión dinámica de las formas barrocas. Shakespeare produce el nuevo teatro en profundidad psicológica y pasional, y por eso su género cumbre es la tragedia. Lope crea una nueva forma escénica, principalmente nacional, y por eso su género más logrado es de una parte lo que él llama «tragicomedia», como el «Peribáñez», o el sentido de lo burlesco urbano, como en «El acero de Madrid» o «La dama boba». A lo profundo shakespeariano corresponde lo «extenso» lopesco. El instinto supera en Lope al prejuicio «racional» del hombre del Renacimiento. En su «Arte nuevo de hacer comedias» admite las normas grecolatinas, pero advierte cómo él sigue el gusto del vulgo. Ahí estaba el gran acierto de su instinto. Saber dar al público «su teatro»: **TEATRO NACIONAL Y POPULAR**. En este aspecto Lope hace maravillas. Con un cantar de tema legendario construye una comedia del más delicado o intenso ambiente. El ejemplo de «El caballero de Olmedo» puede caracterizar el mejor Lope, que revive el encanto de una tradición trágicamente intensa. En un tono menor puede ofrecernos obras de fragancia y belleza retrospectiva como «Las almenas de Toro» o de un localismo vivo de aldea como «El galán de la Membrilla». A su vez, el costumbrismo madrileño vibra en sus abundantes comedias de asunto coetáneo, dejando un arquetipo que sigue en sus líneas esenciales en toda la historia de nuestra gran escena nacional. El sentimiento religioso, el aliento nacional del romancero y las crónicas, el concepto del honor y de la dignidad, encuentran en manos de Lope la natural capacidad para expresarse en un teatro original y tradicional y abierto a una rica zona de posibilidades. El rey, en su cúspide nacional, resuelve los problemas entre la nobleza y el pueblo, dejando así un drama profundamente monárquico y democrático, revolucionario y jerárquico. La solución de «El mejor alcalde, el rey», de «Fuenteovejuna», de «Peribáñez»—para elegir los ejemplos mejor logrados—, es la intensísima demostración de esta fusión del monarca con el pueblo, en norma de justicia y orden supremos. A su vez, las regiones españolas adquieren personalidad en los géneros diversos de Lope. Todo un grupo de comedias sobre las tierras valencianas llena recuerdos del poeta en levante, consiguiendo tan bellas y agradables comedias como «El Grao de Valencia», donde el templado paisaje de na-



ranjales tiene una expresión adecuada. Y, a la vez, se hace eco de toda la tradición universal, procedente de la novelística italiana, de Boccaccio y de Bandello, llegando de una parte a trágicos asuntos, poderosamente resueltos como «El castigo sin venganza», y a comedias de asunto entre picaresco y renacentista, como «El anzuelo de Fenisa».

La piedad española, sangrante y trágica, se amolda a la tradición antijudía al escenificar patéticamente la leyenda de «El niño inocente de la Guardia», pero a su vez da entrada a las más líricas e idealizadas narraciones marianas, como el tema de la monja sustituida por la Virgen en «La buena guarda», o los motivos más populares de aldea en el delicado y tierno auto de «La siega». Lope llega a los asuntos más próximos de la historia nacional y extranjera como «El marqués de las Navas» en lo primero y «El gran duque de Moscovia» o «El prodigioso príncipe transilvano» en lo segundo. A su vez había cultivado la comedia mitológica y la pastoril, el eco del «misterio» y la «moralidad» medieval en sus autos y toda la gama compleja y variada de la historia española, sin que falte nada esencial o regional, como «Los guanches de Tenerife», por ejemplo. Las grandes figuras nacionales: el Cid, Bernardo del Carpio, Fernán-González, Fernando el Católico, aparecen en dramas o comedias adecuadas del gran dramaturgo, abarcador de «cielos y tierra». Lope es la acción por la acción misma. Acumulará elementos, y no será extraño hallar una doble intriga en su comedia; unirá motivos líricos y propiamente dramáticos, pero, sobre todo, el movimiento del asunto mediante las figuras variadas caracterizará su complejo y arrebatado tipo teatral. Pero una de sus más destacadas características está en la unión del elemento trágico y el cómico. Como en Shakespeare, la vida no es mirada sólo desde un aspecto, como en la tragedia o la comedia clásicas; pero lo diferencial de Lope está en la creación de una constante «figura de donaire», esto es, el *gracioso* (acaso en relación con el Arlequín de la «commedia dell'arte» italiana), que acompañará constantemente al héroe o al galán, como su parodia o caricatura unas veces, como la voz del pueblo frente al aristocratismo quijotesco del protagonista, otras; sin convertirse en mero arquetipo de una fórmula. El Tello, por ejemplo, de «El caballero de Olmedo» nos da la clave de este tipo humanístico, simpático, leal con su señor, temeroso de la superstición, pero valeroso frente a la lucha normal, a diferencia de la obligada caricatura integral que hallaremos en sus continuadores de la escuela de Calderón. La teoría del honor se halla íntegra en la comedia de Lope, como lo atestiguan obras como «Los comendadores de Córdoba» o «La locura por la honra», en la forma en que pasará a Calderón. La más concisa de las tragedias del pundonor y la venganza de este otro dramaturgo, «El médico de su honra», se basa, escena por escena, en otra obra de igual título y asunto



de su predecesor. Además, Lope sabe dar soluciones en «tono menor», entre lo grotesco y lo ejemplar, entre sátira y melancolía, en obras como «El castigo del discreto» y en la original y valiente contraposición—no exenta de ironía—entre labrador e hidalgo de «El cuerdo en su casa».

Lope, en su prodigiosa y variadísima producción, crea un teatro «libre de trabas y andadores», al decir de Menéndez Pelayo, a diferencia de las imitaciones grecolatinas. Corresponde a la plenitud imperial del desarrollo de un pueblo, en la que late la inmensa satisfacción nacional que «españoliza» lo antiguo y lo exótico y que en los temas castellanos medievales hace brillar la profecía del futuro, que encarnará la grandeza de los Reyes Católicos y de los Austrias. Así en la segunda parte de «Los Tellos de Meneses» dirá un personaje dirigiéndose a Alfonso III de León:

*«Vos, Alfonso, seréis—en Dios lo espero—
de vuestro reino padre, y la defensa
de España, vuestra madre,
que oprime el moro con injusta ofensa.
La religión, la paz y la justicia,
la ciencia y la milicia
se verán abrazadas,
de pacífica oliva coronadas.
¡Vivid siglos, vivid, y plegue al cielo
que, oyendo el justo celo,
y el ánimo devoto,
vuestras banderas ponga en el remoto
margen del mar de España,
que las columnas baña,
que el tebano llamó fin de la tierra,
pues ya tenéis la torre en que se vían
las fuertes naves de la gran Bretaña
cuando el mar discurrían
amenazando guerra!...»*

Igualmente los motivos heroicos asoman su noble gesto de dignidad a las comedias de asunto más frívolo e intrascendente. El famoso soneto «Atrevióse el inglés de engaño armado», sobre el saqueo de Cádiz en 1625, que acaba con el magnífico terceto:

*«...mas viendo en las columnas españolas
la sombra del león, volvió la espalda
sembrando las banderas por las olas»*

(que Lope publicó también en su «Corona trágica» sobre María Estuardo), se incluye en una escena de «La moza de cántaro».

Con feliz acierto, Menéndez Pelayo afirmaba del drama, amplio y rico, de Lope: «Este teatro, a primera vista romántico y anárquico, tiene en la grandeza de sus felices momentos, en el carácter nacional y aun en el espíritu religioso, en la presencia de elementos líricos y (¿será una profanación decirlo?) en ciertos personajes cómicos, que cumplen, aunque de muy distinto modo, uno de los fines del coro antiguo y templan como él la emoción trágica, cierta remota analogía con el de los helenos». «No en balde se inventaron las comedias—dirá el propio Lope en «El acero de Madrid»—primero en Grecia que en Italia y Roma».

Vibra este teatro con metáforas cálidas de poderosa intuición, como al decirse de un enemigo vencido:

*«Estará como suele toro en coso,
muerto del caballero a cuchilladas,
rendido a tierra el cuello sanguinoso;»*

o en las precisas frases, ante un desengaño doloroso en el amor:

*«¡Oh, pared negra y borrada
con tela de oro encubierta!»*

junto a la intuición de las formas de arte, del *impresionismo* pictórico, que así cabe llamar a la nueva técnica del barroco:

*«¡Oh, imagen de pintor diestro
que de cerca es un borrón!»*

Lope de Vega, poeta nacional

Por los años en que vivió Lope pudo recoger la madurez de plenitud cultural de la España de Felipe II. De 1562 a 1635, la vida del español más nacional quedó fija entre renacimiento y barroco, entre siglo XVI y XVII, entre grandeza imperial y comienzos de decadencia histórica. Lope, por cronología, penetra más que Cervantes en el XVII, y por esto se halla gran parte de su obra dentro del signo barroco. Signo muchas veces de contradicción y de lucha para Lope, que se quedó a mitad de camino del cultismo, por ventaja para él. «Yo tengo lástima a los círculos y ambajes con que se oscurecen, por llamarse cultos». Como dice en un curioso soneto, las galas decorativas del barroco cautivaron sus sentidos, pero no su alma. Por eso Lope puede recoger valores, matices, del estilo



culto, sin llegar al camino magnífico, pero sin salida, de esa poesía pura del XVII. Mirando al XVI, Lope siente la gran unidad cultural de la España nacional y católica. En un romance «A la muerte del rey Filipo II el Prudente», la Religión, personificada, quiere evitar el fin del monarca:

*«...mira que quitas la vida
al mayor rey de la tierra».*

Pero triunfa lo inexorable:

*«Filipo, la Muerte dijo,
ya es tiempo, y tiempo que mueras,
cargado de años y glorias
para que goces la eterna.
Agravio fué prorrogarte
el término que ya cesa;
pero fué porque entretanto
tus nuevas águilas crezcan».*

La generación inmediata Lope la vió pasar «cargada de años y glorias» también. La gran generación de teólogos y escriturarios, de místicos, y ascéticos, de santos y héroes, se nimbaba de aureola de apoteosis. Triunfos divinos, como había de titular una colección de poesías sacras, se perfilaban en grandioso final de drama-realidad. En el aludido romance, al momento de cerrar los ojos en su sueño eterno el gran rey, se abren «dos nubes llenas de luz y de estrellas» y en el Empíreo surge nimbada y afinada, pastor de bondades y guerrero divino, la figura del Emperador:

*«Vióse en el cielo un pastor,
Marte de la quinta esfera,
con un pellico de acero .
y una casaca de perlas».*

Lope en intuición de pintor de supremas alegorías, atisba la unión celestial de los dos grandes reyes de la Historia española, en alusión de exequias severas, de recia sobriedad castellana, para la tierra de sol eclipsado:

*«Sólo se vió la cabaña
cubierta de negras telas,
y en medio un túmulo triste,
que al muerto Filipo encierra».*

Lope recoge el sentido heroico y el devoto, vividos en la etapa anterior, y los lleva a su drama esencialmente nacional y católico, aunque también lozano y juvenil de juegos, discreteos y sonrisas. En Lope alienta toda España, desde lo grande a lo mínimo, desde lo heroico a lo frívolo o de lo descomunal a lo paródico. Toda España y toda la naturaleza. Naturaleza de los jardines valencianos o del páramo de Castilla. Se siente, con él, «el vicio de la tierra» de Valencia o el «insufrible hielo» de Castilla, la alta. Lope es todo un paisaje, como en los bellos versos de uno de sus soliloquios ante Cristo crucificado:

*«Todo sois lirios y rosas,
todo jardines y fuentes».*

Lope es a la vez huerto y arrenal, paisaje triste y alegre, como es a la vez el hombre de los amores y los odios, y el contraste de vicio y virtud, elevación y caída. Su amor, si luce en fulgores de cielo, también desciende a bajas profundidades. Un personaje lanza estos dardos de brillo infernal en su soliloquio en la noche:

*«No como estrella estoy en luz ardiendo,
más como fuego del eterno abismo».*

Y, sobre todo, variedades infinitas de una fantasía saltadora e inquieta, nunca serena y saciada, como en los endecasílabos de un personaje de «Los locos de Valencia»:

*«Mil cosas el espíritu me mueven,
mil imaginaciones que fabrico».*

Todo en vida, en jugosa objetividad, Lope podía aplicarse él, en relación con las formas de estilo que venían detrás, la diferencia entre la flor natural y la fingida:

*«¿No véis un clavel de seda
y otro que clavel nació?»*

Lope y su arte «nació clavel», flor natural, aire de naturaleza y de verdad. Por esto está enraizado en su nación, en su España, ya que

*«La cosa más alegre que en la vida
permite al ser mortal humana gloria
es la patria del hombre».*



Lope no fué «peregrino en su patria», como en el título de su obra narrativa, sino español y archiespañol de todas las Españas.

Lope de Vega es la flor—de perfume más intenso—del popularismo hispano. Es a la vez poeta, músico e imaginero. En su ritmo viven todas las hermosas *leit-motiv* de la raza saltadora que aún no ha tenido—en lo folklórico—un músico racial completo, como no lo llegue a ser Falla. El poeta—a pesar de su teatro, casi a pesar de toda su producción, *vive* por su vida y por el hondo lirismo. Al revés de lo que ocurre con Cervantes, a Lope hay que restarle su obra para llegar al Infinito. Y con el poeta, el escultor policromado. En los Cristos sangrantes y con mantos de tonos fuertes y con oro sobrepuesto de los sonetos, se halla un Gregorio Hernández, tan castizo como él y más depurado. Sólo le falta lo que a todo lo popular: el límite, la medida, la contención. Lope es la España indefinida. Calderón una España recortada.

Lope, imaginero de la Pasión

Lope de Vega es el hermano en espíritu de los pintores e imagineros de nuestra Edad de Oro. Su exposición, sangrante, trágicamente viva, de la Pasión, da la mano a las tallas de fervor popular de Gregorio Fernández. Los «pasos» de Valladolid—«El descenso de la Cruz» entre ellos—están hincados en el dolor humano con una aureola de divinidad. Lope traza ante los ojos del lector una imagen dolorida de Jesús en el huerto, en los azotes, en la cruz, ante la que derrama lágrimas fervorosas, en tono familiar, entrañable, en el que penetra unas veces el horror del realismo y otras la fina mano de lo infantil o maternal:

*«Limpiadle, Virgen piadosa,
la sangre con los cabellos».*

Ante el Cristo español, lleno de heridas, atado a la columna, para mover a piedad, como en el vigoroso lienzo de Velázquez de la «National Gallery», de Londres, Lope se acerca a veces a orar en un breviario de finura:

*«¿Qué es aquesto, Jesús mío?
¡Ay de los ojos que os ven!
De azucena os habéis vuelto
tan deshojado clavel »*

El romance «Vuestro esposo está en la cama» es una obra perfecta de trágica realidad. El imaginero está presente con el dolor de verdad

de nuestra escultura policromada, en el desolador espectáculo de la crucifixión:

*«De su delicado brazo
tiran todos con tal fuerza,
que todas las coyunturas
le desencajan y quiebran».*

Y al caer la cruz, de golpe, en el hoyo preparado al efecto:

*«Abriéronse muchas llagas.
que del aire estaban secas;
y el inocente Jesús
de dolor los ojos cierra».*

También el lector cierra los ojos ante lo cruento. Berruguete, Gregorio Fernández, Pedro de Mena, desfilan ante nuestra imaginación—los ojos cerrados—su procesión de Viernes Santo de un pueblo de dolores. Lope se ha hecho poeta del drama en carne y sangre. Participa, heridas sus entrañas, en la liturgia doliente del arte de la Pasión. En el teatro podrá, por ejemplo, conmovernos con los tormentos del «Niño inocente de la Guardia», en el que, según el relato de última Edad Media, los judíos reproducen al vivo el suplicio de la Pasión del Señor. El tema es análogo al aragonés de San Dominguito de Val, seise o infante de la Seo de Zaragoza, en cuyo coro—renacentista—vemos los relieves que describen su martirio. Lope es hermano de toda la plástica del gran momento español.

Lope, pintor de la Inmaculada

También como nuestros pintores y escultores, Lope plasma motivos marianos, especialmente en torno al dogma de la Inmaculada Concepción. La comedia «La limpieza no manchada» es una obra de predominio de diálogos alegóricos análoga a la técnica de los «Autos». Pero en la que no falta el jugo saltador del juvenil Lope. La compuso Lope a petición de la Universidad de Salamanca, en las fiestas que se celebraron a fines de octubre de 1618, conmemorando el «juramento del nuevo Estatuto hecho en dos de mayo de dicho año de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen Nuestra Señora». En la «relación» de dichos festejos se dice que la comedia de Lope resultó «dulce, devota y regocijada». Menéndez Pelayo llamó a la obra «una extensa loa a lo divino, repartida en tres actos». A través de la pieza, y entre figuras alegóricas, asistimos a los deseos y fervores de Santa Brí-



gida, que desea conocer la verdad sobre la Concepción Inmaculada de María, de la que es altamente devota, y ante cuya imaginación desfilan figuras del Antiguo Testamento y personificaciones de los pueblos y naciones. En un soneto del profeta David oímos el verso:

«el lirio azul y la encarnada rosa»,

una de las más delicadas réplicas a un ejemplo muy conocido de Garcilaso. En la segunda jornada hay «teatro en el teatro». Se representa el episodio de Asuero y Ester, prefiguración de María preservada sin llegar a caer, en el momento de su Concepción. En el diálogo las figuras del Viejo Testamento hablan de amor en versos delicados.

En el acto III vemos la personificación de España con corona—«España belicosa»—, que ofrenda su grandeza a la Madre de Dios:

*«No habrá nación ninguna
que a mis fiestas iguale, Virgen bella...»
«Esclava soy del nombre de María...»*

En el apoteosis, pintoresco y vistoso, desfilan diversos pueblos ante España, «sentada en un trono». Labradores castellanos y portugueses, indios y negros danzan, como los seises en la Catedral de Sevilla, ante el signo de María Inmaculada. Los labradores de Castilla lanzan esta letra, hermana de los cantares de vendimia o de siega:

*«Pues llegó la Niña
cerca viene Dios;
que en riendo el alba
luego nace el sol...»*

Lo curioso, lo regocijado, lo pintoresco, culmina en las danzas de indios y negros: «Sale la India con un baile de indios»:

CANTAN: *Runfalalá, que no toca a la Niña;
runfalalá, la culpa de Adán.*
UNO: *La Niña divina.*
TODOS: *Runfalalá.*
UNO: *María bendita.*
TODOS: *Fanfalalá.*
UNO: *De los ojos niña.*
TODOS: *Runfalalá.*
UNO: *De Dios que la mira.*

TODOS: *Fanfalalá.*

UNO: *La frente le pisa
al vil Leviatán.*

TODOS: *Runfalalá, que no toca a la Niña.
Runfalalá, la culpa de Adán».*

Y como final «un baile de negros»: «Descúbrase un altar de la limpia Concepción de Nuestra Señora, en un altar muy adornado, y, acabado de descubrirse, bailen los negros». Las palabras están en la jerga que emplea Lope, y seguirá en todo el teatro español—ya había algún precedente en Lope de Rueda—, especialmente en los entremeses:

«CANTAN: *De culebra que pensamos
mordé a María lo pe,
turo riamo, turo riamo,
¡he, he, he!
Y a bailar venimo
de Tumbucutú
y Santo Tomé.
¡he, he, he!
Jesucristo no consente
en su templo andar Juría
que vende mercadería,
que le azota bravamente.
¿Cómo sufrirá serpente
mordé a María lo pe?
Turo, riamo, ¡he, he, he!
Que a bailar venimo
de Tumbucutú
y Santo Tomé,
¡he, he, he!*

(De la culebra que pensábamos que había de morder los pies a María todos riamos, todos riamos... Jesucristo no consiente que anden los judíos en su templo vendiendo mercaderías, a los que, por eso, azota bravamente. ¿Cómo, pues, consentirá que la serpiente infernal ose morder los pies a María?...)

La intuición de Lope ha visto la fusión de cristianismo y danza primaria en este cuadro, que hace pensar en las extrañas amalgamas de los ritos negros de Haití, y cuya graciosa ironía de creyente podría contrastarse con el protestantismo de los negros contemporáneos en los notables



poemas del norteamericano Vachel Lindsay. En cuanto a la parte rítmica del cantar de Lope, como otro canto de negros de su comedia «El capellán de la Virgen», revela cuántas cosas hay en germen en su genio. Ahí las danzas negras de los poetas antillanos, como las del portorriqueño Luis Palés Matos, o las del cubano Nicolás Guillén.

Lope senté, volvamos al motivo mariano, la fina ternura que en nuestra pintura expresará sobre todo Murillo. Este, para describirnos a la Inmaculada, recurrirá en el lienzo a los más agradables azules, a los racimos de cabezas de ángeles, a la candidez de un semblante infantil. Hermana de la Purísima del Museo del Prado, la niña, es cualquier delicada evocación mariana salida de la pluma del Fénix devoto. En un conocido romance de «Los Pastores de Belén», con sencillez admirable, nos da una sugerencia de lienzo inocente de Murillo:

*«La Niña, a quien dijo el ángel
que estaba de gracia llena...»*

Murillo pintó también el equivalente del tema literario de la Virgen cunando al recién nacido, del villancico en que acaba la aludida poesía: «¡Que se duerme mi niño,—tened los ramos...»; o motivos análogos a los de Lope—realismo de figuras de viejas y mozos, corderos, sacos, gallinas—al dibujar y animar con su cálido colorido la «adoración de los Pastores» en el Portal de Belén. Un Lope aquí hermano de Murillo:

*«Niño de jazmines,
rosas y azucenas,
Niño de la Niña,
después de El, más bella...»*

No falta el paralelo con Zurbarán, el pintor de las blancas figuras de frailes de la Merced. En la escena final del acto II de la comedia de Lope «La vida de San Pedro Nolasco», leemos esta acotación: «Abranse cuatro partes, y véase un coro en cuyas sillas estén los ángeles en hábito de religiosos y la Virgen en medio», y en la gran escena final de la obra: «Aquí gran salva de tiros, y vaya volviendo la nave con banderas y armas de la Merced, y sentados muchos cautivos, hombres, mujeres y muchachos, con escapularios y los escudos en ellos, San Pedro y Fray Pierres, y al ir tornando a tierra, en el teatro, por una plancha en una columna que esté enfrente, vaya saliendo la imagen de Nuestra Señora de la Merced».

La galería de Santos de Lope

En el centro del teatro religioso, y en general de toda la obra sacra del Fénix, se hallan las figuras de Jesús y de María. El Hombre-Dios y la Madre-Virgen. Como buen español devoto de María, es posible que entre la Madre y el Hijo dubitara un «puesto en medio, no sé dónde volverme», como el atribuido a San Agustín, y que se dramatiza en una escena de «El divino africano», análoga al cuadro de Murillo del mismo tema. Por bajo queda una inmensa galería de santos de Lope, en que muestran su vigoroso relieve las más excelsas figuras de la Iglesia junto a los santos que encarnan piadosas devociones de un gremio o una ciudad.

Lope penetra en las honduras psicológicas de la duda y el amor humano, basándose en las «Confesiones» para la comedia, ya aludida, sobre San Agustín: «El divino africano». Sin duda lo pintoresco y desigual de esta creación no está a tono del todo con la figura formidablemente humana y filosófica del autor de «La ciudad de Dios», pero hay en ella soliloquios, como el que empieza «¿Hasta cuándo, gran Señor...?», o la hermosa meditación del soneto «¿Qué aguardas, ignorante pensamiento...?», junto a diálogos del santo con su madre Mónica, o la famosa aparición del niño, junto al mar, cuando Agustino medita sobre el misterio de la Trinidad—tema tratado de nuevo por Lope en un romance de las «Rimas sacras», y en nuestro tiempo con ideología bien diversa, pero con sentido pictórico evidente, en una poesía compleja y densa de Pérez de Ayala—, que denotan méritos indudables. Desde luego es obra decididamente mejor que la dedicada a San Jerónimo, o sea «El cardenal de Belén». Sobre esta producción los críticos han prodigado sus censuras. Clemencín, Shack y aun el mismo Menéndez Pelayo, que le aplica los severos términos de «*specimen* estrafalario» o de «irracional embrollo», coinciden en considerarla como una de las obras peores de Lope. A mí, aunque reconozco lo disparatado de su conjunto, me distraen muchas de sus situaciones. Se trata de una comedia pintoresca, desigual y extraña. Lope la dirigió a fray Hortensio Paravicino. De «El cardenal de Belén», aunque sólo fuera el valor de «cuadro» de algunas situaciones, merecería rectificar un poco los juicios excesivamente duros. He aquí uno, idéntico al del Ticiano del Museo del Prado: «San Jerónimo se descubra en unos peñascos, colgado el hábito y capelo de un árbol, con el canto [la piedra] en la mano, el pecho descubierto, el león a los pies y mirando a un cristo».

«El cardenal de Belén» presenta la escena de la flagelación misteriosa del santo, por los ángeles, en castigo a su excesiva complacencia en leer a Cicerón, asunto también de varios pintores españoles, como Zurbarán y Valdés Leal.

San Francisco de Asís, el serafín del amor divino, no podía faltar en



este gran retablo de la madurez del Renacimiento hispano. Lope, cantor del «poverello» en romances y composiciones líricas, trazó sobre su vida una comedia novelesca, con relatos de las «Florecillas» dramatizados y efluvios de amor emocionados y bellos. Tituló, adecuadamente, la obra «El serafín humano», y en ella dejó el Lope inflamado de amores unos hermosos tercetos, que se ponen en boca del santo y que coinciden con el mejor soneto del Fénix, el «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras...?»:

*«Dulcísimo Jesús, yo estaba ciego;
yo estaba ciego, vida de mi vida,
pues no te abrí cuando llamaste luego...
¿Es posible, mi Dios, que no te oyese
Francisco cuando Tú dabas suspiros
porque la puerta a tu hermosura abriese?
Vida del alma, yo sentí tus tiros
en mi cama acostado alguna noche
y no dije: «Señor, ya salgo a abriros...»
Tú los inviernos en mi calle, helando
tu regalado cuerpo, y yo durmiendo,
muerto y amortajado en lienzo blando...»*

Este último verso es un delicado e impresionante ejemplo del gran poeta. El contraste entre lo muelle del lecho y sus cómodas ropas y la idea de la muerte; cama y mortaja unidas, da, en el ascetismo de un lado y la fina interpretación de estos opuestos en Lope, un endecasílabo de íntima e inquietante sugerencia:

«muerto y amortajado en lienzo blando...»

En la misma obra es curiosa, en el mundo de subconsciente, límite de profecía y locura, a tono con algunas leyendas del santo, la escena en que un loco susurra anuncios de maravilla entre sugerencias populares:

*«¡Hola, que te lleva la ola;
hola, que te lleva el mar!»*

No podían faltar, en torno a la historia eclesiástica de España, las devociones más arraigadas en la patria. En una obra primeriza, la «Comedia de San Segundo», fechada en 12 de agosto de 1594, ante San Diego (Santiago) tiene lugar la escena del descenso de María en carne mortal a Zaragoza. Los versos de Lope, aunque no están a la altura del asunto,

son un homenaje a la devoción nacional por excelencia. Los españoles todos pueden hacer suya la admiración y deseo de discípulos marianos ante el Tabor hispano de su gloria:

*«¡Oh, quién se hiciera, María,
su tabernáculo aquí!»*

Lope dramatizó la historia y leyenda del Patrón de los cómicos, San Ginés, en una comedia rica, variada y pintoresca, «Lo fingido verdadero», en que el tema de «teatro en el teatro», en la vida del actor («a lo divino»), se adelanta a la vez a tres ingenios, a Rotrou y al Tamayo de «Un drama nuevo», en la intriga humana del acto II. Ginés, en la cárcel, lanza a Dios este soliloquio-soneto, comparable a los buenos de las «Rimas sacras», y en que los motivos de teatro y de público se colorean de apoteosis de eternidad:

*«Mi Dios, cuando por burlas fui cristiano
y me llamaste a tan altas veras,
representaba burlas verdaderas
en el teatro de mi intento vano.*

*Mas como el auditorio soberano
en las gradas de altísimas esferas,
y Vos por las celestes vidrieras
vistes de mi comedia el acto humano;
he pensado que lástima tuvistes
que estuviese en tan mala compañía,
y que para la vuestra me quisistes.*

*Dadme partido Vos, que yo querría
estar con Vos; pero, si entero os distes,
en Vos acabe la comedia mía».*

Ginés, improvisador como Lope, conocedor de amor humano y de las místicas alturas, pasa por la escena entre anacronismos vivificadores, habilidades de un dramaturgo que conoce los trucos del teatro, y de filosofía moral de Epicteto y Séneca, de raigambre firmemente española, de la «comedia de la vida», en que se vislumbra el mundo de las ideas, que sublimará Calderón en uno de sus mejores autos.

Otras veces surgen «rústicos del cielo», en que se exalta el «saber por no saber», santos ingenuos pegados a la tierra, pero con alas para el vuelo de pájaros de plumas pardas. Santidad e inocencia, como en las letras actuales ha vuelto a vivir en delicadas escenas, como la de la aparición de la Virgen, en la figura de fray Can, el mejor Marquina, el de «El



monje blanco». Otras, San Isidro, Patrón de Madrid, en escenas campestres o en inocentes ternuras en los diálogos con su esposa, penetra en el teatro, hermano del poema en quintillas del Fénix, en que se había producido un acierto de tradición y popularismo.

CALDERON, EL DRAMATURGO TEOLOGICO Y CORTESANO

Al vivir D. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) toda la plenitud del siglo último de los Austrias, su obra es cifra y síntesis de toda la historia y cultura postreras del momento imperial de la Edad de Oro. La España grandiosa y triunfante de Carlos V, reconcentrada, construída y meditadora de Felipe II, devota y madrileña de Felipe III, iba a adquirir una especial modalidad en los dos reinados a los cuales se vinculaba la producción del gran poeta del barroco. Felipe IV, con sus jornadas del Buen Retiro, era simplemente un elegante artista abúlico, que tuvo el instinto de rodearse de los más finos y profundos poetas y pintores; y Carlos II, plena decadencia, dejaba en su reinado un tinte inconfundible de religiosidad, patente, mejor que en cualquier comentario literario, en el cuadro de la famosa «Sagrada Forma del Escorial», de Claudio Coello, hermano del Calderón cortesano y piadoso, poeta de fiestas reales y de autos sacramentales. Parece como si al irse perdiendo el mundo heroico de la Historia fuese pasando su herencia al orden de la cultura creadora. Calderón, el dramaturgo de Corte de los dos últimos Austrias, recoge mejor que nadie y estiliza las esencias del Imperio y de la Religión, con sus rasgos incommovibles de caballero del teatro y teólogo de la escena.

Aunque en Calderón no hay la extensa serie de comedias de historia patria como en Lope, quedan, con todo, diversas muestras en que asoman a la escena los Reyes Católicos, para hacer dignamente justicia, como en «La niña de Gómez Arias»; Carlos V, en el torneo lohengrinesco de «El postrer duelo de España»; la lucha de las Alpujarras del tiempo de Felipe II, en «Amar después de la muerte», y la figura del Prudente cerrando (como en Lope), en sobria y sombría majestad, la historia verdadera de Pedro Crespo. Sobre su propia época, Calderón supo vivir (como Velázquez en la pintura) el momento en que volvió, como un potente reflejo de sol poniente, una ráfaga luminosa de Imperio en la guerra de los Países Bajos, con «El sitio de Breda», una de las comedias más significativas, movidas, nobles y optimistas de nuestro dramaturgo del último Imperio. Las palabras de Alonso al marqués de Spínola abren el



vistoso desfile velazqueño de la obra, con versos sonoros y vibrantes, que definen la calidad de la comedia heroica y espectacular:

*«Hoy es, señor, el venturoso día
que obediente a las órdenes que diste,
tornante hospeda tanta bazarria,
que el tiempo de lisonjas y honor viste;
porque el bronce y las armas a porfía
le ven alegre y le oscurecen triste;
cuando, confusos entre sí, presumo
que es la aurora su luz, la noche el humo».*

De esta insinuación de claroscuro es la luz la que se abre paso a cu-
chilladas de fulgores, para dar lugar a la infantería aguerrida y vistosa,
a «la opulenta majestad de la caballería», brillo de ejércitos, «de bandas,
de hombres de armas y de arqueros». Todo el drama es una salva de
aplausos

*«a la fe de Filipo poderoso
cuarto planeta de la luz del día».*

que asombrará a la herejía en Flandes, con su intento religioso, cuyas
hazañas darán

«alabanzas al cielo, honor a España».

Los cortesanos han trocado las galas palaciegas por el acero militar,
escuchando a la Fama que «los vientos rompe con veloces alas», envian-
do en silbido de balas y tronar de cañones: «la alegre corte a la marcial
campana». En toda la comedia abundan las alusiones bélicas, felices y
sonoras, los desfiles y ataques, los nobles capitanes, el vigor de los soldados
españoles entre versos vibrantes de imágenes y de ritmo orquestal:

«la ardiente flecha de encendida aljaba...»

*«Cuando una bala—¡caso lastimoso!—
le rompe el pecho con furor violento...»*

*«Quiso en azul campaña, en naval guerra,
manchar con nuestra sangre sus espumas».*

Y junto a la ampulosidad del endecasílabo heroico, la rotundidad sentenciosa del octosílabo español:

*«Que éste es el fin de una hazaña
tal, que a mí me ha de costar
la vida o ha de quedar
Breda por el rey de España»,*

como afirma Spínola entre el sonido de las cajas de guerra. O estas afirmaciones de seguridad nacional, gloriosa y volandera:

*«¿...Qué temor, qué recelo
puede ocuparla, si sólo
el nombre de España ha puesto
terror al mundo, tocando
con sus manos sus extremos?»*

Si en «El alcalde de Zalamea» afirmara el poeta que el honor es sólo de Dios, aquí aún le parece poco ofrecer al rey vida y hacienda:

*«El alma y la vida es poco;
que la hacienda de derecho
natural es suya; aunque
a su dilatado imperio
sirva de testigo el sol,
sin que le falte un momento».*

En estos momentos a Calderón dramaturgo de la patria heroica puede aplicarse la expresión que él señalara a uno de los nobles capitanes:

*«en cuyos hombros dignamente pesa
el imperio español».*

Las metáforas del barroco dan tornasoles de luces a los motivos de la lucha y del ejército:

*«Esas azules banderas
que aspás queman en las luces
del sol, con las rojas cruces
entapicen sus esferas».*

Para terminar la briosa producción, con la rendición de la plaza, con Nassau y Spínola en equivalente actitud a la de «Las Lanzas», del pintor de la Corte. Calderón, soldado valeroso en la guerra de Cataluña, tenía alma heroica suficiente para merecer la cruz de una de las órdenes militares, como el personaje de «Casa con dos puertas», al afirmar:

*«Merezco el pecho con una
de las cruces militares,
que sobre el oro del alma,
son el más noble realce».*

La fusión de la causa nacional con la causa de Dios late en la más desigual, pero interesante, comedia bíblica de «Judas Macabeo», de la que sólo conservamos la primera parte, en donde «de esta dichosa gloria, sólo al gran Dios se debe la victoria»; donde también suenan los versos vibrantemente heroicos:

*«¡Al arma, al arma, soldados!
Suene en los ecos confusos
del parche la voz horrible,
del bronce el metal robusto».*

En la comedia «Para vencer a amor, querer vencerle», donde parece haber un eco, disimulado, de las campañas de la guerra de Cataluña, vividas por el poeta, se nos define el verdadero concepto del ejército, con fe y entusiasmo: «la república mejor y más política» del mundo, donde «no adorna el vestido al pecho—que al pecho adorna el vestido», donde el caudal de los soldados, pobres de hacienda, es la lealtad, la bizarría, el honor,

*«que, en buena o mala fortuna,
la milicia no es más que una
religión de hombres honrados».*

En la comedia sobre «La Virgen del Sagrario» encontramos una bella advocación de la ciudad de Toledo, «inmortal ciudad de España», «católica montaña, deste imperio metrópoli y cabeza», que al fin ostenta signos hispanos, «sobre las torres de doradas cruces»; diciendo, ante los moros, un godo, Godman—la misma raíz de Guzmán—estas palabras, que suenan a profecía de los tiempos futuros:



*«Así, sintiendo España el golpe ciego
de vuestra mano, huyendo de la herida
su mejor sangre, acude a esta campaña,
porque es Toledo el corazón de España.*

*En ella estamos sin defensa alguna,
y porque no blasones que has vencido
(cuando sólo nos vence la fortuna)
porque brazo de Dios derecho has sido,
sabe que no hallarás arma ninguna
que el paso te defienda; que advertido
el traidor que nos vende, osado y fiero,
todas las armas nos quitó primero.*

*Entra, asuela, destruye, quema, tala,
ciudad, campañas, montes, valles, riscos;
derriba, postra, humilla, mide, iguala,
muros, torres, almenas y obeliscos;
arroja, vierte, vibra, escupe, exhala
rayos, iras y azotes berberiscos:
que antes sabrán morir a vuestras manos
que se sepan vencer los toledanos».*

Al lado del mundo heroico, del que estas muestras ejemplares dan idea de lo menos conocido, y, con todo, profundamente actual y eterno, comienza el Calderón del honor y de la Corte, donde los caballeros se inclinan ante las damas, las defienden y las enamoran, poniendo su mano de héroes al servicio de la belleza, como en esta alusión concisamente definitiva de «Mañana será otro día»:

*«Vi una dama afligida,
con la justicia empeñada,
y rescatóla mi espada».*

Los conocidos dramas de honor y venganza son sólo uno de los aspectos del Calderón, dramaturgo de las esencias de un mundo heroico, en el momento de su declive y comienzo de desmoronamiento exterior.

En la estilizada galería de las comedias de capa y espada, Calderón deja unas muestras perfectas de técnica y de arte del verso y del decir. «La dama duende» y «Casa con dos puertas» seguían en el repertorio alemán, como obras cuya habilidad en el enredo y en la gracia de las situaciones se imponía a todas las épocas. Ambas, al ser representadas hace poco en España, nos dejaron a la vista su exquisito zigzag de revueltas, escondites y destrezas, halagando los oídos con las imágenes

magníficas y las redondeadas estrofas octosilábicas. Lección de galantería y de honor, de sentimiento alambicado delicadamente, de cadenciosa nostalgia de la España del Prado y del Buen Retiro de Felipe IV, como los cuadros de paisajes de Velázquez y Juan Bautista del Mazo. Cada galán recita eternamente, como el susurro de la fuente de los Tritones, de Aranjuez, su melodía de amor caballeresco, como el personaje de una de las más originales y sentidas comedias («No siempre lo peor es cierto»), ante el recuerdo o sombra de la amada, y se retuerce el conceptismo de intriga y de verso, como en la fina matización de «También hay duelo en las damas», o en las deliciosas sutilezas palaciegas de «La banda y la flor», y el ritmo alado de pavana de «El maestro de danzar», en el casillero obligado de las intrigas urbanas, en un aire de plumas de sombreros en ceremoniosa reverencia.

Calderón, en su exquisito arte renacentista-barroco, ha llegado a una perfecta estilización de todas las cosas: los personajes, los fondos, los ambientes. Ideas y esencias se mueven en su mundo de refinada dialéctica, de estilizados salones y jardines, como en estos versos típicos de una comedia («El acaso y el error»):

*«¡Qué suntuoso edificio!
¡Qué bien en estas estatuas
desmiente el cincel lo vivo,
y qué bien fuentes y flores
campean a opuestos giros,
colores siendo y cristales,
en primores competidos,
matiz perenne unos, y otros
penachos de nieve y vidrio!».*

He aquí que «el sol nazca topacio y muera rubí», en los versos torneados y sutiles del gran secentista; que paralelicen, constante y musicalmente, flores y estrellas; que la primavera brote sobre los campos abriñones,

*«la alfombra lisonjera
de jazmín y clavel, de nieve y rosa».*

Cifra y enigma de los problemas de la vida y del pensamiento, las comedias y los autos de Calderón hacen desfilan ante nuestros ojos los arquetipos de la Hermosura y la Riqueza, del Honor y de la Muerte. En la mirada desfallecida de pasión de cada dama, y en las metáforas ga-



lantes de cada caballero, se condensa «toda la edad del amor, desde el ver hasta el sentir». En el mundo del heroísmo y de la guerra, los tambores son el «horror que llena de nuevo escándalo el aire». Y sobre todo—glorias de la vida del amor y del heroísmo—, se alza, rígido, el ascetismo castellano, como en estos versos suntuarios de «La cisma de Ingalaterra»:

*«¡Ay, palacio proceloso,
mar de engaños y desdichas,
ataúd con paños de oro,
bóveda donde se guarda
la majestad vuelta en polvo!».*

Calderón, al final de su vida, se convierte, casi exclusivamente, en el poeta de las «fiestas reales» del Buen Retiro, comedias mitológicas de compleja escenografía y lirismo exquisitamente musical, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, y en el dramaturgo-teólogo de las fiestas del Corpus, en los autos sacramentales, en donde llega a lo más hondo, completo y grandioso de su arte supermaduro y sistemático. La culminación última del teatro calderoniano se halla en las manos de Dios. Como en el emperador Heraclio de su comedia «La exaltación de la Cruz», a los magnates calderonianos les venos desprenderse de su corona y manto imperial para colocarse en la frente la corona de espinas y ponerse una soga al cuello, vistiendo una túnica morada y llevando en las manos, como trofeo supremo, el signo del Redentor.

«La cisma de Ingalaterra» recoge la suma de imperialismo católico y sentido español de la Historia. Su Enrique VIII, su Ana Bolena, su Wolsey (Volseo), están vistos a una luz española y católica: un drama cortesano y ejemplar, en que las lágrimas de la reina Catalina y la desesperación final del cardenal cómplice del rey cismático, aparecen en contraste secen-tista, para desembocar en el desenlace con María Tudor, defensora del catolicismo, en un trono «a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena». Calderón se inspiró aquí en Ribadeneyra, como lo hizo en algún pasaje de otra diversa comedia, «El gran príncipe de Fez», obra curiosísima, de una parte apoteosis de la Compañía de Jesús, de otra mezcla de temas heroicos y picarescos, con la especial modalidad del gracioso Turín, especie de Guzmán de Alfarache, trasladado a la escena,—«que nadie a un pícaro quita—el don de los soliloquios».

Los autos sacramentales son la apoteosis sacra del Calderón de la madurez y la ancianidad; su testamento literario y despedida silenciosa y grave de la vida. El dramaturgo que en sus treinta y cinco años plasmara la doctrina de la predestinación y la libertad entre la fantasía poética y filosófica de «La vida es sueño», va recordando temas, motivos, estudios

de todas sus edades, para ir incrustando parte por parte en la esmeradísima elaboración de los últimos autos, toda la doctrina del tomista y discípulo de Suárez, toda la poesía del personalísimo intérprete del gongorismo y conceptismo y todo el dominio de la escena de que ha sido y sería maestro único y supremo—el poeta que ha tenido más entendimiento, según la expresión de Goethe.

Los caminos para la verdad teológica, intuídos en las comedias sacras como «El mágico prodigioso» o «Los dos amantes del cielo», unidos a sutiles y quintaesenciadas leyendas de amor humano sublimadas en el martirio, van convirtiéndose en el esquema de las figuras abstractas que recogen historia y alegoría, el mundo de la palabra de Dios y el microcosmos, cifra y crisol de las metáforas del poeta. La mitología, la historia y la pura fantasía se unen en estos autos, en que, como en el arte de las Catacumbas, vuelve a ser imagen de Cristo, «El divino Orfeo», en uno de los más suntuarios, poéticos y apoteósicamente escenográficos autos, o revisten trascendencia teológica las aventuras de «Andrómeda y Perseo». Fernando el Santo de Castilla da materia a dos de los más profundos autos, en que a su vez el matiz realista de la historia contribuye a su potente intuición de lo vivo y lo simbolizado. Estos dos autos de «El santo rey Don Fernando» presentan, de una parte, la conquista de Sevilla—evocación admirable de los triunfos heroicos de la cristiandad—con el motivo religioso de la Virgen de los Reyes, y la oración ejemplar del monarca ante el Rey supremo, ante quien su monarquía «es viento, es polvo, es humo, es sombra, es nada», que así afirma, en medio de los estruendos de la batalla:

*»Que yo por mí no deseo
triunfos, laureles ni empresas,
sino por Ti: tu honor es
mi asunto, y que a Ti se vuelvan
los templos, aras y altares».*

Las escenas de la segunda parte del auto, con la muerte y viático del Rey Santo, son todo un símbolo del doble plano nacional y católico de la despedida de nuestro dramaturgo—estos autos datan de 1671—. Los ángeles en racimo cantan el «Magnificat» mariano, y el rey Fernando aparece vestido de sayal tosco y parda túnica, ceñido de un dogal el cuello, adelantándose a recibir por última vez la Sagrada Comunión: «El reino que Vos me disteis, a vuestras plantas os vuelvo».

En la forma más abstracta, el personaje central de los autos es el Hombre: que vive toda la historia teológica del mundo, desde la creación y culpa primera a la salvación en la Encarnación y Redención del Verbo



encarnado. El auto «La vida es sueño», en su segunda redacción, ha convertido la comedia de su título en la magnífica y compleja simbología en que toda una «suma» de teología, desde la doctrina de la Trinidad a la del Verbo encarnado, de la libertad del hombre y de la gracia y los sacramentos se funde en poesía alada y en rica y aparatosa escenografía. Hasta sus últimas producciones—dos autos, uno a medio acabar—, el gran dramaturgo del último imperio es el cantor—cisne en las canas y los acentos—del Dios de España y del Sacramento del Altar.

CALDERON Y LA APOTEOSIS DEL CATALICISMO

Calderón de la Barca, el dramaturgo, síntesis y cima del teatro español, que vive la plenitud del XVII (1600-1681), es, a la vez, el valor poético de la supermadurez nacional y el sistematizador, en honda teología, del teatro católico europeo. El momento en que escribe, de lucha entre Reforma y Contrareforma, recogía, ya copiosos y claros, los frutos de la verdad de Trento. En la razonada escuela neoescolástica de los jesuitas de fines del XVI, se había formado la juventud del poeta, alumno del Colegio Imperial de la Compañía de Madrid. Quevedo, alumno también de los jesuitas, lucía aquel lejano aprendizaje en disciplina escrituraria y teológica, que iría a parar a obras morales, políticas y hagiográficas. Notemos que el momento creador del barroco se da—junto a Góngora—con el Quevedo conceptista de formación neoescolástica; coetáneo del P. Escobar, maestro a la vez del poema renacentista, que retuerce sutilmente la mitología cristianizada de la épica de Camoens en su ejemplar «San Ignacio», de 1613. La segunda generación del mismo estilo se halla fundamentalmente representada por un jesuita, Gracián, y por un alumno del mismo Instituto: nuestro dramaturgo de los autos. El catolicismo era para ellos y para su época una profunda satisfacción y una garantizada seguridad de pensamiento. Cuando en 1662 Calderón, lastimado por la evidente decadencia política nacional, inoculaba su sentimiento dolorido en el auto «Mística y real Babilonia», pensaba a la vez en el pueblo de Israel del Antiguo Testamento, en la época del cautiverio y en la España de los últimos Austrias, cuando hacía decir a Daniel, el profeta:

*«Suspended el llanto, amigos,
y aunque es tanta la aflicción
en que os veis, no os desconsuele,
PUES VA CON VOSOTROS DIOS».*



Los golpes providenciales son castigos de los pecados colectivos—como definiría otro jesuita, el P. Rivadeneyra, a raíz del desastre de la «Invenible», en el aflicto «Tratado de la tribulación»—; pero debemos tener la satisfacción inmensa de que, en medio de los mayores trabajos y pruebas, Dios procede como un padre:

*«con tan blanda acción,
como en vuestros pechos dure
la fe de la religión,
que nos quita nuestra patria
y no nos quita su amor».*

Por eso, siempre en la España del XVI y del XVII, a la vez que la satisfacción hispánica, nunca envenenada a pesar de pruebas y caídas, se unía la profundísima seguridad intelectual que a todos daba el dogmatismo católico. En él hallaba el pueblo español el consuelo contra las adversidades históricas, y en sus festividades se expansionaba con la fe más alegre y exultante. Las solemnidades del Corpus Christi eran la apoteósica cabalgata, que al fin del cortejo litúrgico de las Pascuas, florida y granada, dejaba sus himnos de Santo Tomás, rebosando teología de la «Summa» como reguero de retama a los pies de la Custodia de los Arfes. Calderón es el máximo poeta de las fiestas del Corpus de la Contrarreforma.

La capacidad dramática, desde la juventud de Calderón, para la alegoría y el símbolo; la preparación teológica del momento en que se recogían los últimos ecos del debate «de auxiliis»; la pompa barroca de las flores culteranas, y la rotundidad que las formas conceptuosas adquirían en el gran artífice de octosílabos, sirvieron adecuadamente para este género en que el tema de la Eucaristía se convertía en la cúspide centelleante de un templo amplio de arquitectura católica posrenacentista. Calderón concibe la trama del auto sacramental como un camino que conduce al final esplendente del triunfo del Sacramento, que es a la vez el triunfo de la Iglesia, como en los cartones de Rubéns. En el auto «El Año Santo en Madrid» hallamos una escenificación de la Iglesia triunfal, que permite insistir en el paralelo con el pintor flamenco de la exultante catolicidad: Se abre uno de los carros o carrozas que se agrupaban junto al tablado de la representación en la Plaza Mayor de la Corte, donde estas obras se interpretaban, y cae la fachada «al tablado, y quedando hecha una escalera, que sirve de grada para su trono, que ha de verse arriba, en que ha de aparecer sentada la Iglesia, con manto imperial, tiara en la cabeza, en una mano el báculo de tres cruces y en la otra una llave dorada». Este trono sube «en elevación», al compás de la música de chirimías (especie de clarinetes), y advierte el poeta que el movimiento de la figura y de su



regia silla se haga «con mucha majestad». «La gran corte militante» se postra a los pies de la figura, que, magníficamente, representa a la Iglesia.

En los años en que se sentía próximo el corte brusco que la Reforma había infligido a la cristiandad, España, al dirigir con sus teólogos el Concilio de Trento, había dado la pauta teórica y práctica a la vez. El pueblo *sentía* en conjunto los dogmas esenciales de la Iglesia de Roma. Cuando Mira de Amescua hace decir a un personaje con dramática plasticidad: «Tengo en mis manos mi albedrío», recoge el sentir unánime de la libertad individual y de la estricta responsabilidad de cada hombre, distinta fe la «fe sin obras» de los luteranos. El dogma de la presencia real de Cristo en el Sacratísimo Sacramento, declarado de fe en el Concilio tridentino, era uno de los puntos candentes de la división entre católicos y protestantes, y las fiestas del Corpus y las grandiosas alegorías de los autos calderonianos unían mayoría y minoría, pueblo e intelectualidad, en torno a una misma idea y un mismo afecto inflamado.

Calderón, en diferentes lugares, ha dramatizado el peligro de la variedad de pensamiento de la Reforma que pudiera infiltrar la duda y el cisma en el seno mismo de la Iglesia. España se sentía en pie de guerra contra la herejía. En el auto «El nuevo hospicio de pobres», sobre la parábola de las bodas, el personaje llamado *La Apostasía* penetra en el salón nupcial sin la vestidura adecuada. Acaba de manifestar a su colega, *El Hebraísmo*, que él, «puesto en libertad de conciencia», huye del gremio de la Iglesia, y que no sabe ni alcanza ni entiende qué puede ser tal maravilla del misterio eucarístico, por lo cual se introduce, sin fe, en la ceremonia de las bodas místicas para hacer experiencias sobre ese Sacramento. El Príncipe lo arroja de la mansión sagrada, como al invitado falto de la veste blanca en la parábola evangélica. Y se aclara la enseñanza ejemplar:

*«La ira del rey, aunque sea
con el traidor, pone miedo
al leal...»*

A la Iglesia católica toca explicar el misterio, y en el auto «Los alimentos del Hombre», por ejemplo, se define ante la mesa con Cáliz y Hostia,

*«que en esta cándida oblea,
y en esta dorada copa,
para la última fineza
de amor»,*

se halla Cristo, verdadero Dios y verdadero Hombre,

*«transubstanciado debajo
de especias, como materia
dando las palabras forma»*,

con lo que

*«huirá la substancia de ellas,
convirtiéndose en substancia
el pan y el vino, que muestran
de carne y sangre, que al hombre
no sólo alimento sea
para la temporal vida,
mas también para la eterna»*.

Aun en los autos cuyos asuntos no tocan directamente el motivo eucarístico, Calderón coordina la alegoría teológica o moral para desembocar en la última escena de apoteosis del Sacramento. Así, por ejemplo, el auto de penetrante y universal simbología «El gran teatro del mundo» escenifica la idea, de origen estoico, de que la vida humana es una comedia en que cada hombre representa su papel, importando el modo de obrar y no la jerarquía mundana del personaje. A través de la obra se plantea el problema del libre albedrío y la gracia con clara simpatía hacia el molinismo. Terminada la comedia de aquí abajo, los personajes se presentan para ser juzgados por el supremo Autor, de quien proceden. El se halla sentado ante «una mesa con Hostia y Cáliz»:

*«AUTOR.—Esta mesa, donde tengo
pan que los cielos adoran,
y los infiernos veneran,
os espera»*;

y claramente deja ver el poeta de qué modo se representa este eucarístico presente, en una alegoría del Cielo. Para los personajes que se salvan,

*«aunque por haber salido
del mundo, este pan no coman,
sustento será adorarle
por ser objeto de gloria»*.

Así se va desarrollando la doctrina «de Novissimis», finalizando la pieza con la insistente adoración del Santísimo:

*«Pues el ángel en el Cielo,
en el Mundo las personas,
y en el Infierno el demonio,
todos a este Pan se postran;
en el Infierno, en el Cielo
y Mundo a un tiempo se oigan
dulces voces que le alaben
acordadas y sonoras».*

Y se cierra el auto del teatro del mundo con la repetición de las estrofas, tomistas, del «Tantum ergo».

Conforme los años avanzan, Calderón se llena de júbilos de Eucaristía, de potente capacidad de realizar esa síntesis de fe que culmina en esplendente triunfo del Misterio de los misterios. En «No hay instante sin milagro», de 1672, asistimos a una procesión escenificada de los Sacramentos. Aparecen, al comienzo del auto, mientras los músicos acompañan el canto de los primeros versos: «El Bautismo, niño vestido de blanco; la Confirmación, de dama; la Penitencia, de pieles; la Comunión, de dama; el Orden sacerdotal, viejo venerable; el Matrimonio, de galán; y la Extremaunción, de negro; y, detrás, la Fe, con corona y manto imperial». La sucesión de figuras, sus contrastes de colores, sus paralelismos y oposiciones, revelan la estudiada colocación de los personajes y calculada medida de los efectos escénicos del dramaturgo en la más plena madurez de sus dotes teatrales. A través de la pieza, y mientras la Apostasía lanza, como dardos, sus argumentos contra el catolicismo, se va desenvolviendo a nuestros ojos (como en la remota técnica del teatro múltiple medieval, que recoge el poeta del Barroco) la historia de la conversión de la Magdalena, del Buen Ladrón, de Agustino—San Agustín—y de San Pablo, junto a una leyenda del Emperador Constantino. La forma plástica de estos episodios, múltiples cada uno de por sí, pero coordinados en una suprema y jerárquica unidad, viene a parar en la más vistosa agrupación procesional del momento del desenlace, en que «salen en tropa músicos, y los Sacramentos delante, y luego la Fe, en un carro triunfal, que ha de atravesar el tablado, tirando de unas bandas, que han de llevar Magdalena, Dimas, Saulo, Constantino y Agustino». A diferencia de la obstinada terquedad de otras obras, aquí la misma Apostasía se convierte a la verdad de la Religión. Todas las figuras se postran a los pies de otro carro, en el que, al abrirse, se ve «el Orden sacerdotal y, delante de él, un altar con Hostia y Cáliz»:



*«El Pan de vida que fué
fineza de las finezas
de Dios, que amando hasta el fin
dijo que quien le comiera
no moriría en eterno».*

El brillo, la magnificencia de la música, la suntuosidad de los brocados, hacen decir a un personaje de otro auto—«El jardín de Falerina»— en típicos versos:

*«A tanto asombro de luces,
que a resplandores me ciegan,
¿qué oposición puede haber
si no es la de las tinieblas?».*

Las figuras proféticas del Antiguo Testamento corren los velos para dejar paso al torrente de luz de la Ley de Gracia, como los símbolos del arca, la tabla, la vara y el maná, en «El arca de Dios cautiva»—1673—. Y una vez más, en este auto, nos acordamos de las alegorías de la pintura de Rubéns: «Descúbrese en un carro, la Iglesia, con corona y báculo de tres cruces, y a sus pies la Sinagoga, entregándola las tablas de la Ley». Y el Arca de la Alianza de la Antigua Ley se describe como un templete grecorromano de la orfebrería del XVII:

*«Su arquitectura, en medidas
al arte proporcionadas.
Regulares sus adornos
son, que oro puro la esmaltan
por de dentro y por defuera,
con cuatro ángulos que abrazan
sus cuatro esquinas, y dos
querubines, cuyas alas
volando unas y cubriendo
otras, los cuerpos son basas
de una corona, que sobre
su cúpula se levanta...»*

Las canciones populares se estilizan en intención conceptuosa, acomodadas a las alegorías sacramentales, como este cantar de siega, entre «música y grito de labradores», en el mismo auto:

*«A la siega, a la siega, zagales;
zagales, venid, venid a la siega,
que el trigo en la parva es la Mesa del Cielo,
y mesa tan franca que a todos sustenta.
Venid, venid a la siega».*

Y la canción de los bieldos y los aventadores del trigo es esta «tonadilla», llena de refinamientos de cultismo:

*«¡Qué bien repite, qué bien remeda
alegre el Favonio, al Aura risueña,
en las hojas del álamo, siendo
trompeta del monte, clarín de la selva!
¡Qué bien repite, qué bien remeda
al compás del viento que hacen
el bieldo en el aire, el trillo en la tierra,
cuando apartada la paja del grano,
el grano se abate y la paja se vuela!
¡Qué bien repite, qué bien remeda
alegre el Favonio, el Aura risueña,
en las hojas del álamo, siendo
trompeta del monte, clarín de la selva...!».*

Calderón sentía todo el esplendor de la fiesta del Corpus, en que la Iglesia se alborozaba y engalana para celebrar triunfalmente el Sacramento de la Eucaristía. El P. Luis de la Puente, en sus «Meditaciones espirituales»—1605—, parte VI, nos había dicho cómo el Señor se complace ahora en «ser llevado en el Santísimo Sacramento por las calles y plazas de la Iglesia, con grande pompa y majestad. Va en la Hostia manso, humilde y disfrazado, cubierto con aquel velo y nube ligera de los accidentes de pan; pero todos los fieles y príncipes de la Iglesia se honran de acompañarle, adornando las calles con ramos y con ricos doseles, llevando hachas y luminarias y con cantores y músicas de alegría, celebrando su venida al mundo, con la mayor pompa y honra exterior que se le puede dar en la tierra». Este unánime sentir del pueblo; ese Corpus de aldeanos, de que el mismo meditador habla poco después, hallan su gran intérprete, a la vez culto y selecto, y ampliador del sentir colectivo, en nuestro poeta de los autos. Es muy curiosa, en este respecto, una «doxa», que podría titularse del «pueblo loco» o de «un loco hace ciento», en que esta orgía a lo divino, de danzas, cantares, brincos y flores, halla su más simpática expresión. Sale la figura que representa al Pueblo, con



vestido de loco, entre cantos y bailes, y nos dice estas ingeniosas y profundas palabras, que expresan mejor que nada el sentido profundamente católico y antirreformista de estos festejos:

*«¡Y qué bien parece loco
el pueblo! Pues hubo quien
dijo que el Día de Dios
era cada cascabel
de un danzante silogismo
contra el apóstata infiel» (1).*

El regocijo, en himnos, cánticos, orquestación polifona, hace de los versos suntuarios de Calderón la mejor respuesta a la invitación de la «secuencia» de Santo Tomás:

*«Lauda, Sion, Salvatorem;
lauda ducem et pastorem
in himnis et canticis...».*

Repetidas veces se hallan en estas obras calderonianas alusiones a la alegría convertida en culto. En «La serpiente de metal»—1676—, la primera escena, en trezado de danzas, el coro y la música cantan:

*«Y pues es tal vez
culto el regocijo,
denle a Dios las gracias
cánticos e himnos».*

Y en «El indulto general» dialogan así Salomón y David:

*«Todos este feliz día,
Señor, esperamos, pero*

(1) Se halla esta loa en el tomo II en la colección de autos de Calderón, editada por Pando, al frente de la obra «El árbol del mejor fruto». Aunque el editor advierte en el tomo I que no todas las loas son del propio Calderón, ésta a que me refiero coincide con el estilo de obras del gran dramaturgo, y hasta creemos que alude a sí mismo cuando un personaje, al final, que se siente arrebatado «de un hidalgo afecto fiel,—noble castellano viejo—con punta de montañés». Sabido es que Calderón era oriundo de la Montaña, aunque, como Lope y Quevedo, naciera en la Corte. El título que yo propongo tiene su base clara en estos versos del fin, mientras, en típica cabalgata de Corpus popular, suenan chirimías, cascabel, gaita y tamboril:

*«—¿Qué ruido es aquél?
—El pueblo, que vuelve a verte,
tan loco como se fué,
verdad haciendo el adagio
que suele decir que un loco
cien locos hace tal vez».*

*no llorando, sino dando
gracias. ¿No has dicho tú mismo
que con alegría sirvamos
a Dios, y que le alabemos
con júbilos y con himnos,
con tímpanos y salterios?
—Sí, que el Día del Señor
también es culto el contento,
como el contento sea culto».*

Igualmente en el género de la comedia sagrada Calderón emplea una técnica que conduce al desenlace triunfal en la victoria de la Iglesia. En «El Josef de las mujeres» la comedia termina descubriéndose un trono de nubes en el cielo, y la protagonista, Eugenia, sube entre guirnaldas de ángeles, mientras la música celebra:

*«Este es el triunfo de Eugenia,
que esotro no era su triunfo,
porque solamente el cielo
es el templo de los justos»,*

en apoteosis semejante a las escenas últimas de los autos. En «El gran príncipe de Fez», en que el poeta hace la apología de la Orden de los Jesuítas, se cierra la obra con la aparición de una figura alegórica que simboliza la misma Compañía, que a la pregunta del Genio del Mal, aterrado: «¿Quién eres, prodigio bello?», responde:

*«Si no lo han dicho las señas
de imperial corona y cetro,
y el nombre de Jesús, que
por timbre en mi escudo tengo,
que en los ejércitos grandes
que en el militante gremio
de la Iglesia sirven, soy
la Compañía, que dieron
por premio de sus servicios
a Ignacio sus altos hechos».*

«La cisma de Ingalaterra», la bella e interesantísima comedia de Enrique VIII, Wolsey y Ana Boleyn, acaba con el juramento a María Tudor, como heredera, en que a pesar de las cautelas impuestas por las

circunstancias en materia de fe por el rey, su padre, oímos las palabras emocionadas de la futura defensora del catolicismo en su país:

*«Lo que importa es que a la Iglesia
humildes obedezcamos;
y yo, postrada por tierra,
la obedezco, renunciando
cuantas humanas grandezas
me ofrezcan, si ha de costarme
negar la ley verdadera».*

La escena de Enrique VIII con María, en el trono, viéndose a sus pies, en lugar de almohada, el cuerpo de Ana Bolena, cubierto con un tafetán, es la forma plástica visible en que escenifica Calderón el triunfo de la Iglesia sobre el cisma anglicano. En «La exaltación de la cruz», al ser devuelta la cruz en triunfo a su templo por el emperador Heraclio, se une una espléndida letanía de saluciones:

*—Salve, divina Sión.
—Salve, teatro del cielo.
—Salve, sagrada Salón.
—Salve, soberano centro.
—Salve, nuevo paraíso.
—Salve, florido Carmelo.
—Salve, gran ciudad de Dios.
—Salve, honor de sus misterios.*

La santa cruz vuelve a ser restituida a sus aras, en exaltación, mientras cantan y tañen las excelencias del «madero soberano», que en la misma comedia fué designado por Calderón como «iris de paz que se puso—entre las iras de Dios—y los delitos del mundo». En «El mágico prodigioso», sobre los troncos sangrientos de Cipriano y Justina, queda la declaración de que sus almas de mártires

*«a las esferas subiendo,
del sacro solio de Dios,
viven en mejor imperio».*

Y en «Los dos amantes del cielo» sobre la sima que oculta los restos de Crisanto y Daría, un ángel resplandeciente clama:



«Aquesta cueva que hoy tiene
 tan grande tesoro dentro,
 de nadie ha de ser pisada;
 y así este peñasco quiero
 que la selle, porque sea
 losa de su monumento.
 Y para que sus cenizas,
 nunca pisadas del tiempo
 vuelen, durando inmortales
 siglos de siglos eternos,
 este rústico padrón
 estará siempre diciendo
 a las futuras edades:
 —Aquí yacen los dos cuerpos
 de Crisanto y de Daría,
 los dos amantes del cielo».

Todo «El príncipe constante» es la dramática fusión del héroe y el santo en la figura de Don Fernando de Portugal, cuyas últimas palabras al Rey de Fez expresan la fe inmovible en los destinos del catolicismo:

«No has de triunfar de la Iglesia;
 de mí si quisieres triunfa»;

ya que todo el dolor y miseria del cautiverio no podrán privarle de la confianza segura de su doctrina:

«Firme he de estar en mi fe,
 porque es el sol que me alumbra,
 porque es la luz que me guía,
 es el laurel que me ilustra».

Calderón resulta así, en su obra, integral, totalitariamente católico. Lope y Quevedo llevaron en parte de su producción lo estrictamente católico, devoto o teológico. Lope, el espléndido poeta y extensísimo dramaturgo, creador de la comedia española, deja lo más intenso de su obra lírica en el sector religioso, como las «Rimas sacras» y los «Triunfos divinos», y una vasta producción de autos emocionados y floridos y buenos dramas en el género llamado «de santos». Calderón, tras él, de la misma manera que sintetiza los motivos hispánicos, nacionales, heroicos, estructura una «suma» teatral de historia, dogma y liturgia. La comedia calde-

roriana profana resumida genialmente de «capa y espada», es el esquema matemático de los géneros que Lope sembrara, con su sonrisa y su brillante colorido. Un contemporáneo decía que Calderón elevó la comedia a un perfecto silogismo. Su capacidad escolástica encontró su más adecuado camino en las premisas y consecuencia del encadenamiento del auto sacramental. Sobre este esqueleto postomista empleó todos los adornos de la poesía barroca más esplendente, los frutos del Góngora del verso cuidado y sonoro, los juegos de ingenio del más inteligente conceptismo. Y por medio de todo, su intenso fervor católico, que dejaba elevarse, como volutas de incienso en páginas como la tierna dedicatoria de los autos que publicó en vida, a Jesús Sacramentado. Desde su madurez, Calderón dedica la mayor parte de su producción a exaltar los dogmas del catolicismo. Desde la mitad de su vida, reparte casi exclusivamente su actividad teatral en las fiestas reales y los autos del Corpus. En las primeras, comedias de gran aparato, de grandes medios decorativos, a cargo de los Reyes y representadas casi siempre en el palacio o jardines del Buen Retiro, poetizaban asuntos de la mitología. Los autos eran el homenaje al Cristo del Sacramento y a la teología de la Iglesia. En la belleza de las comedias mitológicas notamos cómo los motivos cristianos dejan asomar graves intenciones morales. «La estatua de Prometeo» viene a ser un disfrazado auto mitológico, en que el motivo del fuego de la Discordia parece aludir a la ciencia envenenada por el error o la herejía. Las posibilidades simbólicas del magnífico drama de la fábula clásica fueron advertidas por sus contemporáneos y sucesores, y un continuador de lo calderoniano a comienzos del siglo XVIII compuso un auto sacramental llamado también «La estatua de Prometeo» (D. Manuel de Arriaga Feijóo y Rivadeneyra). Los autos mitológicos de Calderón dejaban ver a las claras las interpretaciones católicas de las leyendas de la antigüedad, y él mismo convirtió en obras sacramentales comedias de aquel tipo, como los dos «Psiquis y Cupido», procedentes de «Ni Amor se libra de amor», «Los encantos de la culpa», derivado de «El mayor encanto, amor», y «Andrómeda y Perseo», sobre la comedia de las fortunas de dichas dos figuras. Todo se halla superado y sublimado en el drama religioso de Calderón. Así, la mitología, rasgo o vislumbre bastardeada de la verdad de la Revelación, se eleva a las más excelsas regiones en obras como el apoteósico auto de la vejez del poeta, «El divino Orfeo». Eurídice se ha convertido en la Naturaleza humana y Orfeo simboliza a Cristo, y el áspid mordedor es el demonio en su forma serpentina del Paraíso Terrenal. La belleza que Gluck pudo expresar sobre el viejo mito en los coros solemnes de su ópera, no superaban la belleza literaria con que Calderón, en el siglo XVII, revistiera esta magna alegoría sacramental sobre el misterio de la Redención.



Calderón insistía en los dogmas diferenciales respecto a la Reforma. Así aparece, sobre todo en su primera época, el problema de la gracia, la predestinación y el libre albedrío. Ya la comedia «La vida es sueño» planteaba estos motivos en el género profano, y los autos del mismo asunto, hasta el final de la vida del poeta, corroboraron su íntimo simbolismo. «El gran teatro del mundo» deja de la manera más clara posible el efecto de la gracia. Un personaje es la figura de la Ley de Gracia que hace de «apunto» o «apuntador», que guía a todos los personajes de la comedia de la vida humana en los pasos difíciles. El Albedrío es el gracioso de un gran número de autos. En el auto histórico-legendario de «La devoción de la Misa», el conde de Castilla es la personificación de la gracia, aunque de una manera algo confusa en su realización. La libertad humana, la plena responsabilidad de los actos, queda bien patente y manifiesta en todas las obras de este género. Baste como un ejemplo las palabras de Adamo (Adán) comentando su propio pecado, en «Los alimentos del Hombre»:

*«Que aunque mi Apetito fué
quien me pervirtió, no tiene
él la culpa, sino yo;
pues que, pudiendo vencerle,
me déjé vencer, llevado
de las grandes altiveces
en que me puso».*

También hay en Calderón una apoteosis triunfal de la Virgen María y sus privilegios extraordinarios, especialmente su Inmaculada Concepción. Las mejores flores de metal precioso de la imaginería de Calderón se ofrecen a los pies de la Mujer privilegiada que tritura la cabeza de la Serpiente. Para buscar alegorías adecuadas en el Antiguo Testamento, se acuerda de Abigaíl—cuyo nombre se interpreta «madre de la alegría»—o de Sísara, vencedora, y Débora, la esforzada, en «¿Quién hallará mujer fuerte?», donde los músicos sus finos anhelos:

*«Aurora bella,
aunque sea en imagen, danos tus señas;
mira que el Sol aguarda que tú amanezcas...»;*

o de la unión propugnada en las figuras en que a la vez se anuncian motivos eucarísticos y marianos, como en «Las espigas de Ruth»:

*«Ven, hermosa Aurora en quien
se alivian nuestras fatigas;
ven a dorar las espigas
de los campos de Belén».*

Algunas veces el celo devoto del Calderón iba más allá de los justos límites de lo razonable, y así en el auto «Las órdenes militares o Pruebas del segundo Adán», la Inquisición tuvo que intervenir para atenuar el significado de algunos párrafos, ya que en la «disposición y traza» del auto el poeta parecía «hacer depender la pureza de Cristo, de que la Virgen ha pasado preservada en su concepción, lo cual es doctrina contra el sentir de la Iglesia, pues aunque la Virgen hubiera incurrido en la culpa original, Cristo en ninguna manera la incurriría ni podía incurrir». Es decir, que la Inquisición dejaba bien sentado que la Inmaculada Concepción de María era un privilegio y la de Jesús un atributo necesario. De «lo que en el auto se dice—añadían—pudieran entender los oyentes, con su ignorancia, estaba dependiente la pureza de Cristo de la preservación de su Madre..., lo cual es de grande peligro en el pueblo por ser la materia gravísima». El Consejo del Santo Oficio, frente a la acusación protestante, injusta, de que los católicos ponían la figura de la Virgen a la altura de la del Señor, demostraba una gran serenidad de juicio, y el poeta fervoroso de María tuvo que atenuar algunas expresiones. Calderón, intérprete una vez más del catolicismo triunfal, se entusiasma, en este auto, con la tradición española en pró de la Inmaculada Concepción de María, de que haya cortes, escuelas y cabildos que juren defender este misterio, que Madrid celebre su festividad desde tiempos antiquísimos, de la influencia de nuestros teólogos en Trento, de hacer a María Inmaculada patrona de una orden militar,

*«...por señas
de que de la Concepción,
militares caballeras
serán las Reinas de España,
enviando su venera,
que es la imagen de María,
en lámina de oro impresa
y su azul manto a Isabel,
santa católica Reina».*

Bellamente presenta el poeta la plástica escenificación del triunfo de la Virgen preservada de mancha, mientras los finos versos acompañan con la plástica de un cuadro del mejor Murillo: «Con música ábrese un carro,



que será un jardín de ángeles, con los atributos de nuestra Señora», mientras la Naturaleza Humana recita las metáforas de una letanía lírica mariana:

*«La Aurora, su dulce risa;
el Alba, lágrimas tiernas;
su listado Iris la Rosa,
su blanco albor la azucena...».*

«La hidalga del Valle» es un auto exclusivamente mariano, representado en Granada en unas fiestas de desagravios a la Virgen, y en él el tema fundamental es la Inmaculada Concepción. Las estrofas en que se refiere el encuentro de Joaquín y Ana son de delicada fineza y sonoridad de verso:

*«La azucena, clavel, jazmín y rosa
al Mayo le han robado los primores»;*

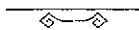
y la apoteosis del triunfo final demuestra, por el testimonio del mismo poeta, la relación indudable con la plástica coetánea: La Culpa «va a subir por una escalera, y ábrase la apariencia, y baja por una tramoya la Hidalga, que la hará una niña, hasta ponerse encima de la Culpa, como se pinta». El sentimiento popular en que se inspiraba esta obra queda bien patente en la loa. Como quiera que un hereje hubiera atacado en un «librillo infamatorio» la Virginitad de María, en Granada faltaban la alegría y el contento: hasta que el Tribunal de la fe se pone al lado del sentir unánime hispano, no sólo en materia de dogma, sino en sus sentimientos en temas aún no fallados por la Iglesia. Con ferviente entusiasmo, el personaje que simboliza el Contenido grita que María es «más pura que los cabellos del sol». Calderón compone, tras la loa, ese auto juvenil, florido y suntuoso a que nos referimos, y que se imprimió en 1640. El auto sacramental se hace la viva y dramática profesión de fe, de la España de los últimos Austrias, acorde con las pinturas de la época como «La sagrada Forma del Escorial», de Claudio Coello. El auto postrero que Calderón dejara terminado el mismo año de su muerte, 1681 —«El cordero de Isaías»—, termina con un verdadero desfile procesional, alusivo a «un católico monarca, segunda luz de los cielos»—Carlos II—. El Tribunal de la Inquisición de la cruz y la oliva, aludido en diversas obras del poeta, aparece para premiar o castigar en materia de fe. Al son de la música aparece un «ángel, delante con la vara, con la cruz de la santa Inquisición, y en un carro, que viene tirando el Gentilismo, el Hebraísmo, el Demonio y la Pitonisa; la Fe, que trae una cruz cubierta con

un velo negro, y en descubriéndola a su tiempo, se verá por remate un cáliz y una Hostia» :

*«Silencio, silencio;
oíd el pregón, silencio, silencio!
Sepan todos cuantos viven
debajo del grande Imperio,
a quien saludan del Sol
los orientales gorjeos,
como la Fe de la nueva
Ley de Gracia, hoy ha dispuesto
celebrar público auto
en la corte de su reino,
para que en general juicio
parezcan todos los reos;
y mándolo pregonar,
para más notorio hacerlo:
silencio, silencio!».*

Este impresionante cuadro, patético, trágico y a la vez magníficamente triunfal, es la despedida del poeta del catolicismo victorioso, que a su vejez y agonía sentía iluminarse su mente de entusiasmo y su corazón de fuego, para dejarnos como testamento literario este himno musical, con que se cierra la obra :

*«Venid, mortales, venid,
al triunfo mayor,
al aplauso más nuevo,
que gloriosa la Fe ha conseguido,
corriendo los días,
volando los tiempos.
Y celebren sus misterios,
la tierra con flores,
con luces el cielo,
la luna con giros,
el sol con luceros».*





Al cerrar este discurso con el señalamiento de los hechos de mayor trascendencia acaecidos durante el pasado curso académico, hemos de destacar, en primer lugar, uno que constituye la máxima satisfacción para todos nosotros, cual es el de ver incorporados como nuevos compañeros a los Profesores D. José María Font Rius, D. Manuel Ballbé Prunés, D. Antonio Soler Martínez y D. José María Hernández Rubio, Catedráticos, respectivamente, de Historia del Derecho, Derecho Administrativo, Química Orgánica y Derecho Político.

El Profesor Font Rius viene a nuestra Universidad en virtud de concurso de traslado, procediendo de la de La Laguna. Los otros tres compañeros llegan a nuestro Claustro tras de recientes y brillantísimas oposiciones, fiel exponente de su sólida preparación científica. En cuanto al Dr. Soler, formado en nuestra Casa, poco he de decir, puesto que sus relevantes méritos son por todos suficientemente conocidos, ya que no es nuevo como Profesor en esta Universidad y la eficiencia de su labor como Encargado de Curso durante varios años habla con más claridad que cuantas palabras pudiera yo verter en su elogio.

A todos ellos damos la más cordial bienvenida en la seguridad del gran valor de sus aportaciones.

Por el Colegio Mayor «Cardenal Belluga» se organizó un cursillo de conferencias, que fueron pronunciadas por los Dres. Martín Martínez, De la Calzada Rodríguez, Ramón Ferrando, Reverte Moreno, Sancho Gómez, Sierra Jiménez y Muñoz Alonso, a más de la modesta aportación al mismo del que tiene el honor de hablarlos.

Igualmente, en el Colegio Mayor «Sagrado Corazón» pronunciaron otras interesantes conferencias los Sres. Martín Martínez, Leandro y Sánchez Moreno.

Intensificándose aún más que en años anteriores la labor referente a las publicaciones de esta Universidad, han visto la luz varios trabajos de destacado relieve, entre ellos los que llevan por título «El patrimonio familiar agrícola», de D. Enrique Antón Cano; «Vida y obras de Francisco Salzillo», de D. José Sánchez Moreno, y «El delito de apropiación



indebida», de D. Antonio Ferrer Sama, además de una serie de artículos de no menor valor, publicados en los correspondientes números de los Anales de la Universidad.

En cuanto a mejoras experimentadas en el orden material, son de citar las obras, ya iniciadas, de construcción del nuevo edificio con destino al Colegio Mayor «Cardenal Belluga», que junto con el edificio en fase de conclusión de la Facultad de Ciencias, constituirán el logro de nuestras aspiraciones en tal aspecto.

Por último, hemos de congratularnos de que la Facultad de Derecho de nuestra Universidad, que fué la primera a la que el Ministerio de Educación Nacional autorizó para la implantación de los cursos monográficos del Doctorado, vea como realidad el desarrollo de los mismos en el período docente que hoy comenzamos.

