

B. 4/5  
1 v.

FM-3751

**SIETE  
CONFERENCIAS  
EN TORNO AL  
DÍA MUNDIAL  
DEL  
TEATRO  
MADRID - 1974**

**PERSONAJES UNIVERSALES  
DEL TEATRO ESPAÑOL**

**V**

---

**CENTRO ESPAÑOL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO**



FM-3751

---

**Colección monográfica del  
CENTRO ESPAÑOL  
del  
INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO  
(UNESCO)**

**SIETE CONFERENCIAS EN TORNO AL DIA MUNDIAL DEL TEATRO**

**PERSONAJES UNIVERSALES  
DEL TEATRO ESPAÑOL**

**VOLUMEN V  
DIA MUNDIAL DEL TEATRO**

**MADRID - 1974**



---

## SUMARIO

	Págs.
Siete conferencias en torno al Día Mundial del Teatro 1974 ...	5
Mensaje de Richard Burton: En el Día Mundial del Teatro 1974.	7
Personajes universales del teatro español ... ..	9
PEDRO CRESPO ... ..	11
Pedro Sainz Rodríguez ... ..	13
Pedro Sainz Rodríguez: «Pedro Crespo» ... ..	15
DON JUAN ... ..	29
Antonio Valencia ... ..	31
Antonio Valencia: «Don Juan» ... ..	33
DON JUAN MANUEL DE MONTENEGRO ... ..	43
José María Castroviejo ... ..	45
José María Castroviejo: «Don Juan Manuel de Montenegro» ...	47
LA DOMINICA («Señora Ama») ... ..	61
Mercedes Fórmica ... ..	63
Mercedes Fórmica: La Dominica («Señora Ama») ... ..	65
DON ALVARO ... ..	73
Federico Carlos Sainz de Robles ... ..	75
Federico Carlos Sainz de Robles: «Don Alvaro» ... ..	77
SEGISMUNDO ... ..	95
Juan José López Ibor ... ..	97
Juan José López Ibor: «Segismundo» ... ..	99
LA CELESTINA ... ..	109
Guillermo Díaz-Plaja ... ..	111
Guillermo Díaz-Plaja: «La Celestina» ... ..	113

---

# SUMARIO

1	Estado actual de la obra de la Comisión de Estudios de la Historia de Madrid
2	Historia de Madrid. Parte I. El origen de la ciudad
3	Historia de Madrid. Parte II. El origen de la ciudad
4	Historia de Madrid. Parte III. El origen de la ciudad
5	Historia de Madrid. Parte IV. El origen de la ciudad
6	Historia de Madrid. Parte V. El origen de la ciudad
7	Historia de Madrid. Parte VI. El origen de la ciudad
8	Historia de Madrid. Parte VII. El origen de la ciudad
9	Historia de Madrid. Parte VIII. El origen de la ciudad
10	Historia de Madrid. Parte IX. El origen de la ciudad
11	Historia de Madrid. Parte X. El origen de la ciudad
12	Historia de Madrid. Parte XI. El origen de la ciudad
13	Historia de Madrid. Parte XII. El origen de la ciudad
14	Historia de Madrid. Parte XIII. El origen de la ciudad
15	Historia de Madrid. Parte XIV. El origen de la ciudad
16	Historia de Madrid. Parte XV. El origen de la ciudad
17	Historia de Madrid. Parte XVI. El origen de la ciudad
18	Historia de Madrid. Parte XVII. El origen de la ciudad
19	Historia de Madrid. Parte XVIII. El origen de la ciudad
20	Historia de Madrid. Parte XIX. El origen de la ciudad
21	Historia de Madrid. Parte XX. El origen de la ciudad
22	Historia de Madrid. Parte XXI. El origen de la ciudad
23	Historia de Madrid. Parte XXII. El origen de la ciudad
24	Historia de Madrid. Parte XXIII. El origen de la ciudad
25	Historia de Madrid. Parte XXIV. El origen de la ciudad
26	Historia de Madrid. Parte XXV. El origen de la ciudad
27	Historia de Madrid. Parte XXVI. El origen de la ciudad
28	Historia de Madrid. Parte XXVII. El origen de la ciudad
29	Historia de Madrid. Parte XXVIII. El origen de la ciudad
30	Historia de Madrid. Parte XXIX. El origen de la ciudad
31	Historia de Madrid. Parte XXX. El origen de la ciudad
32	Historia de Madrid. Parte XXXI. El origen de la ciudad
33	Historia de Madrid. Parte XXXII. El origen de la ciudad
34	Historia de Madrid. Parte XXXIII. El origen de la ciudad
35	Historia de Madrid. Parte XXXIV. El origen de la ciudad
36	Historia de Madrid. Parte XXXV. El origen de la ciudad
37	Historia de Madrid. Parte XXXVI. El origen de la ciudad
38	Historia de Madrid. Parte XXXVII. El origen de la ciudad
39	Historia de Madrid. Parte XXXVIII. El origen de la ciudad
40	Historia de Madrid. Parte XXXIX. El origen de la ciudad
41	Historia de Madrid. Parte XL. El origen de la ciudad
42	Historia de Madrid. Parte XLI. El origen de la ciudad
43	Historia de Madrid. Parte XLII. El origen de la ciudad
44	Historia de Madrid. Parte XLIII. El origen de la ciudad
45	Historia de Madrid. Parte XLIV. El origen de la ciudad
46	Historia de Madrid. Parte XLV. El origen de la ciudad
47	Historia de Madrid. Parte XLVI. El origen de la ciudad
48	Historia de Madrid. Parte XLVII. El origen de la ciudad
49	Historia de Madrid. Parte XLVIII. El origen de la ciudad
50	Historia de Madrid. Parte XLIX. El origen de la ciudad
51	Historia de Madrid. Parte L. El origen de la ciudad

## SIETE CONFERENCIAS EN TORNO AL DIA MUNDIAL DEL TEATRO - 1974

---

**C**UANDO cada año despunta la primavera, que es por tradición el tiempo más lírico, poético y cultural, reaparece la celebración del DIA MUNDIAL DEL TEATRO, pregón múltiple que glosa el arte de la escena allí donde hay escenarios, allí donde el genio se corporeiza en torno a la comunidad, allí donde, con Nietzsche, «el arte es la tarea más alta, la actividad esencialmente metafísica de esta vida».

Se reitera en 1974, aquí y ahora, la convocatoria periódica del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro. Otra vez un puñado de hombres importantes que trabajan en los predios activos de nuestra sociedad cultural —citados biográficamente en las páginas que siguen— nos van a desvelar misterios y profundidades de eternos personajes de la escena española, ciertamente universalizados. Si en años pasados gentes ilustres de la escena —un actor, un director y varios autores dramáticos— trataron temas disímiles y cuestionaron del teatro desde dentro, y en la anterior convocatoria, de 1973, unos espectadores —muy cualificados y excepcionales— nos hablaron de cómo y de qué manera veían el teatro un sacerdote, una mujer, un filósofo, un arquitecto, un médico y un abogado, es ahora un haz de intelectuales quienes van a ver y a hacer la disección en este ciclo entrañable de siete «dramatis personae» que encabezan la sustancia y temática de otras tantas piezas maestras de la dramaturgia española, «no para saber qué hizo tal o cual hombre —como nos dice Lessing en su «dramaturgia de Hamburgo»—, sino para saber lo que todos los hombres de un determinado carácter hubieran hecho en unas circunstancias dadas».

Al margen del ritual escénico, sin artificio, y sólo con la palabra y el pensamiento, se van a recrear a dos mujeres y cinco hombres, todos arquetipos dramáticos. Las mujeres aparecen en dos extremos históricos de la escena hispana: Celestina, eje de la picaresca española llevada más allá del relato impreso, que lo fue en 1499, puesta en las meras tablas de la escena por Fernando de Rojas con la «Tragedia de Calixto y Melibea», estrella polar de nuestro teatro, y la casi contemporaneidad de Dominica, protagonista de «Señora ama», una de las piezas más cabalmente teatrales —valga el acento que le queremos dar— de nuestro Premio Nobel Jacinto Benavente.

Están ampliamente universalizados los cinco personajes masculinos de este retablo, evidentemente representativo: el Don Alvaro, del duque de

---

*Rivas, que habría de traspasar las fronteras del teatro romántico español, en el XIX, para insertarse en la fama, no menor que la del drama, de la ópera de Verdi «La forza del destino», basada en nuestra pieza; del Don Juan, mito español por excelencia traspasado a los libros escénicos y las músicas de preeminentes autores de todas las latitudes, y del que basta ahora decir que, pese a la fuerza desmitificadora del tiempo actual, no ha sido todavía descendido de su pedestal y sigue siendo personaje de estudio, tema subyugante para psicólogos y científicos, amén de autores dramáticos tan actuales como Max Frisch, por ejemplo; de Calderón de la Barca, nuestro patriarca, del que aparecerán dos claves de su obra: Pedro Crespo, el labrador alcalde de Zalamea, que enarboló la vara de la justicia frente a la insolencia, personaje dramático delineado con trazos maestros, y el definitivo Segismundo, de «La vida es sueño», de aliento tan paralelo al de los más ejemplares tipos contruidos por Shakespeare. Finalmente, estará aquí un tremendo, telúrico y esperpéntico protagonista de las comedias bárbaras de Valle Inclán, Don Juan Manuel de Montenegro, forma extrema de fascinación, fantasía y tratamiento del hombre celtibérico.*

*Siete personajes en busca de conferenciante, podríamos decir recordando a Pirandello. Aquí están.*

ENRIQUE DE LA HOZ

## MENSAJE DE RICHARD BURTON

### En el Día Mundial del Teatro 1974

---

«**¡B**UENOS días a todos!»

Este es el título de una obra de William Saroyan. Una simple frase que explica por qué el teatro existe.

¡El teatro se crea por quienes en el mundo no pueden resistir la necesidad de decir «buenos días»!

La obra de Saroyan transcribe la conversación entre un hombre encarcelado y una mujer en libertad. A su igual, el teatro, siempre vivo, aprisionado por el tiempo, busca comunicarse con los pueblos del mundo.

Que sea de vanguardia, polémico o de evasión, el hecho teatral tiene la brevedad de vida que le es propia. Tanto los reyes como los productores, los militares y los paisanos pueden ver una obra de teatro simultáneamente, puesto que la obra se dirige a cada uno de ellos, al menos por un momento.

El teatro supone ese instante de nuestra vida en el que nosotros, los actores, estamos cargados de verdad. Una verdad adornada con un manto resplandeciente u oculta bajo una falsa barba.

Soy actor y los actores se cubren con su máscara para servir a esa verdad oculta. En el mundo entero, bien se trate de una película que llega a cincuenta millones de personas o de una obra teatral representada para cincuenta espectadores, todo el arte y todo el deber del teatro tiene un solo objeto, el decir: ¡Buenos días a todos!

## Ayuntamiento de Madrid

---

# **SIETE PERSONAJES UNIVERSALES DEL TEATRO ESPAÑOL**

---

Ayuntamiento de Madrid

SIETE PERSONALES UNIVERSALES  
DEL TEATRO ESPAÑOL

---



**PEDRO CRESPO**



PEDRO SAINZ RODRIGUEZ

---

**P**EDRO SAINZ RODRIGUEZ nació en Madrid y estudió el Bachillerato en los Institutos de San Isidro y del Cardenal Cisneros, y las carreras de Filosofía y Letras y Derecho, en la Universidad Central. A los veintiséis años ganó, por oposición, la Cátedra de Lengua y Literatura en la Universidad de Oviedo, y a los veintiséis la de Bibliología de la Universidad de Madrid. Fue Ministro de Educación en el primer gobierno del Generalísimo Franco, y durante su mandato creó la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, el Bachillerato clásico con la Ley de Enseñanza Media y la Orden de Alfonso X el Sabio, decretando asimismo la edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo. Es miembro numerario de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. Pertenece a la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, a la Academia Colombiana de Historia y a la Hispanic Society of America. Sus estudios e investigaciones sobre temas bibliográficos, místicos y de espiritualidad, crítica historiográfica y literatura románica son conocidos en todo el mundo. Entre sus numerosas obras figuran: «Las polémicas sobre cultura española», «Documentos para la historia de la crítica literaria en España», «D. Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo», «La evolución de la política española y el deber social de los intelectuales», «Introducción a la historia de la literatura mística en España», «El concepto de patria y de religión en la obra de Menéndez y Pelayo», «La tradición nacional y el Estado futuro», «La escuela y el Estado nuevo», «Sobre la formación de la espiritualidad jesuita», «La mística española», «San Ignacio de Loyola y Erasmo», «Evolución de las ideas sobre la decadencia española y otros estudios de crítica literaria», «Gastronomía y Literatura», etc. Además, dirige, y ha publicado ya 21 volúmenes de la colección «Espirituales españoles». Fue Premio Nacional de Literatura en el año 1927.



---

## **PEDRO CRESPO**

**Por PEDRO SAINZ**

PIEDRO CRISTO  
FOR PEDRO CRISTO

Señoras y señores:

AQUELLOS de ustedes que me hayan hecho el honor de leer algunos de mis estudios sobre Historia de la Literatura habrán observado que, con frecuencia, procuro que a cada trabajo preceda una especie de inspección general de cuanto se ha escrito sobre el tema. Esto no lo hago como documentación erudita, sino porque creo que es imposible entender una obra literaria sin tener conciencia de la evolución que acerca de ella ha tenido el gusto a través del tiempo. Pudiéramos decir que toda obra literaria sufre una re-creación hecha a través de la sensibilidad de las diversas generaciones. Es evidente que el «Quijote», de Cervantes, no es el «Quijote» tal como lo entendemos hoy. Es evidente también que esta inspección nos hace ver que, en el fondo, la literatura no es más que una serie de luchas por una fórmula literaria que envejece y por nuevas fórmulas literarias que surgen. Por eso yo tengo para mí, como un lema (lema que creo debería presidir las relaciones literarias), el de que la heterodoxia en arte es sagrada; en vez de escandalizarse cuando aparecen fórmulas nuevas, que juzgamos incomprensibles o ridículas, se debería tener la serenidad de pensar: quién sabe si esto que ahora me parece disparatado dentro de un año será la estética del futuro. Los que tenemos cierta edad contamos con ejemplos bien vivos: todos recordamos que cuando apareció el arte de Picasso se le consideraba como un farsante que pintaba unas cosas extrañas, ininteligibles para llamar la atención y hacer propaganda. Comparen esto con la Exposición de la Orangerie, donde millares y millares de personas fueron a ver la obra del genial artista.

Este estudio de la evolución del gusto es, para mi ver, la esencia de la historia literaria, y por eso creo que nunca tendremos una buena historia de nuestra literatura mientras no sea precedida de una historia de la crítica, o séase, de la historia de cómo ha sido vista cada obra a través del tiempo.

Yo no voy a hablar exclusivamente de Pedro Crespo; creo que para entender la gran figura que crearon Lope y Calderón, diríamos, en colaboración, será más interesante hacer una excursión examinando cómo ha evolucionado el gusto en torno a esta literatura dramática. Tanto Lope como Calderón fueron extraordinariamente populares en su tiempo. Del rey abajo, todos les miraron, todos les ayudaron; fueron dos figuras inmensas, cada una en su época, que gozaron de la máxima notoriedad.

Sin embargo, la obra de Calderón y, en general, todo el teatro español sufre un largo eclipse en la literatura española, que está marcado por dos obras: la «Poética», de Luzán, de 1737, y la «Poética», de Martínez de la Rosa, de 1831. Durante ese largo período, nuestro teatro es perseguido por los críticos. Toda la historia literaria de esa época, como puede verse en uno de los tomos de la «Historia de las ideas estéticas», de Menéndez Pelayo, no es más que una serie de polémicas acerca del valor del teatro español.

El teatro español sigue siendo popular. En la época de la Ilustración, los ministros creían un deber limpiar al pueblo español del moho de su literatura; pensaban que era algo incivilizado; para los hombres de esa época, Calderón era un loco delirante. Por eso toda la historia de esos años no es más que un saneamiento de la cultura que culmina con la prohibición gubernativa de los autos sacramentales. Claro es que esta prohibición no se basó en fundamentos estéticos; hubiera sido demasiado para los golillas del tiempo de Carlos III. Se basó en el hecho de que los tales autos eran ceremonias y representaciones irrespetuosas para la religión. He de decir que puede que tuviese algún fundamento esto que decían los ministros de la Ilustración.

Es curioso que, aun en esta época, tenía tal fuerza la tradición literaria que a todas las insípidas tragedias neoclásicas, a todo lo que llamaríamos el teatro oficial no iba la gente y nunca tuvo éxito. De todo este período lo único que se salva es la gran obra literaria de Moratín.

Es preciso reconocer que estos retóricos —Luzán y Martínez de la Rosa—, que son como un arco que cierra todo el siglo, no son agresivos contra el teatro español; en realidad, la gente habla de la «Poética», de Luzán, y son muy pocos los que se han tomado la molestia de leerla. He de decir, además, que el gran código estético de entonces, la obra de Boileau, es la retórica francesa, es el neoclasicismo francés, y precisamente la obra de Luzán se caracteriza porque está tan inspirada en el neoclasicismo francés, como en las grandes retóricas italianas del renacimiento. El propio Martínez de la Rosa, retórico neoclásico muy moderado, que pone unas notas a su «Poética» llenas de sentido histórico, es el iniciador tímido del romanticismo español, porque, cronológicamente, «La conjuración de Venecia» es el primer drama romántico español; claro es que el triunfo lo significa el «Don Alvaro o La fuerza del sino», de Rivas. Pero a Martínez de la Rosa le ocurría lo que a tantos otros poetas: por un lado, iba la doctrina, y, por otro, su obra literaria.

Contra este período neoclásico surge la reacción reomántica. Esta reacción, para el teatro, se fundamenta filosóficamente en la «Dramaturgia», de Lessing. Lessing es el que destruye teóricamente todo el artificio del neoclasicismo francés. Y hay que situar este fenómeno literario en el ambiente social de la época.

Acababa de ser vencido Napoleón. Este hundimiento del imperio napoleónico produjo en toda Europa un renacimiento de los nacionalismos literarios grandes y de los pequeños o regionales, porque la literatura provenzal, la *renaixensa* catalana, el renacimiento de la poesía gallega, están dentro de ese impulso, que es una de las características del romanticismo. Sería una digresión enorme explicar bien lo que es el romanticismo; pero si no decimos algo no podremos entender nunca por qué los románticos se aficionaron a Calderón.

El romanticismo tiene sus raíces en Goethe. Goethe no era un romántico, pero en él están las raíces de los dos grandes sectores del romanticismo: el romanticis-

mo histórico en el «Goetz de Berlichingen» y el romanticismo psicológico en el «Werther». Y el «Werther» no fue sólo una obra literaria: hubo una epidemia de suicidios en Europa; aquí, en Madrid, tuvimos el pistoletazo de Larra; todo ello demuestra que el romanticismo no fue sólo un fenómeno literario, sino un complejísimo fenómeno social.

Quien estructuró la «Dramaturgia», de Lessing, de un modo crítico fue Augusto Schlegel. Tuvo el valor de llevar al seno del neoclasicismo, es decir, a Francia, su manifiesto literario, comparando la «Ifigenia», de Racine, con la de Eurípides, y esa comparación fue, en realidad, el primer manifiesto romántico que hubo en Francia desde el punto de vista teórico. En España también influyeron los Schlegel, y he de decir que cuando se habla de los Schlegel, se habla así, en conjunto, como si se tratase de los Quintero; pero, en realidad, no es exacto meterlos en la misma canasta, porque si bien los dos, cada uno por su estilo, tuvieron mucha importancia, son muy diferentes. Empecemos porque uno de ellos era católico y el otro protestante, que ya es una diferencia. Augusto tenía un talento literario enorme; era un hombre que vulgarizaba las ideas, que tenía un gran *charme* para conquistar la opinión; en cambio, Federico, mucho más profundo, era un filósofo y, además, un gran historiador. Espero que algún día en la *Biblioteca Hispánica* que proyecta la Fundación Universitaria he de dar a conocer traducidos en España los estudios históricos de Federico Schlegel, en los que resulta que por vez primera se revisa nuestra historia con un sentido de objetividad; piensen que este hombre habló de Felipe II serenamente, cuando en toda Europa Felipe II era el tirano del «Don Carlos», de Schiller.

En España, la obra de los Schlegel fue difundida por un alemán residente en Cádiz llamado Nicolás Böhl de Faber. Böhl de Faber es una figura muy simpática de nuestra literatura; y la circunstancia de ser el padre de la gran novelista Fernán Caballero ha hecho que, al estudiar la biografía de ésta,

se ilustre a la vez la del gran hispanófilo alemán. Böhl de Faber fue un conocedor profundo de la obra de los Schlegel y su vulgarizador en España. Su producción abarcó diversos aspectos, pero lo más importante fue la polémica que tuvo en defensa del teatro español, que ha sido estudiada en un libro memorable por Camilo Pitollet. Todo este período se ha renovado en estos últimos tiempos con algunos trabajos, entre ellos los del profesor Juretschke, que reside en Madrid y acaba de publicar —hace un mes— un estudio sobre los Schlegel y su influencia en España, preferentemente sobre Federico.

Schlegel fue el hombre que puede decirse que nos trajo las gallinas en el sentido doctrinal. Pero téngase en cuenta que en España la batalla romántica nunca tuvo los caracteres de violencia que en Francia, donde se había producido un fenómeno singular: la cultura francesa y la literatura francesa se transforman en el siglo de Luis XIV, es como si Francia tirase por la borda muchos fenómenos estéticos y literarios, empezando por arrojar la mitad de su vocabulario. Los franceses ignoraban su edad media, y todo lo que se construyó del teatro trágico francés es una consecuencia de la filosofía francesa y de la mentalidad cartesiana; por eso llega un momento en que Francia se siente solidarizada con el neoclasicismo, que allí fue un fenómeno nacional, lo que no sucedió en ninguna otra nación de Europa, y por eso cuando aparece el romanticismo encuentra en Francia una resistencia enorme. En cambio, ni en los países del norte ni en los del mediodía ocurrió esto; en España, desde luego, apenas hubo resistencia, porque, como ya dije, incluso en el período neoclásico no hubo más que ataques de figuras de muy poca calidad literaria y, en realidad, cuando llega el romanticismo surge de un modo normal. ¿Por qué? Porque nuestra literatura, nuestra cultura y nuestra personalidad histórica se caracterizan por la persistencia de muchas ideas, de muchos sentimientos y de mucha estética medieval. Piensen ustedes que un francés para leer la «Chanson de

Roland» necesita ser un filólogo; en cambio, un español culto puede leer el «Poema del Cid», y recordemos que quizá una de las poesías más célebres y vulgarizadas de nuestra literatura son las «Coplas», de Jorge Manrique, que es una poesía medieval.

Este fenómeno de la persistencia de la edad media en el arte y en la sensibilidad es algo que caracteriza preferentemente la literatura española. La gran obra de Lope de Vega consiste sencillamente en haber llevado al teatro el mismo espíritu que palpitaba en las crónicas, en las epopeyas y en el romancero. Por eso en Francia la figura capital del romanticismo francés, que es Víctor Hugo, es un autor que primero teoriza en el prólogo del «Cronwell» y después realiza en el «Hernani» una obra romántica. Pues bien; Víctor Hugo está saturado de cosas españolas. Podemos decir que «Hernani» es el triunfo de la estética española realizada por un gran escritor francés. Es más; Víctor Hugo confiesa en muchos pasajes de su obra la influencia que tuvo en su psicología personal su residencia en España y su paso por España. Recuerda que de niño, yendo por una carretera con su madre en un coche —él era hijo del general Hugo, un general francés de la ocupación napoleónica—, se encontraron con unos guerrilleros, y uno de ellos se asomó por la ventanilla: «Aquí no hay más que mujeres y niños y nosotros no venimos a combatir con mujeres y niños.» Para Víctor Hugo aquel guerrillero era el símbolo de la caballería española; era el símbolo del honor, de toda esa leyenda nebulosa con que se conocía a España en el extranjero. Y por eso crea un «Hernani», que es un *Hernani* hispánico. Pensemos, además, que en Víctor Hugo lo más original de su estética es la teoría de lo grotesco, que quizá por vez primera se construye. Pues bien; Víctor Hugo confiesa que la idea de lo grotesco se le ocurrió contemplando el «Papamoscas de Burgos».

¿Por qué nuestro teatro tuvo esa enorme influencia en Alemania? ¿Por qué los Schle-

gel, principalmente Augusto Guillermo, señalaron a Calderón como el símbolo de un arte que contraponer al neoclasicismo francés? Porque debajo de esto había estética, pero había también política. Como he dicho antes, acababa de ser destruido el imperio de Napoleón. En esa obra desempeñó un gran papel el pueblo español. Recordemos que la literatura alemana de la época está llena de odas a Palafox, el defensor de Zaragoza; que en Alemania se representó la «Numancia», de Cervantes, porque la «Numancia» era el símbolo de los sitios de Zaragoza, y observemos, finalmente, que en toda Europa en aquel momento se despertó una ola de simpatía hacia el país que quizá había sido el elemento determinante en la caída de Napoleón. Yo opino que el teatro español fue un arma en manos del nacionalismo alemán, del patriotismo alemán. En Alemania, influidos por la cultura neoclásica francesa, se habían producido muchas obras insulsas y el teatro de Calderón fue a manera de un proyectil que se arrojó contra el neoclasicismo francés y la cultura francesa en un momento de renacimiento del nacionalismo alemán y de la literatura alemana.

La locura que hubo en Alemania por Calderón fue tremenda; se le tradujo, se le representó, se hicieron ediciones... Todavía la única edición crítica que hay de las comedias completas de Calderón es la de Keil del año 1827, y calculen el esfuerzo que supone eso en la época aquella. Calderón fue para los alemanes un símbolo, y ellos fueron los que elaboraron en torno a Calderón una serie de tópicos, haciéndole representante del honor español y logrando que se creyese en Europa que esas ideas del honor eran peculiar y exclusivamente españolas. En el período romántico predomina el culto a Calderón. ¿Por qué? Porque, además, existía el prestigio de Alemania. Nuestros propios estudiosos cuando desean tener autoridad para defender la obra de Calderón lo hacen citando textos de Schlegel, y el propio Böhl de Faber se autoriza con el gran prestigio que suponía la

cultura alemana y la ciencia de los sabios alemanes.

En España no fue precisa la batalla de «Hernani». Durán, un erudito oscuro, publica en 1828 un «Discurso», que es el verdadero manifiesto romántico de España. Nosotros no tuvimos ni el manifiesto del «Cronwell» ni la batalla en que Gautier lucía su chaleco rojo en el estreno de «Hernani». Esto lo realizó un gran erudito, don Agustín Durán, profundo conocedor del romance y de nuestro teatro y uno de los padres de la filología moderna medievalista en Europa. Este modesto erudito es el que estaba preparado para poder definir lo que era el teatro español; precisamente por sus conocimientos medievales y su mentalidad podía entender el teatro español mejor que ningún otro especialista.

Durán, en 1828, después de hacer el análisis de la persecución que sufrió el teatro español durante el siglo XVIII, dice: «A tal grado de miseria se hallaba reducida la literatura dramática en todas partes, cuando a principios de este siglo algunos sabios alemanes se atrevieron por fin a proclamar la emancipación literaria de la Europa y a elogiar y admirar las grandiosas creaciones de los dramáticos españoles. Resonó tan lisonjera voz por el ámbito del orbe y los verdaderos sabios, recurriendo a los siglos heroicos de la edad media, supieron hallar en ellos el germen de las sublimes bellezas que contienen las creaciones románticas».

En un libro que próximamente publicaré y que ya está terminado, que se titula «De la retórica a la historia», estudio la personalidad de Durán y este momento literario, porque Böhl de Faber es un hombre que se nutrió de cultura alemana, pero recibió la influencia de muchos eruditos e investigadores españoles, por ejemplo, de Gallardo y de Durán. Yo publiqué, hace muchos años, un epistolario, precisamente de Durán, en el que está la clave y la trabazón del ideario de estos eruditos, construyendo una teoría literaria para el romanticismo español. Todavía conservo —y esto no se ha publicado— el catálogo de la biblioteca

de Böhl de Faber, que redactó don Bartolomé José Gallardo, seguramente con idea de comprársela a la mujer, y que está copiado en el ejemplar que yo poseo por el gran biógrafo de Lope y bibliógrafo de nuestro teatro, don Cayetano Alberto de la Barrera. Está copiado a dos tintas, con una letra que se lee mucho más fácilmente que la letra de imprenta.

He hablado de pasada de la mujer de Böhl de Faber, señora que tuvo una importancia extraordinaria en esta campaña pro teatro español. Doña Blanca de los Ríos le dedicó una monografía muy interesante. La llamaban en Cádiz a doña Frasquita Larrea de Böhl de Faber la amazona literaria. Esta señora mantuvo un salón literario, escribió ella misma muchas cosas e instruyó a Fernán Caballero en la vuelta de la novela, a lo que llamaríamos el folklore y el arte popular, porque esto era también una idea romántica. Por eso Fernán Caballero representa, dentro de la evolución de este género, una reacción hacia la novela realista, dejando de lado la novela fantástica inspirada en Walter Scott.

Esta ideología se mantiene durante todo el período romántico.

¿Cuándo empieza la crisis de Calderón? La crisis de Calderón está vinculada a la estética del barroco. Grillparzer, el gran crítico alemán que marcó lo que pudiéramos decir reivindicación de Lope frente a la valoración exagerada de los Schlegel, de Calderón, le llamaba «el más grande de los poetas amanerados», y cuando decía amanerados se refería al barroco.

Voy a hacer aquí una digresión sobre el barroco, porque el barroco y Calderón son inseparables. No ha habido un poeta más importante en el barroco. Pero el barroco ha tardado mucho tiempo en construirse como una estética colectiva, como un tipo de cultura. Hoy sabemos que cuando decimos neoclasicismo decimos algo que responde a un arte, a una cultura, a una sociedad; cuando decimos romanticismo decimos lo mismo, un arte, una cultura, una sociedad; pero respecto del barroco, hoy empezamos ya a poder decir esto mismo.

Pero hasta hace muy poco tiempo, el barroco fue considerado por muchos como una degeneración del arte, en las artes plásticas, y como una enfermedad de la literatura. Por eso cuando Benedetto Croce escribe su gran libro, «La età barocca», hace resaltar que anteriormente se escribía *barroco* como sinónimo de *feo*.

¿Cuándo cambia la sensibilidad, cuando se produce esa evolución que es tan interesante observar? Cambia cuando se modifica el gusto respecto de Góngora. Porque el culteranismo, el conceptismo y el el eufuismo de Inglaterra, todos son fenómenos derivados de un cierto arte refinado del renacimiento que se exagera, y esa exageración produce todos esos tipos de literatura.

Góngora soportó una serie de polémicas mientras vivió; necesitó grandes comentaristas para ser entendido, muchos humanistas, como Cascales y otros le atacaron, y, sin embargo, llega un momento en que es apreciado. ¿Cuándo? Pues la fecha es muy reciente. Góngora empieza a ser comprendido y entendido justamente en el centenario de Góngora; poco antes se había producido una evolución en la poesía lírica de Europa, que preparó esa sensibilidad colectiva para poder entender el gongorismo, el marinismo de Italia y el eufuismo de Inglaterra; me refiero a la evolución de la literatura romántica hacia la poesía que se llamó el modernismo, el simbolismo y otras escuelas modernas. Podemos decir que sin que Mallarmé triunfase hubiese sido incomprensible la nueva apreciación de la estética y la literatura gongorina. El vocabulario de Góngora es un ejemplo vivo de lo que dije al empezar, de esta evolución del arte, de que todo lo que hoy es herejía, mañana es ortodoxia; el vocabulario de Góngora que se ha estudiado tenía palabras que en aquella época produjeron verdaderas sublevaciones estéticas, por ejemplo, una: cerúleo. Pues bien; piensen ustedes que cerúleo hoy es una palabra vulgar y que está rezumando cursillería por todas partes y, sin embargo, fue un vocablo de la estética superior de Gón-

gora. Esto se puede repetir con muchísimas palabras del vocabulario del gran poeta. Fue, pues, un arte nuevo, una sensibilidad nueva la que ha acabado de comprender el fenómeno del barroco. Hoy se puede hablar del barroco como de una fisonomía, como de un conjunto, como de un hecho histórico que se manifiesta y se da a entender, primero en las artes plásticas, después en algunos aspectos de cierta filosofía y, finalmente, en la literatura. Y cuando la lírica barroca de Góngora es entendida, es cuando se completa el conocimiento de lo barroco.

Ahora voy a decirles qué es esto de lo barroco, qué es barroco, qué quiere decir barroco. Durante mucho tiempo se pensó que la palabra *barroco* venía de una perla que se llamaba *barrueca*, rugosa y extraña. Hoy sabemos que *barroco* es una palabra que significó, dentro de la lógica clásica, una de las modalidades de los silogismos y de la lógica formal. *Barroco* era una fórmula memorística como *baralicton*, como otras muchas, que empleaban los lógicos para que los muchachos, en la escuela, aprendiesen las fórmulas del razonamiento de la lógica formal. Barroco era un razonamiento retorcido. Voy a poner un ejemplo, el razonamiento es éste: «el pez no puede vivir fuera del agua; Aristóteles puede vivir fuera del agua, luego Aristóteles no es un pez». Como comprenden ustedes, es verdad, pero es una manera retorcidísima de considerar la cuestión. Pues de ahí nace la palabra barroco. Y por esa especie de confusión estético se pensó que el símbolo del barroco es la oscuridad. En realidad, va unido a una serie de fenómenos sociales, porque el barroco hoy está íntimamente ligado a la Contrarreforma. Durante mucho tiempo ese arte que hoy llamamos barroco fue llamado arte jesuita, porque se creía que era algo privativo de la ascética de la Contrarreforma y de los templos que construían los jesuitas; claro que eran templos barrocos. Hoy ya tenemos una entidad histórica que se llama lo barroco, en el arte, en la política, en la filosofía y en la literatura.

Ahora, para que se rían ustedes un poco de los sabios, si es que alguna vez les han tenido respeto, les voy a decir que esto de la palabra barroco es algo que han estado discutiendo historiadores, filólogos, etc., durante docenas de años, y, por fin, se descubrió que en un libro *tan raro* como la «Enciclopedia», de Larousse, en la palabra barroco estaba la definición exacta desde el año mil ochocientos sesenta y tantos.

Fueron Menéndez Pelayo y Grillparzer los que marcaron la reacción frente al arte barroco de Calderón. Una de las limitaciones estéticas, que todo el mundo ha encontrado en Menéndez Pelayo, fue su impermeabilidad para el arte barroco, su juicio, poco comprensivo, de Góngora. En mi libro sobre Menéndez Pelayo, crítico e historiador, creo que he descubierto que don Marcelino estaba a su muerte al borde de entender a Góngora y el barroco. Ya en un estudio sobre el libro de Lucien Tomas acerca de Góngora inicia su comprensión histórica y estética del barroco; pero se murió y no tuvo tiempo de completar esta evolución. Piensen que don Marcelino fue un gran admirador de Rubén y que precisamente su comprensión para el modernismo le preparaba para entender la poesía que había creado el ambiente estético que permitió la asimilación de Góngora. He de decir que la obra de Menéndez Pelayo, si merece respeto por muchos motivos, quizá el mayor sea porque es la obra constante de un autodidacta que se está mejorando a sí propio. Hay un pasaje de don Marcelino que a mí me conmueve: «Yo, que fui educado en el culto de la poesía como escultura, me ha costado entender la poesía como música.» Pues bien; uno de esos esfuerzos autodidácticos que él hacía estaba a punto de llevarle de la mano a entender al barroco; y hubiera sido interesante porque justamente en su estudio de Calderón sobre los autos sacramentales aparece algo de lo que ya es el principio de esta evolución.

Otra de las ideas que van vinculadas a la obra de Calderón es el honor. También

quiero hacer una brevísima digresión para aclarar esto. Primero, la idea del honor, la literatura del honor no es algo privativo de España. Piensen ustedes que en el Derecho Romano se habla ya del honor y de las penas por faltas contra el honor. Recuerden que el honor está definido en un libro nuestro de la edad media: «Las Partidas», de Alfonso X el Sabio. Dice: «... Ca según dixeron los sabios que fizeron las leyes antiguas dos yerros son como iguales matar al que enfamarlo al ome e enfamarlo de mal porque el ome despues de que es enfamado magüer non aya culpa muerto es cuanto al bien e a la onra de este mundo e de mas tal podia ser el enfamado que mejor le seria la muerte que la vida onde los que esto fiziesen deben aber pena como si le matasen.» En este texto de «Las Partidas» está toda la teoría del honor: «El honor es patrimonio del alma y el alma sólo es de Dios.» Y el honor es sencillamente la vida social; es la vida de la persona, el *secreto agravio*, *secreta venganza*, tiene que ser secreto porque la venganza, si se enter la gente de que se ha realizado, denuncia el motivo de la originó. En fin; toda la casuística del honor se puede deducir de un texto medieval; por tanto, eso de que el honor lo había estructurado Lope en su teatro es una fantasía.

Lope, con su gran instinto dramático, en el «Arte nuevo de hacer comedias», recomienda como temas muy buenos y muy propicios al éxito: «Los casos de la honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente». Pero el honor es algo que está en todas las sociedades europeas. En mi estudio sobre la influencia de los místicos italianos en España dediqué un apartado a indicar que los tratadistas del honor italiano del renacimiento fueron la fuente de casi todos los casuistas de su tiempo. La cultura española es algo tan complejo, tan contradictorio, tan lleno de cosas aparentemente ininteligibles que por eso es apasionante dedicarse a su estudio. Pero por eso también no se pueden lanzar generalizaciones prematuras. Qué duda cabe que las ideas del honor eran unas

ideas corrientes en la España de entonces; pero a la vez que ocurría esto se publicaban centenares y centenares de libros discutiendo si se debían o no autorizar las representaciones teatrales. Hay un tomo muy grueso de don Emilio Cotarelo, referente a la «Bibliografía de las controversias» que hubo en España sobre la licitud del teatro. Es decir, que la preocupación religiosa y teológica era tal que ese teatro que todo el mundo aplaudía, que estaba escrito por sacerdotes en gran parte, sin embargo, teológicamente, se discute constantemente si era o no moral, si era lícito el que se representase.

Con estos preludios vamos a entrar ahora en la propia obra de Calderón, en el drama. Este drama es algo diferencial dentro del panorama del teatro calderoniano. Una de las características de la obra literaria de Calderón es que emplea sus versos barrocos para todo, hasta para definir los casos más corrientes de la vida; la caída de un caballo le sirve para exhibir unas metáforas desaforadas. Era un gran poeta amanerado, como dijo Grillparzer. En «El Alcalde de Zalamea» puede que haya más de ciento cincuenta metáforas de estilo calderoniano; algunas precisamente en el momento más inoportuno. Ustedes recuerdan que Pedro Crespo está atado a un árbol y es su hija la que viene a desatarle; pues en ese momento en que lo urgente era desatar a su padre, la hija lanza ciento y pico de versos llenos de hipógrifos y de cosas fantásticas. Los siete versos últimos son los buenos, los que dicen por qué le tiene que desatar y, finalmente, le desata.

Este drama es un drama en el cual el mismo hecho del asunto, la manera como está escrito demuestra lo que es un hecho evidente: que es una obra escrita en colaboración con Lope. Reflexionen sobre la conveniencia de estudiar el drama a la luz de esta idea. Podemos decir que esta obra, quizá una de las más grandes de la literatura universal del teatro, es el producto de la colaboración, a través del tiempo, de los dos autores también los más grandes, de nuestro teatro; porque el que encontró el

asunto fue Lope; porque el drama este es un drama trágico e histórico.

Recientemente, en una excelente historia de la literatura que ha publicado Alborg, profesor en los Estados Unidos, escribe algo contra esto de los dramas históricos. Dice: «Se llama drama histórico porque durante unos minutos aparece Felipe II.» No es exacto. Se llama drama histórico porque «El Alcalde de Zalamea» refleja un hecho que sucedió, y algunos de los personajes, desde luego, don Lope de Figueroa, es un personaje vivo, histórico, un personaje que era conocidísimo en su época y a quien ya había presentado Lope de Vega en el «Asalto de Maestrich». Les diré a ustedes que Lope, en una de sus obras, hace unas consideraciones muy interesantes acerca de cómo él entiende el relato histórico de los sucesos contemporáneos. Calderón no hizo nunca esto; creaba temas fantásticos. Pero Lope nos dice que los sucesos contemporáneos hay que contarlos con fidelidad histórica, y así procede en su «Alcalde de Zalamea». Porque hay dos alcaldes de Zalamea: el de Lope y el de Calderón. El de Lope tuvo una pésima suerte bibliográfica; pues no se incluyó en las *partes* de Lope. «El Alcalde de Zalamea» de Lope fue conocido cuando don Agustín Durán falleció y pasó el manuscrito a la Biblioteca Nacional, porque el Estado adquirió la biblioteca de Durán. Hartzenbusch, que era director de la Biblioteca a la sazón, en una de las memorias, dando cuenta de esta adquisición, trazó el primer paralelo entre el drama de Lope y el de Calderón.

He de decir —y quiero salir al paso— que en una conferencia en el Instituto del Teatro, hace algunos años, mi antiguo discípulo y querido amigo y magistral historiador de nuestro teatro, Angel Valbuena, sostuvo una hipótesis, y es la de que el drama anterior era el de Calderón y no el de Lope. Esto se puede sostener desde un punto de vista de lo que llaman los pedantes la crítica intrínseca, pero de ninguna manera desde el punto de vista de la crítica histórica. Porque nuestro teatro, por la manera de ser editado, de cómo se dis-

tribuían las obras y cómo se hacían las copias, parece estar condenado, en su forma de transmitirse, a quedar asimilado, por una ley misteriosa de nuestra literatura, a lo que es el gran arte popular del romancero, de las crónicas y de las epopeyas.

Nuestra literatura ha tenido siempre un sino de tradicional. Se han llenado las prensas de libros y libros discutiendo qué es lo tradicional y qué es lo individual. Menéndez Pidal dejó eso muy en claro y yo no voy a aludir ahora a este problema. Pero es evidente que nuestra literatura posee una fisonomía singular, algo que la hace característica entre todas las literaturas de Europa: la transmisión especial, como si fuese una obra colectiva, en que todos ponen algo, su aportación a la obra literaria. Este fantasma de la creación individual y de la creación colectiva yo lo resuelvo, para mi uso particular, diciendo que las obras literarias son como los cantos de los ríos; al principio se echa al río; es un canto que va rodando y, al cabo de kilómetros, el canto que nació allí y el canto redondo y pulido por las aguas que aparece más adelante son muy diferentes. Pues así ocurre con las obras transmitidas; hay una especie de cooperación colectiva; una obra, necesariamente individual por su creación, acaba por ser como una aportación de todos en el gusto y en la apreciación.

El drama de Lope es anterior al de Calderón por muchas razones. La fundamental: porque es un drama histórico; observen que en el drama de Lope son dos los capitanes, en vez de un solo capitán. Este es uno de los grandes aciertos de Calderón. Calderón mejoró enormemente el drama de Lope; pero lo que llamaríamos la sustancia, el asunto, la manera, eso también la creó Lope y la utilizó Calderón. Por eso digo que éste es uno de los análisis más sugestivos que pueden hacerse dentro de nuestra literatura teatral. Es algo así como si en Francia se descubriese una tragedia en la que hubiesen colaborado, a través del tiempo, Corneille y Racine.

Digo que la obra original es de Lope por-

que en su drama hay dos capitanes, y esos dos capitanes no los nombra, porque Lope sabía que era un suceso que había acaecido; no pone el nombre porque no quiera que se difame por respeto a las familias; porque es un hecho reciente y vivo. Vamos a ver que esto no es una fantasía.

En el Campo de Cantillana, el 28 de junio de 1580, Felipe II publicó un bando severísimo, en cuyo artículo III se condenan los excesos de la soldadesca. Piensen que esto se hace precisamente para proteger y encauzar la marcha del ejército que iba a conquistar Portugal, es decir, el ejército en el que pasa la acción del alcalde de Zalamea: «Que ningún soldado ni ninguna otra persona de cualquier grado ni condición que sea se atreva de hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida.» Este es un hecho que evidencia la cantidad de veces que ocurrirían, como consecuencia de aquella marcha a través de Extremadura, sucesos semejantes al que originó «El Alcalde de Zalamea». Lope se enteró de alguno, no puso los nombres de los protagonistas por tratarse de un suceso reciente y, finalmente, presenta haciendo *pendant* con Pedro Crespo, la gran figura de don Lope de Figueroa.

Don Lope de Figueroa era un personaje proverbial, conocidísimo en toda España, y Lope lo sacó en varias obras. En «El asalto de Maestrích»; vean ustedes cómo le habla don Lope de Figueroa nada menos que a Alejandro Farnesio: «Juro a Jesucristo que me admira y espanta vuestra alteza; vaya al infierno y demos a los diablos una batalla y voto a Dios de hacellos subir más tierra que perdiera un cielo.» Así responde en el consejo de guerra don Lope de Figueroa a Alejandro Farnesio, que era un gran capitán y príncipe de la familia real. Luego sabemos de don Lope de Figueroa que no estuvo entre los tercios que hicieron el camino a través de Extremadura, pero sí estuvo como jefe de la escolta de Felipe II en Lisboa poco después de los sucesos de «El Alcalde de Zalamea», es decir, que estuvo por aquellos tiempos

presente en el mismo ejército en donde pasó el suceso.

Hay unos versos en «El asalto de Maestrích», que yo querría leerles, en que este Lope de Figueroa, tan severo, tan moral —en «El asalto de Maestrích» era más joven—, dice, además de todos esos juramentos que le lanzó a Alejandro Farnesio, hablando de las mujeres:

«¿A quién  
cualquiera mujer no agrada?  
No siendo monja o pintada  
con quien nunca estuve bien  
la una porque es de Dios;  
la otra porque no es.»

Este Lope de Figueroa, haciendo facecias sobre las mujeres, tratando violentamente a Alejandro Farnesio, es el mismo Lope de Figueroa que aparece en «El Alcalde de Zalamea».

Si se analizan las correcciones que hizo Calderón a la estructura de la obra de Lope, sería inverosímil concebirlas cronológicamente a la inversa. Si hay dos capitanes y la acción gana fuerza reduciéndoles a uno, ¿conciben ustedes hacer la obra al revés, que recogiese Lope y dividiese un capitán en dos? Es algo inverosímil. Por tanto, yo sigo pensando que «El Alcalde de Zalamea» de Lope es anterior al de Calderón; que, merced a su influjo, el de Calderón tiene una fisonomía *sui generis* que le hace destacar dentro de la literatura suya, con fisonomía peculiar, pero que no quita valor a la obra genial de Calderón, porque Krenkel, el gran crítico, el que mejor ha estudiado la obra de Calderón, se fija en aquella escena en que Pedro Crespo abandona la vara de alcalde, se dirige al capitán, y poniéndose de rodillas como un hombre, como un padre, dejando a un lado honor y autoridad, le suplica que se case con su hija. Aquella escena, Krenkel la ha calificado como el «... canon de Policlete de la belleza dramática universal». Desde luego, Calderón mejoró muchísimos aspectos del drama, pero el cotejo entre una y otra obra nos demuestra que tomó versos ente-

ros de Lope; aquello cuando Felipe II le reprocha a Pedro Crespo por qué ha ahorcado al capitán y no le ha degollado. Dice:

Felipe II.—Pero si son caballeros  
era justo ver también  
que habíais de degollarlos,  
ya que os hicisteis su juez.

Pedro Crespo.—Señor, como por acá  
viven los hidalgos bien  
no ha aprendido a degollar.

Esto es de Lope. Y aquel otro trozo en que dice:

«... Que no hubiera un capitán  
si no hubiera un labrador.»

También es de Lope. Y es que Lope tiene en su teatro una serie de figuras que vienen a ser como el tanteo para encontrar a Pedro Crespo. Son muchos los personajes que se parecen a Pedro Crespo en su teatro. Pero, en fin, pensemos en «Peribáñez». Peribáñez, ese tipo de villano que siente el honor, a quien luego se le replica diciendo: «¿Cómo podéis hablar de honor vos, que sois un villano?» Y entonces retruca siempre diciendo que el honor es un privilegio humano que existe por encima de la clase. Lo menos en siete obras de Lope hay personajes parecidos al Pedro Crespo, como si hubiera estado tanteándolo. Y es un hombre, la figura de Pedro Crespo, que nace de la entraña popular; no es una figura fantástica; Calderón era un gran creador de imágenes fantásticas, por eso tiene otras calidades diferentes. Pero en este drama hay mucho de Lope que es impalpable: esta atmósfera, esta manera de ser los personajes y el hecho de que sea un suceso histórico contemporáneo.

Muchos han pensado, con fundamento, que Lope, que estaba saturado del sentido medieval de la cultura y del arte, simbolizó en Pedro Crespo al pueblo de las libertades municipales frente a las clases sociales poderosas, frente a los soldados, frente a los privilegios de la aristocracia e incluso frente a la autoridad del rey. Parece, pues,

que si así interpretásemos «El Alcalde de Zalamea» podría aparecer como una especie de revancha de la batalla de Villalar.

Porque «El Alcalde de Zalamea», por su concepto popular de la dignidad humana y defender las libertades individuales frente a cualquier privilegio, ha despertado el interés en ciertos medios revolucionarios, como le pasa en general a nuestro teatro. «El Alcalde de Zalamea» fue traducido por Colot d'Hervois con el título de «El villano magistrado». Este señor era uno de los constituyentes de la Asamblea que votó la degollación de Luis XVI; era un revolucionario de verdad. «Peribáñez» ha sido traducido al ruso como una propaganda revolucionaria de la Rusia bolchevique. El «Quijote», en todo lo que tiene la figura de Sancho de representante popular, ha sido llevado al cinema en Rusia, dándole un sentido social, con circunstancias que ahora no tengo tiempo de analizar, pero que son muy divertidas y sería interesante considerar. ¿Por qué es esto? Porque España era un país religioso, era un país que se imponía a sí propio disciplinas, un país donde había una tradición de libertades, las del árbol de Guernica, las libertades de los fueros aragoneses, anteriores a la carta de Juan Sin Tierra; todo esto le da un aire a nuestro teatro que, por encima de la teología y de la Inquisición, ha hecho despertar una simpatía, casi incompatible, con la figura que durante mucho tiempo se tuvo de la cultura española. Quiero decir que España, muchas veces por obra de extranjeros, está reivindicando una personalidad muy diferente en su figura histórica. Pero no es de ahora, porque alguien tan poco sospechoso como Renán, en su libro «L'avenir de l'Science», libro de juventud, publicado en la vejez, decía de España: «Nunca se ha pensado con menos originalidad que cuando ha habido completa libertad para hacerlo. Las ideas verdaderas y originales no piden permiso a nadie para salir a luz y se cuidan poco de que se las reconozca o no este derecho. El cristianismo no necesitó de la libertad de imprenta ni de la libertad de reunión para conquistar el mun-

---

do. Si Jesús predicase en nuestros días le someterían a la policía correccional, lo cual es peor que ser crucificado. Ved a España. ¿Creéis que esta nación, tan libre y tan filosófica en el fondo como cualquiera otra, ha sentido nunca la necesidad de una emancipación externa? ¿Creéis que si la hubiese querido formalmente no la hubiese conquistado? Su libertad es enteramente interior; gusta de pensar libremente en los calabozos y en las hogueras; esos místicos, Santa Teresa, Juan de Avila, Granada; esos infatigables teólogos. Soto, Báñez, Suárez, eran, en el fondo, pensadores

tan atrevidos como Descartes o Diderot. Preocupémonos, pues, en pensar algo más sabiamente y preocupémonos algo menos de la libertad de expresar nuestro pensamiento. El hombre que tiene razón es siempre bastante libre.»

He traído este texto a colación porque, precisamente por la visión romántica de España, la obra de Calderón, y dentro de la obra «El Alcalde de Zalamea», ha sido uno de los símbolos que han servido para forjar la figura de España ante los ojos del mundo.



---

**DON JUAN**




ANTONIO VALENCIA

---

Ayuntamiento de Madrid

---



**A**NTONIO VALENCIA REMON nació en Zaragoza y es periodista y escritor. Ejerce la crítica literaria con notorio prestigio y autoridad en el diario «Arriba» desde hace muchos años y la teatral en el diario «Marca». Por su relevante labor obtuvo el Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» y el Premio Nacional de Crítica Teatral.

Es autor de «El género chico» (Antología, con textos de las 15 obras más populares del género, 1963) y Vocal del Consejo Nacional de Prensa.

DON JUAN  
por ANTONIO VALENCIA



---

**DON JUAN**  
**Por ANTONIO VALENCIA**



EL personaje de don Juan se deriva del resultado de una conjunción de personajes que van configurando una constante teatral que llega desde el siglo XVII hasta nosotros, desde el drama de Tirso de Molina «El burlador de Sevilla y convidado de piedra» hasta el «Don Juan», de Alfredo Mañas, que es, a lo que sepamos, la última encarnación de don Juan en nuestra escena. A la formación de esa constante han contribuido sin cesar autores españoles y extranjeros en abundancia; pero sólo los menos de ellos han acertado a construir el personaje, puesto que los más lo han utilizado simplemente para variados fines.

Nos interesan aquí sólo los primeros, los sucesivos creadores. No hay duda que el primero, el inventor del personaje en su carácter básico, es Tirso de Molina, que traza sus líneas maestras. Su don Juan esencial es un caballero que vive en la escena bajo el reinado de Alfonso XI de Castilla y es perteneciente al linaje famoso de los Tenorios sevillanos; pero bajo su cronología convencional circulan rasgos y sentimientos de un personaje del barroco español, como sucedía tantas veces en nuestro teatro clásico, fértil en anacronismos de esta suerte.

La originalidad de Tirso es absoluta y no arguye contra ella el que pueda rastrearse en romances antiguos, el caso del mozo jactancioso que convidó a comer a una calavera, como apuntó Said Armesto, o que en el teatro de la época de Tirso existían bastantes pasajes de seducción o de apariciones de difuntos, es decir, de los dos polos que definen el personaje de don Juan. Se dice, algo tópicamente, que por ser fraile Fray Gabriel Téllez, es decir, Tirso de Molina, conocía por el confesionario pecados y pecadores que le daban materiales para su teatro, y que por eso sus retratos de mujeres son tan finamente psicológicos y veraces. Mas es de creer que, inscrita en pleno ámbito de la Contrarreforma, la obra de Tirso procediese de su deseo de presentar teatralmente un «ejemplo» o «moralidad», confirmando el fin que aguar-

da al pecador escandaloso e impenitente.

La literatura de la época está llena de obras de este carácter, comenzando por la novela picaresca posterior al «Lazarillo» (éste más propiamente dentro de la onda erasmista) y no se excusa de ello ni la conversión de la «Magdalena», de Malon de Chaide, que es una novela picaresca a lo divino. Desde el «Guzmán de Alfarache» en adelante se extiende una literatura moral, a pesar de sus crudezas, que muestra que el pícaro tiene mal fin; que quien mal anda, mal acaba; que el pecador debe arrepentirse para salvarse y si muere impenitente se condena. Es una literatura que podríamos llamar tridentina y radicalmente antiluterana, y que muestra que la fe sin obras no sirve para la salvación.

#### DON JUAN, INSCRITO EN UN SILOGISMO

La obra de Tirso se despliega así, temporalmente inscrita en un silogismo perfecto. Todo pecador impenitente se condena. Es así que don Juan es un pecador jactancioso e impenitente, luego don Juan ha de condenarse. El mercedario expone en el drama la premisa menor y la conclusión, la serie monótona de los pecados de don Juan contra la virtud y el honor femenino es la primera. Luego la exhibición de su descreimiento escéptico envuelto en el ritornello del «¡qué largo me lo fiáis!» que opone a quien le amenaza con el castigo eterno. Por eso como conclusión del silogismo hace cumplirse este castigo en condiciones dramáticas y sobrenaturales que animan a los muertos.

Si advertimos cierta sequedad y falta de vuelo poético en la obra de Tirso es quizá por no parar mientras que fue concebido esencialmente como argumentación y con la economía lógica del silogismo. Cuatro mujeres componen *de facto* por junto (quizá más que en don Juan alguno teatral) las mujeres burladas, dos damas y dos plebeyas. A las primeras, Isabela y Ana, las engaña con suplantación en la oscuridad. A las plebeyas, Tisbea y Aminta, bajo pa-

labra de matrimonio. Para las damas emplea don Juan la oscuridad, para las plebeyas el deslumbramiento. Al hilo y relance de estas hazañas va apareciendo la impiedad de su carácter y la jactancia de ella que desencadenará el drama. Don Juan convida a comer a la estatua del muerto que asesinó, y ello acarrea a través de su mano de piedra el fuego eterno y la justicia del cielo.

### EL SILOGISMO SE AMPLIA Y MUDA

Como fecha de la obra de Tirso, ignorándose la de representación, hay que dar la edición de 1630, en la madurez corrida de su autor. Ha de transcurrir hasta el final del siglo para que en España un autor semi-ignorado, Alonso de Córdoba y Maldonado, escriba un drama sobre la línea de Tirso, pero más tópico e inferior, «La venganza en el sepulcro», cuando ya hacia años que Molière había escrito en Francia un «Don Juan» que sigue la línea de Tirso, pero con distinto color de racionalismo e ironía intelectual. El don Juan de Molière es pecador y condenable, pero bajo otro matiz. Pero, en realidad, el guión que une los dos grandes extremos españoles del don Juan, el de Tirso y el de Zorrilla, se encuentra en el siglo XVIII en el drama de don Antonio de Zamora, «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra», en donde el personaje aparece ya con algunas correcciones. La jactancia de sus hazañas en primer término, que comienzan a contarse con regusto, más que a verse, manera que llegaría a su ápice en Zorrilla después. Pero sobre todo en el don Juan de Zamora aparece un asomo de arrepentimiento final y la posibilidad de la salvación que el drama no decide.

Las ampliaciones fundamentales del personaje están en Zorrilla. Por resentimientos personales, el propio Zorrilla trató a su «Don Juan Tenorio» de drama banal y disparatado; pero lo cierto es que bajo el signo de romanticismo realizó una transformación hondísima no sólo del personaje, sino del silogismo sobre el que se insertaba en

Tirso. La innovación radical de Zorrilla estriba en la tesis católica de que, aun tratándose del mayor pecador, «un punto de contricción da al alma la salvación». Luego en la descripción del pecador, sobre todos los procedentes, usa un virtuosísimo deslumbrante. Tendrá inversomilitudes y versos flojos aquí y allá. Pero al lado de ello ¡qué rosario de aciertos teatrales, psicológicos y románticos!

### LAS GANANCIAS DEL PERSONAJE EN ZORRILLA

Es «Don Juan Tenorio» drama «fantástico-religioso» (o, como se diría hoy, fantarreligioso). Zorrilla fija maravillosamente en solo un acto el tipo del burlador; con la apuesta de amores y desafíos da lugar a la introducción de un antagonista, don Luis Mejía, ante el que palidece la serie de los quejumbrosos Octavios de las versiones precedentes. A doña Ana la seduce con el clásico expediente del equívoco en la oscuridad. Mete en la trama a Brígida, una especie de hija menor de Celestina, para reforzar la comicidad de la obra, que sufría de la escasez del tipo de Ciutti, solo funcional y el menor «gracioso» de los dramas precedentes sobre don Juan, desde Catalinón, Colchón, Camacho, hasta Sganarelle.

Pero la gran novedad es la introducción de doña Inés de Ulloa, la novicia pura y enamorada que por serlo causa la rendición amorosa de don Juan. Con ella, la innovación es completa y se produce a través de escenas galopantes de raptó o de la gran declaración de amor, donde a la vez que la más romántica seducción que realizó jamás en la escena don Juan alguno se consume el propio enamoramiento del seductor, cuando el antiguo diablo, como lo titula Zorrilla, llega a las puertas del cielo. El espíritu romántico ha variado radicalmente ya con ello el carácter de don Juan y del drama. Pero hay más, porque entonces entra abruptamente otro elemento romántico, el de la fatalidad o el sino como años antes en «Don Alvaro». Como don

Alvaro, don Juan tiene que matar, y como don Alvaro, huir, a pesar de que no quería hacer lo uno ni lo otro. La fecundación romántica que realiza Zorrilla en la trama clásica del don Juan se realiza en la parte central del drama, marcada por el amor y la fatalidad con que le fulmina un cielo sordo a sus deseos. El cielo, que al final le ha de salvar, le castiga en vida.

Otra aportación genial de Zorrilla consiste en la nueva aparición de don Juan ya castigado en vida, veteado de amargura por la felicidad perdida y por el paso del tiempo. No tiene muchos años en el acto de la aparición en el cementerio, pero quizá los justos para llegar a la frontera de los treinta, que el romanticismo, con Espronceda, declaraba «edad de amargos desengaños». Marañón decía que el quinto acto del Tenorio «apenas tenía par en la dramaturgia de todas las épocas», y realmente el teatro romántico español no hizo nada mejor. Una última explosión de jactancia, determinada por la ironía de los antiguos camaradas, lleva a don Juan a su fin, al obligarle a retomar su papel, a convidar al comendador muerto o a exclamar que, «a decir verdad», jamás creyó que existiese otra vida que la mortal. Ni el mismo don Juan sabe lo que ha cambiado. Su espada, antes invencible, se rinde al primer embate de Centellas, pero en la puerta de la muerte, asistido por el amor de doña Inés, el punto de contricción le salva.

Es cierto que el don Juan de Zorrilla tiene despropósitos teológicos, pero Zorrilla no ha querido hacer un alegato contrarreformista como Tirso, sino un drama romántico asistido por una intuición teatral de primer orden y con una expresión poética en la que si existen desigualdades y astucias de versificador fácil aparecen enjugadas y sobrepasadas por sus aciertos definitivos.

Decía Maeztu que, así como en el drama de Tirso hay sólo unas pocas frases poéticas limpias, en el de Zorrilla se multiplican tanto que se han clavado en la memoria de las gentes.

## DON JUAN DESDE FUERA DE ESPAÑA

Don Juan es ante todo un personaje teatral y, salvo Byron quizá, las aportaciones a su tipo proceden todas del teatro. Fuera de España hay dos importantes, la de Molière en primer término, porque le añade un escepticismo racionalista, una calidad intelectual intemporal que le permite no tener edad porque el escepticismo es maduro, mientras la rebeldía es juvenil. El tipo de don Juan maduro y su ancha prole nace directamente de Molière, que también añade a la trama la mejor y más honda contrafigura de «gracioso» que en el teatro tuvo don Juan, el criado Sganarelle.

Pero tampoco hay que desdeñar la expresión musical que a don Juan le presta Mozart desde la ópera y que subraya tan bien el carácter del protagonista. Advertía Eugenio D'Ors que en la famosa serenata «Deh vieni alla finestra», el canto se expresa con palabras y melismas dulces, amorosos, mientras el contrapunto de la música se ríe de manera egoísta y cruel. La ópera es teatro también y el «Don Juan» mozartiano es una ópera de primerísimo orden. Y aunque el libreto de Lorenzo de Ponte tiende a superficializar y hacer un don Juan trapacero y hábil en el «imbroglio», la música antes retozona de Mozart lo conduce al infierno, cuando desde el acorde de la entrada del Comendador se hace asombrosamente grave y trascendente. Por otra parte, en el cartapacio del criado Leporello, que lleva la cuenta, como en el libro mayor de un contable, de las mujeres burladas por don Juan clasificadas por nacionalidades, como canta en su deliciosa aria «buffa», puede estar el germen de las listas de la Hostería del Laurel.

Las caracterizaciones teatrales de don Juan son casi infinitas, en España o fuera de ella, pero podemos permitirnos dejar a un lado tanto a las que se dedican al análisis de don Juan o bien a tenerle como catalizador de análisis sociales o humanos, como lo prueba una larga lista que va desde Bernard Shaw a Max Frisch. El personaje de don Juan está caracterizado por

una actitud específica ante el amor y ante la muerte, piedras angulares que hay que reconocer al genio de Tirso, que lo fundó, y sin estas condiciones no hay don Juan, personaje que, como veremos, nació como una respuesta determinada a un reto no menos determinado.

### **CARACTERES DEL PERSONAJE**

El personaje de don Juan Tenorio, el burlador sevillano, tiene circunstancias excepcionales entre la nómina de personajes creados en el teatro español. Es conocida la afirmación de Maeztu de que el genio español había creado tres personajes universales: don Quijote, la Celestina y don Juan, como creación absolutamente nacional. ¿Quiere esto decir que Segismundo o Pedro Crespo, por ejemplo, no lo son o no lo son tanto? No se trata de eso, sino de que don Quijote, don Juan y Celestina serían impensables fuera de unas determinadas circunstancias y de unas determinadas radicalidades de carácter español. La dignidad del alcalde rural y su justicia tienen sello castellano, pero han podido darse en otro ámbito. El existencialismo que trasciende Segismundo no hay necesariamente que imaginarlo español. Pero ¿pueden imaginarse fuera de unos momentos históricos españoles a don Quijote, don Juan y Celestina, puede pensarse fuera de la Mancha a don Quijote, fuera de una ciudad castellana (Toledo, Salamanca o Talavera) a Celestina, fuera de Sevilla a don Juan?

Don Juan es un personaje universal precisamente por ser español, porque de no ser español no habría nacido. Hay, además, una diferencia que le separa de don Quijote y de Celestina, a los que también alcanza ser impensables no siendo españoles. Pero don Quijote y Celestina son creaciones emanadas absolutamente de un autor, el indiscutible Cervantes, y el todavía no del todo desembozado Fernando de Rojas, pero autores españoles que hallaron de una vez y para siempre edición príncipe y versión definitiva. Don Juan es una creación plural y sucesiva que si se funda en Tirso

describe un arco que se extiende siglos después, objeto de adiciones e interpretaciones que añaden matices sucesivos al personaje multifacetado; pero ni la pluralidad de autores ni el hecho de existir entre ellos los nacidos fuera de España le han podido hacer perder el carácter español.

Don Juan es, además, un personaje teatral que necesita absolutamente de la corporeización, de la declamación, de la exteriorización del teatro. Don Quijote es un personaje de novela y la Celestina también, aunque en la forma dialogada de la obra que recoge los amores de Calixto y Melibea, lo admirable de la trama y sus admirables caracteres, permitan su reducción al teatro sin mengua. Pero hasta la excepción de Byron confirma la regla de que el personaje de don Juan es irreconocible fuera del teatro. Para sus amores y sus jactancias, para sus burlas e irreverencias, para condenarse, arrepentirse o enamorarse, para sufrir su destino, para cantar incluso en la más bella ópera de Mozart, don Juan necesita del teatro.

### **DON JUAN, PERSONAJE ESQUIVO**

Don Juan es, pues, un personaje teatral, universal y español y de autor plural. Es como una catedral del teatro que generaciones sucesivas han ido construyendo, superponiendo diversos estilos artísticos, en la que el tiempo ha ido colaborando en utilizar o enriquecer un carácter, facetándolo en unas cuantas obras teatrales. No sale literariamente vestido para siempre de una sola pieza, como Hamlet, Otel o Tartufo, sino que, como diría en su pícaro romance Quevedo, ha sido «concebido a escote entre más de veinticinco», y cada uno ha dicho una parte de su verdad desde que Tirso fija sus líneas esenciales hasta que Zorrilla marca la suprema pleamar romántica y la más cercana a nosotros en tiempo y en sensibilidad todavía gracias a una supervivencia vital especial que todavía alcanzamos, aunque a punto de desvanecerse ya.

Hasta para sus autores, como para sus conquistas, don Juan ha conquistado a

siglos  
interpreta-  
tivos al  
a plura-  
ir entre  
le han  
pañol.  
aje tea-  
la cor-  
la exte-  
es un  
na tam-  
a de la  
alixto y  
y sus  
reduc-  
asta la  
egla de  
recono-  
nores y  
everen-  
o ena-  
ra can-  
Mozart,

teatral,  
ural. Es  
genera-  
uyendo,  
ísticos,  
ndo en  
acetán-  
es. No  
siempre  
Otelo o  
pícaro  
bido a  
y cada  
ad des-  
nciales  
a plea-  
osotros  
ía gra-  
ial que  
de des-

ra sus  
tado a

muchos también y ha ganado en esto la apuesta a cualquier otro personaje teatral. Hasta para sus autores, digo, don Juan ha sido un personaje esquivo que nadie acabó de aprehender, un caleidoscopio de luces y sombras, inquieto como ninguno. Siempre está yendo, viniendo, huyendo de unas aventuras, corriendo en busca de otras. Su capa flota en el quieto, tibio aire sevillano por efecto de la velocidad de su carrera que en Zorrilla bate un auténtico récord. A las ocho en la hostería, a las nueve en el convento, a las diez en la calle de doña Ana, incluso con obstáculos de cárcel y alguaciles de por medio. Sus conquistas las realiza a paso de marcha en días y horas contadas y se jacta de ello.

Y este don Juan, que huye y se escapa tanto, ¿no estaría huyendo de nosotros en el sentido vital que tuvo y retuvo? Hace unos cuarenta años, Ortega escribía todavía que «todos los años, los españoles, que no solemos ir a ninguna parte, vamos a ver y a oír el “Don Juan”, de Zorrilla. Vamos todos y todos juntos —y ésta es una de sus dimensiones maravillosas— vamos los que somos pedantes de oficio y los que son ingenuos por maravilloso destino». Como ya no vamos todos, ni vamos todos juntos, ocurre exclamar casi como en las «Coplas», de Jorge Manrique: ¿qué se hizo de don Juan? ¿Existe crepúsculo para lo que de vital y actual tenía don Juan?

Puede que el inquieto personaje se haya cansado de la rutina de una tradición que le hacía indefectiblemente en el mes de noviembre por todos los años aparecer enmascarado y comenzar a declamar: «¡Cuán gritan esos malditos!» y todo lo que sigue para vivir entre nosotros y que se haya marchado para ocupar definitivamente su sitio en el panteón literario, aunque don Juan siempre es capaz de edificar otra vez sus palacios encima de los panteones.

#### **DON JUAN, ACTUALIDAD VITAL E HISTORICA**

Quizá carácter muy privativo de don Juan como personaje fue su calidad de actual y vivo por mucho tiempo, desde que nació.

No se sabe si el teatro de Tirso lo había sacado de la vida, pero del teatro había saltado a la vida, como si en él se cumpliera en mayor escala cuanto se decía del pueblo de Madrid, tomando el habla de los personajes de Arniches. Más que ningún otro personaje creó una actividad vital: el donjuanismo. No hace falta tener demasiada edad para acordarse cómo la vida española estuvo surcada hace menos de medio siglo por las polémicas sobre don Juan y el donjuanismo que se desarrollaban sobre las interpretaciones de uno y otro de Marañón, Pérez de Ayala, Pittaluga o el cuadro de Elías Salaverría; se hablaba del personaje como podría haberse hablado del general Primo de Rivera, es decir, de un personaje vivo, de rasgos reconocibles aquí y allá en las costumbres y la vida española.

Como sobre tantas otras cosas en España que son vivas y actuales, en torno a don Juan se parapetaron derechas e izquierdas, tradición y revolución. La tradición donjuanista, en la que había una cierta complacencia radical por el personaje, se sintió lesa ante la interpretación que pintaba a don Juan como un inmaduro sexual que aplicaba al amor una actividad apenas adolescente y no digamos a la radicalización de la misma, que hacía de don Juan un indiferenciado casi homosexual en cuanto Marañón le había aplicado similitud a las conclusiones de Alonso Cortés sobre Villamediana, que fue un don Juan histórico.

Atacar a don Juan y el donjuanismo fue posición revolucionaria y antitradicional que no se concibe sin la calidad de vivo y actual del personaje. ¿Podría haber ocurrido lo mismo en Pedro Crespo o don Quijote? Y es que don Juan no había estado sólo en la literatura, sino en la vida histórica española sin solución de continuidad.

Pero vengamos a cuentas. ¿No tomó Tirso a don Juan de la vida española histórica, de la sociedad del barroco y el Siglo de Oro? ¿No se tomó del contexto de una vida formada por los componentes que ha reconocido —con gran agudeza, por una parte; con algún exceso totalitario, por otra— Américo Castro? ¿No nace como resultado o precipitado de la elaboración me-

dieval española tripartita cristiano-morjudía, seguida de una radicalización exclusiva y excluyente del primero de los términos y de la subsistencia críptica de los reprimidos?

Estimo que la entera comprensión del origen del carácter de don Juan y de la creación del mismo no puede desligarse de ello. Américo Castro reconoció rasgos criptoerasmistas en Cervantes y, posteriormente, criptojudíos, y con más razón en Celestina, obra probable de un converso. De don Juan ya se ocupó menos, a pesar de que en tiempos realizó la edición crítica de la obra de Tirso para los «Clásicos castellanos». Pero en don Juan la influencia de la compleja realidad componente de la sociedad española del siglo XVII fue decididamente vital. El silogismo de Tirso tenía como premisa que don Juan fuese pecador. ¿Pero cómo es pecador don Juan? Pues don Juan peca siendo rebelde absoluto contra la moral social y religiosa de su tiempo.

### **EL PECADO DE REBELDÍA SOCIAL CLAMOROSA**

El rasgo distintivo de sus conquistas femeninas se halla al saltar la clausura que la moral de la época decretaba para la mujer. Y, además, aprovecha para la violación el medio que le permitía el derecho canónico de la época anterior a Trento, el matrimonio «a yuras», por el que el matrimonio era válido por el solo consentimiento de los contrayentes sin necesidad de ministro y de testigos. Este tipo de matrimonio era uno de los dos medios de conquista de don Juan. El otro, la suplantación a oscuras.

El matrimonio «a yuras» y la conquista a oscuras son, pues, las llaves maestras de don Juan para vencer a las mujeres. Pero esto, ¿no responde a las condiciones de la época? ¿No presupone un estado de clausura en que coincide un *status* hispanomusulmán que hace signo de rebeldía burlar el rigor de los cercados femeninos desde fuera y desde dentro? La literatura árabe está llena de trazas para saltar harenas por custodiados que fuesen. Y el

incontable teatro de enredo del Siglo de Oro, ¿no está lleno de doncellas o así que enclaustradas buscan los mil ardides, bazarías, melindres, ficciones, disfraces, hipocresías y travestidos para unirse a sus galanes y vencer las duras determinaciones paternas?

Puede pensarse que las mujeres del tiempo daban al hipotético don Juan y a sus perpetuos galanes la mitad del camino andado. Sabían que se la jugaban con el matrimonio «a yuras», pero decidían correr el albur, sobre todo en caso de desigualdad social, como Tisbea o Aminta, o como la labradora Dorotea ante el noble don Fernando, el don Juan quijotesco. Y con la coartada de la oscuridad eliminaban el remordimiento y la responsabilidad, oponiéndole la excepción formularia del error, pues, en el fondo, ayudaban a don Juan a quebrar el deber, sin cuidar de encender vela o candil para ver quién les entraba en la habitación bajo capa o personalidad ajena.

### **DON JUAN, UN REBELDE TOTAL**

Don Juan era el salteador de la moral de la época, el pecador fruto de ella y de los cerrojos que la intentaban garantizar. Un contestatario, en suma; pero su rebeldía no se detenía aquí, sino que se extendía al mundo de ultratumba, en el que descrece. La teología de la época había decidido a favor del libre arbitrio contra la predestinación y al hombre se le declaraba responsable de sus actos en la otra vida. Don Juan se burla en la práctica de la responsabilidad de ultratumba, del castigo divino del pecado que comete gozosamente, echándolo a la espalda con aquello del «¡qué largo me lo fiáis!», actitud vital que del don Juan de Tirso pasa a todos los posteriores, hasta el de Zorrilla, porque, aunque éste se salva en el instante postrero, no mucho antes se permite decir que no cree que exista otro mundo, y como prueba de ello es por lo que invita al Comendador a su mesa, aunque no cree que asista a su convite, porque está seguro que tras la tumba nada sobrevive. Y esto lo dice des-

pués que en el cementerio las apariciones de los difuntos le han turbado y se tiene que agarrar a lo que le queda de jactancia, como el único valor seguro que le queda.

Debajo o encima de sus jactancias fanfarronas, sin las que don Juan sería irreconocible y que son una magnitud que crece desde el don Juan de Tirso en los posteriores —jactancia de sus conquistas, jactancia de sus impiedades, jactancia de su valor, jactancia ante la muerte—, en don Juan existe la rebeldía contra cuanto creía la sociedad española de su tiempo, contra las bases sociales de la España de su tiempo. Sin proyectarse contra una determinada moral y religiosidad española, don Juan no es creíble ni aparece tan empecatado. No es trasparentable a otro ambiente como lo pueden ser Hamlet y Segismundo. Y fue español desde su origen, porque radicalmente lo era en el instante en que el teatro lo arrancó a la vida española y lo volvió a la misma magnificado, después de elevarle sobre el contorno teatral.

#### **DON JUAN ROMANTICO. TODAVIA VITAL Y TRADICIONAL**

Don Juan es sobre todo personaje-respuesta al reto de la moral española tradicional y será tan vital por lo menos como literario mientras en alguna manera subsista tal código de moral. No importa que el carácter de la sociedad española evolucione, ni que la brújula de la estética o el sentimiento apunte al romanticismo, ni que las muchachas hayan aprendido en «El sí de las niñas», precisamente en el teatro, a hacer su voluntad en el matrimonio. Todavía quedaba la armazón tradicional, aunque se cuartease. El personaje de don Juan es creíble a contraluz de la moral burguesa, y por eso sigue siendo el héroe romántico más universal y nacional muy por encima de los Alvaros, Manriques y Diegos de la época, pues añade a su constante rebeldía, contra la moral y el otro mundo, un matiz de rebeldía contra el hado que le persigue, que no le permite dejar de ser un pecador.

A pesar de clamar por la libertad en el amor, la sociedad burguesa del romanticis-

mo no afloja en la sociedad la guarda del honor familiar, la clausura burguesa de las mujeres, el refrán de que deban tener la pierna quebrada y en casa. El duelo, aunque se hace bastante formulario, seguía haciendo flamear espadas y sables, aunque no se llevasen al cinto. Y la impiedad y descreimiento estaban precisamente dentro del «mal del siglo». Con ser don Juan un rebelde que venía de otras edades, no tuvo la menor dificultad de insertarse en la nueva, en hacerse una segunda vida como héroe romántico precisamente por rebelde, cuanto más que Zorrilla le ha hecho capaz de amar sin ventura y sujeto de melancolías a la luz de la luna en un cementerio.

Siglos después de Tirso, don Juan sigue viviendo como personaje-respuesta, aunque al estímulo o reto romántico; y como la versión de Zorrilla tenía en la forma un encanto declamatorio muy superior a las anteriores, no es extraño, sino naturalísimo que sustituyera a las versiones antiguas, por ejemplo, a la de Zamora, en las representaciones rituales del Día de Difuntos, ni que los españoles aceptasen estas representaciones e incluyesen el don Juan Tenorio como un personaje que, por boca de Latorre, Delgado, Calvo o Vico, durante el romanticismo y postromanticismo canta unos versos que todos conocían como las arias de las óperas más famosas, y así todos íbamos a oírlas, como dijo Ortega.

#### **DON JUAN, DE LA ACTUALIDAD A LA ETERNIDAD**

Aunque su rebeldía iba padeciendo en relación con la vida en torno, don Juan Tenorio seguía viviendo en el teatro, que era una forma de vivir, y desde el teatro, por contagio, el donjuanismo, pervivía en la sociedad. De un determinado tipo social se decía que era «un don Juan» y cada cual entendía qué carácter quería definir esta semejanza con el tipo secular, semejanza que los don Juanes que pululaban por el mundo se complacían en subrayar con una imitación lo más puntual y exquisita posible. Esta supervivencia ha durado mucho y no se puede menos de pensar que el

decaimiento de la costumbre de representar el «Tenorio» para las fechas rituales de Todos los Santos y Difuntos es rigurosamente sincrónica con la desaparición y anacronía del tipo en la vida. No hay duda que existen seres especialmente vocados para la conquista femenina, pero estos tipos ya no son don Juanes, porque el conquistador presente no es de ningún modo una respuesta rebelde a usos sociales.

¿Dónde quedó la rígida moral familiar de antaño? ¿Dónde las ventanas que saltar o los muros que escalar? ¿Dónde jactarse de todo ello como hazaña antisocial? El personaje de don Juan en el teatro y en la vida nace y debe proyectarse necesariamente contra este fondo. No está en nuestro propósito entrar a especular el cómo y el cuándo ha sucedido esta mudanza social y el porqué de ella, pero sí de testificar la realidad de la emancipación femenina, la igualdad de los sexos, del cambio y desmitificación de la moral sexual. Don Juan tenía el color y el sabor del pecado. Con el tiempo es posible que se añore el pecado del donjuanismo perdido, como aquella dama de Stendhal, que al sorber un helado en una tarde caliginosa lo saborea diciendo: «¡Qué lástima que no sea pecado mortal!»

Con toda esta larga digresión sobre la actualidad de don Juan, paralela en el teatro y en la vida, hemos querido insistir en que de los personajes teatrales creados por el genio español sobre características muy españolas el don Juan no cede a ninguno y ha sobrepasado a todos en su actualidad, en su proyección en la vida misma y en la sociedad antes de que esta cualidad haya caducado y don Juan haya pasado a gozar egregiamente de su porción de eternidad literaria en el olimpo de los héroes teatrales. Allí se le encontrará y allí se le admitirá cuando se le estudie como creación y como uno de los personajes más vitales y con más ancha prole en el teatro. Pero para acabar de entenderlo será inexcusable también observar y ahondar en su circunstancia de tres siglos para contemplar a lo que respondía su figura humana, con sus ademanes y sus desmanes, sus

amores y desafíos, sus premuras y sus baladronadas, que en el remordimiento romántico, otoñal de Zorrilla se calificasen de «infames aventuras» todo cuanto tentó, en fin, a tantos autores teatrales de diversa laya y nación hasta hacerlo casi una creación colectiva y sucesiva, una catedral del teatro, una figura que no tiene la edición príncipe de las de Otelo, Harpagon o Pedro Crespo, pero tan importante como ellos.

Desde que el Comendador del primer Tirso le arrastró al infierno, lo situó en el cielo de la gloria literaria y en la órbita de la historia que estudia las condiciones históricas de las sociedades. Allí vivirá siempre don Juan inmortalmente. Su valía como personaje de creación intelectual y no el amor de doña Inés le han elevado a este cielo, y su inmortalidad puede resistir a la espada vengativa de cualquier Capitán Centellas, sin cuidarse que la actualidad lo haya jubilado al suprimir las condiciones que le dieron vida como rebelde, respuesta al reto de una sociedad y una época.

¿Qué ha cesado antes, la costumbre de poner el «Tenorio» o el donjuanismo? Esto es una cuestión ya difícil de decidir, como si fue antes el huevo o la gallina. Había una sutil correspondencia entre una y otra cosa, como dos manifestaciones del mismo fenómeno social. El rebelde teatral y vital de otros tiempos pudo llamarse y se llamaba don Juan. Ahora los rebeldes del nuestro quizá sean los que esperan inútilmente a Godot. No lo lamentemos excesivamente. La simbiosis entre teatro y vida dio a don Juan una supervivencia colosal de actividad siempre presente y superior a cuantos gozaron otros personajes teatrales de excepción. Pero esta circunstancia ocultaba también lo que tenía de creación intelectual, de formulación de una rebeldía mediante una personalidad característica y unos rasgos que ahora reaparecen más puros y nítidos que nunca, como creación universal nacida en España, extendida en España desde el alfa de Tirso al omega de Zorrilla, estímulo para cien creaciones teatrales sin fronteras y, en definitiva, como contribución del genio español al gran teatro del mundo.

sus ba-  
o román-  
asen de  
entó, en  
diversa  
na crea-  
edral del  
edición  
o Pedro  
ellos.

primer  
uó en el  
órbita de  
ones his-  
rá siem-  
lía como  
y no el  
o a este  
istir a la  
tán Cen-  
alidad lo  
diciones  
respues-  
oca.

mbre de  
no? Esto  
ir, como  
abía una  
tra cosa,  
mo fenó-  
vital de  
llamaba  
nuestro  
mente a  
vamente.  
io a don  
e activi-  
cuantos  
s de ex-  
ocultaba  
intelec-  
eldía me-  
rística y  
más pu-  
creación  
ndida en  
mega de  
ones tea-  
va, como  
gran tea-

## **DON JUAN MANUEL DE MONTENEGRO**



JOSE MARIA CASTROVIEJO

---

**J**OSE MARIA CASTROVIEJO Y BLANCO-CICERON nació el 4 de marzo de 1909, en Santiago de Compostela. Estudios: Derecho y Letras. En 1935, profesor de Economía Política y Hacienda Pública en la Universidad de Santiago, por oposición. En 1940, Secretario Asesor de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Profesor de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Palermo. Ha dado conferencias en las principales Universidades y Centros Culturales de Europa y América: París, Londres, Dublín, Lisboa, Oporto, Munich, Estrasburgo, Roma, Nápoles, Bolonia, Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo, Puerto Rico, La Habana, México, etc.

Obras literarias: «Altura» (Poemas de guerra), «Mar del Sol» (Poemas de un diario a bordo), «Los gozos del Año Santo», «La ciudad de Santiago», «Rías Bajas de Galicia», «Don Quijote 1947», «Apariciones en Galicia», «El pálido visitante», «La Burla Negra», «Galicia: Guía espiritual de una tierra» (2.<sup>a</sup> edición. Espasa-Calpe. Madrid, 1972), «Viaje por los montes y chimeneas de Galicia» (en colaboración con Alvaro Cunqueiro), «Los paisajes iluminados» (2.<sup>a</sup> edición en Ancora y Delfín. Barcelona, 1963), «Teatro Coquinario y Venatorio gallego», para bibliófilos (en colaboración con Alvaro Cunqueiro); «Las tribulaciones del Cura de Noceda», «Tempo de outono e outros poemas» (en gallego), «Templo de Paizás: memoria de unha terra» (también en lengua gallega).

Es premio, entre otros, Nacional de Periodismo, Mariano de Cavia, Godó Lallana, Internacional Rías Bajas y Nacional de Literatura —extraordinario— Valle Inclán 1973.

Fue director de «El Pueblo Gallego». Tomó parte en la guerra civil, siendo mutilado de la misma.



---

**DON JUAN MANUEL DE  
MONTENEGRO**  
Por JOSE MARIA CASTROVIEJO

DON JUAN MANUEL DE  
MONTENEGRO  
POR JOSE MARIA CASTROVIEJO

Señoras y señores:

ES un honor para mí el hablar en esta Semana Internacional del Teatro, patrocinada por la Unesco, en la que figuras tan ilustres me han antecedido y seguirán después en el uso de la palabra. Y es para mí un honor grande también el que hayan tenido la atención de fijarme un personaje al que por una serie de motivos me siento hondamente, entrañablemente ligado, por cariño literario y por estudios posteriores desde hace mucho tiempo, que es don Juan de Montenegro, reflejo extraordinario de esa enorme figura de ayer, de hoy y de mañana, que se llama don Ramón María del Valle-Inclán. Pero permitidme que antes de entrar en la figura de don Juan Manuel de Montenegro diga algo como recuerdo personal de don Ramón del Valle-Inclán, ya que el hombre y la circunstancia, que tan repetidamente se viene citando desde Ortega acá, sigue siendo una constante y una orientación para toda conferencia y para toda cita.

Mi primer contacto con don Ramón del Valle-Inclán fue en el otoño de 1935. Entonces don Ramón estaba herido ya de muerte, muy grave, en un sanatorio compostelano, pero con un esfuerzo sobrehumano y una enorme fuerza de voluntad. La capacidad de resistencia de Valle-Inclán para el dolor es una de las cosas más increíbles que se conocen. De todos es conocido que cuando le amputaron el brazo se negó a toda anestesia y, sobreponiéndose a los tremendos dolores que le ocasionaba su enfermedad en el riñón, que lo llevaría pronto a la muerte, él salía, paseaba, estaba cordial y atento con los amigos, alocionaba..., en fin, parecía que no tuviera tangencia ninguna con ningún grave mal que, sin embargo, le iba royendo. Porque una de las cosas que más han circulado por ahí y en que la gente ha insistido como tópico es en el carácter huraño, incluso descortés, de don Ramón. Yo tengo que deshacer este tópico, aunque sólo sea por agradecimiento personal. De don Ramón nunca escuché más que palabras amables,

consejos utilísimos y atenciones exquisitas. Entre ellas el haberme hecho el regalo inapreciable de algunas cosas autógrafas. Lo que le pasaba a don Ramón, que por cierto extremaba su cortesía, sobre todo con las damas, es que tenía el genio vivo y le molestaba mucho que le interrumpieran, sobre todo que le interrumpieran torpemente. Yo recuerdo que en una tertulia compostelana, a la que asistía don Ramón, en un viejo café de Santiago, asistía a ella un odontólogo, más experto en el arte de extraer raigambres que en el de mantener conversaciones y, sobre todo, con un desconocimiento absoluto de Valle-Inclán, al cual interrumpía con frecuencia. Esto a don Ramón le molestaba mucho. Y en una de las ocasiones en que don Ramón, al cual le gustaban mucho las truchas, nos había dicho que deseaba comerlas y fuimos a buscarlas allí a un río cercano de Santiago, que también conoce mi ilustre y querido amigo don Joaquín Calvo-Sotelo, que es el Tambre, allí por Sigüeiro; allí, pues, se pescaron las truchas y trajimos unas frescas (son muy ricas las truchas del Tambre), y don Ramón aquel día las paladeó en abundancia y bien regadas, con gran horror del médico, que decía que íbamos a matarlo. Pero don Ramón se iba a morir después de tres meses. Yo le dije un día: «¿Bueno, pero cuánto tiempo más va a vivir si no come, por ejemplo, el salpicón, que le gusta mucho, o si no come estas truchas?» «Hombre, pues yo creo que podría vivir un mes más, y vale la pena, claro; tienes razón.» Y don Ramón, contento con aquellas truchas que había comido, empezó a hablar de truchas en la tertulia. El consabido interruptor estaba atento, pero al mismo tiempo deseando siempre meter baza; don Ramón dijo con aquel ceceo tan particular que él tenía: «Porque la trucha, señores, es de los pocos animales homófagos que existen.» Entonces el interruptor replicó: «Don Ramón, usted está siempre con estas palabras raras; homófago, por favor, díganos, ¿qué quiere decir esto de homófago para que lo entendamos?» Entonces Valle-Inclán

le miró por encima de los quevedos, y le dijo: «Pues muy sencillo, Villar, mire usted. Homófago es el que se come a un semejante, o sea, el día que usted se coma un congrio, pasa automáticamente a ser homófago.» Es decir, que lo que rodó por ahí de la agresividad de don Ramón era que muchas veces no podía contener su genio, pero siempre —ya digo— cuando las interpretaciones eran molestas.

Por otro lado, volviendo a mis primeros contactos, recuerdo que la primera vez que lo saludé, en contra de lo que la gente decía: «No te acerques a él, tiene un genio...; ahora, además, está enfermo; no te va a escuchar...», me recibió con una atención y con una bondad extraordinarias. Recuerdo que en la alameda, bajo los robles abuelos de la alameda compostelana, me hizo sentar a su lado en uno de los bancos y me legó algunos consejos que, literariamente, para mí siguen siendo los mejores que he recibido en mi vida. Me dijo: «Siéntese, joven.» Yo entonces era un joven ilusionado que estrenaba mis primeras lecciones de profesor en la Cátedra de Economía Política de la Universidad de Santiago y escribía, aunque no fueran publicados, con ilusión, mis primeros versos. Me dice: «Siéntese y hablemos.» Y con esa maravillosa facundia que tenía don Ramón para hablar de todo y con esa atracción maravillosa que se proyectaba siempre hacia el oyente, aquel día, a propósito del tan debatido tema de Prisciliano y del priscilianismo, empezó a hablar de gnosticismo, y entonces saltó a la conversación el alma atormentada y espléndida de la Alejandría del tercero y cuarto siglo después de Cristo. Este era un tema para él muy grato. Habló de los prodigios de Simón y de Polonio, del sedimento de Zoroastro, la gnosis y del Germen y de la Cábalá, del prurito de conciliar la física del Timeo y la metafísica de Parménides, con la física y la metafísica posteriores; en fin, del nacimiento de la Hipóstasis y de las Trinidades desde Plotinio a Dalmacio. Yo no me cansaba de escucharle. Y después, hablándome ya concretamente

de consejos más concretos, me dijo: «No tenga prisa; en las letras no hay niños prodigio. Este fenómeno tan sólo se da en las matemáticas y en la música. En este ejercicio nuestro la experiencia debe ser larga y mortificante. Lea mucho y, sobre todo, viva.» Yo creo que este consejo de don Ramón, en tiempos en que es tan frecuente oír a jóvenes que están empezando a escribir y que dicen sin la menor conturbación que ellos son superiores o, cuando menos, iguales a Cervantes, estos consejos, repito, de don Ramón, deben ser tenidos en cuenta. Las palabras de Valle-Inclán caían sobre el joven, que era yo, casi un adolescente, como lenguas de fuego, casi como un pneuma y descendían como el oro de aquel otoño sobre los viejos robles, hoy en gran parte talados por posteriores alcaldes que debían haber sido encarcelados, mientras la catedral era ante nosotros, el adolescente y el maestro, como un fanal dorado: ese milagro enhiesto, románico dulcificado por lo barroco de las torres que cantó Gerardo Diego: «Creced, pujad torres de Compostela...», por el cielo de otoño corrían calofríos, hubo que ayudar a levantarlo. Pesaba menos que una alondra. Daba la sensación de quien levanta una pluma. Poco había ya de vivir. Poco más de tres meses. Estaba como siempre, como siempre estuvo, salvo fugaces momentos de su vida, atormentado por problemas económicos. El decía: «El signo de los intelectuales es como el de los gitanos: ser perseguido por la guardia civil.» Y el pobre lo pasaba tan mal, pero siempre tenía el decoro del gesto, de no lamentarse contando sus penas. Por ejemplo, recuerdo que, comentando una editorial que había quebrado y que lo había dejado, cuando tenía más ilusiones en poder tener ya una vida más descansada, otra vez al paio completamente, me decía: «Pero yo tengo contra las editoras un arma secreta que no me falla.» «¿Cuál es ese arma, don Ramón?» «¿Cuál va a ser? ¡La del ayuno!»

En fin, el tránsito de don Ramón parece una de sus manifestaciones literarias, como

...dijo: «No  
...niños pro-  
...da en las  
...ste ejerci-  
...er larga y  
...bre todo,  
...o de don  
...frecuente  
...ndo a es-  
...conturba-  
...ando me-  
...consejos,  
...enidos en  
...lán caían  
...un adoles-  
...casi como  
...el oro de  
...bles, hoy  
...riores al-  
...arcelados,  
...sotros, el  
...un fanal  
...ánico dul-  
...orres que  
...pujad to-  
...lo de oto-  
...udar a le-  
...a alondra.  
...a una plu-  
...ás de tres  
...mo siem-  
...tos de su  
...económi-  
...ntelectua-  
...ser perse-  
...pobre lo  
...nía el de-  
...contando  
...o que, co-  
...a quebra-  
...tenía más  
...vida más  
...pletamen-  
...contra las  
...no me fa-  
...Ramón?»

...ón parece  
...rias, como

si se hubiera traspuesto alguno de los personajes de las comedias bárbaras, en las que campea y protagoniza don Juan Manuel Montenegro, singular personaje con el que pretendo despertar hoy vuestra atención. Murió una noche tremenda, un día tremendo de tempestad en que parecía que se habían dado cita todos los elementos compaginados para hacer imposible el deambular por las calles, en que el viento levantaba los tejados, en que tronaba el vendaval y caía el agua en chaparrones que doblegaban a la gente. El entierro de don Ramón fue un poco también un final de comedia bárbara.

Para mí las comedias bárbaras son, con su trilogía de «La guerra carlista», «Los cruzados de la causa», «El resplandor de la hoguera», «Gerifaltes de antaño» y con «Tirano Banderas», lo mejor de la gran obra de Valle-Inclán. También aquí, en las comedias bárbaras, como en «Divinas palabras» o como en «Flor de santidad», lo gallego, con sus tristezas, sus alegrías, sus ansias y sus miserias, constituye la trama y la urdimbre de esta otra extraordinaria trilogía en la que hay que remontarse a los grandes trágicos griegos o a Shakespeare para poder medirla con patrón universal, en la cual es eje humano y sobrehumano el caballero rural, don Juan Manuel Montenegro, en el que hay aliento de tragedia, coros, naturaleza e historia. Porque don Juan Manuel Montenegro, el hidalgo don Juan Manuel Montenegro no fue sólo inventado; había lazos de sangre entre Valle-Inclán y don Juan Manuel Montenegro. Don Juan Manuel Montenegro fue un tío-abuelo de Valle-Inclán y él lo recordaba todavía. Atrabiliario, bebedor y mujeriego, pero con un hondo sentido de la justicia, delador de escribanos, rúbulas y burgueses enriquecidos con la compra de bienes nacionales. Es un héroe quijotesco muchas veces, anclado por razones de tiempo en una aldea del Finisterre galaico. Pero ¿qué son para don Ramón del Valle-Inclán héroes y personajes ante la historia? Yo creo que es conveniente el recordar unas palabras de Valle-Inclán a este respecto en una interviú que Gregorio Martínez Sierra le hizo en «ABC»,

concretamente el 7 de diciembre del año 1928. «Comenzaré por decir a usted —decía Valle-Inclán— que creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. Así Homero, en sus grandes creaciones, en sus grandes personajes se crean seres superiores, dioses o semidioses o héroes. Hay luego una segunda manera, que es la de ver a los protagonistas como hermanos, con nuestros defectos y con nuestras posibles virtudes. Es el modo que más prospera. Shakespeare, todo Shakespeare está ahí. Y luego otra tercera manera, que consiste en mirar al mundo desde un plano superior y a los seres inferiormente, con un punto de ironía. Los dioses se convierten así en personajes de sainete. Manera española del demiurgo que no se cree del mismo barro que sus muñecos. Quevedo —continúa— tiene esta manera, que es definitiva en Goya. Esta consideración es lo que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos.»

Así, don Ramón contempla arrodillado, en el sentido más digno de la palabra, a sus héroes de la trilogía de la guerra carlista y casi, casi también al tronitante hidalgo y tío-abuelo que es don Juan Manuel Montenegro, mucho más cercano a su fisis y a su psiquis que el célebre Marqués de Bradomin, sofisticado personaje, cerebral y recargado de literatura, con el que algunos biógrafos y críticos contemporáneos quisieron —para mí demasiado alegremente— identificar a don Ramón. Valle-Inclán se transmuta hacia una superioridad de planos para contemplar irónicamente, con tremendo desprecio y sarcasmo —ha llegado también a Valle-Inclán, naturalmente, como a toda su generación, la impronta del 98, no se puede olvidar—, a la sociedad isabelina, a sus leyes, a sus políticos. Y ahí su óptica y su catróptica son completamente distintas ya. Surge «El ruedo ibérico», «La corte de los milagros», «¡Viva mi due-

ño!» y «Baza de espadas», con edición posterior ésta a su muerte, que podemos calificar como sus primeros geniales «esperpentos». Esta trilogía iría, por cierto, continuada por otros relevantes títulos: «Aleluyas de la gloriosa», «España con honra», «El trono en ferias», «Fueros y cantones», «La restauración borbónica», «Los salones alfonsinos», «Dios, Patria y rey» y «Los campos de Cuba». Pero la muerte de don Ramón nos privó de este inmenso regalo. Los pequeños dioses convertidos en personajes de sainete, vistos irónicamente desde el aire, seguirán tremendamente flagelados y amargamente caricaturizados: en «Farsa y licencia de la reina castiza», en «Luces de bohemia», en «La hija del capitán» o en «Los cuernos de don Friolera», e incluso en esa obra capital para todo el mundo de habla hispana que es «Tirano Banderas». Pero ciñéndonos a nuestro personaje, don Juan Manuel Montenegro pertenece a una raza de antiguos poderes, poderes de raíz chónica o telúrica si se quiere. Don Juan Manuel Montenegro no parece nacido sobre la propia tierra antigua y nutricia y sí surgido del humus ancestral, con raíces profundas en lo más entrañable de esa misma tierra. Autóctono, en el mejor sentido de la palabra, lo que vale por hijo de la tierra, como César supo denominar a los celtas, que tan bien conoció a través de la guerra de las Galias. En este hondo sentido, don Juan Manuel se identifica con su pueblo, con los campesinos y marineros humildes, con los pobres, con los oprimidos que lo quieren, pese a sus desafueros o también incluso por ellos. Con parejo motivo por el que lo odian los nuevos ricos, compradores de bienes nacionales; los caciques del poder central, los fariseos, etc. En torno a la enorme figura de don Juan Manuel Montenegro se mueve un no menos enorme número de gentes, de voces, de fantasmas, de locos y bufones, de casos y de cosas. Toda la geo gallega, trascendida por el genio de Valle-Inclán en una lección universal, se pone de manifiesto. A veces con enorme ternura; es inolvidable, por ejemplo, la escena tercera de «Aguila de

blasón», en que doña María, la esposa de don Juan Manuel Montenegro, dialoga con el Niño Jesús. Creo que es de las escenas más delicadas, más emotivas y de más altura literaria que se han producido en la literatura de todos los tiempos. Pero generalmente domina lo trágico las más de las veces. Nada más lejos del tópico del alalá que la Galicia tremenda, la Galicia brava, la Galicia humilde, la Galicia pobre, la Galicia que exalta, a través de don Juan Manuel Montenegro, Valle-Inclán. Y será el sentido de la muerte y la expiación tan amado por la tragedia griega y por los pueblos de raíz celta el que dicte su soberana lección. Y al llegar aquí, permitidme haga un inciso en toro a la muerte, porque va ligado profundamente al sentido que empapa toda la obra de Valle-Inclán, de don Manuel Montenegro. Don Juan Manuel Montenegro figura sobre todo, fundamentalmente, en las tres comedias bárbaras, pero hay referencias, como veremos después, en otras obras de Valle-Inclán. Y digo que este sentido, este sentido de la muerte, al cual Valle-Inclán no fue ajeno como buen gallego y que resalta profundamente en la figura de don Juan Manuel Montenegro, es un sentir de toda la tierra. En nuestro Finisterre, como en Gales, en Irlanda o en la Armórica, la sombra de la muerte se siente extendida como un palpito, casi como un pneuma, sobre el campo, sobre el mar y sobre las almas. Son sobre todo los pueblos de raíz más o menos celta los países de la muerte; los difuntos perviven (valga la paradoja) como entremezclados a los vivos; las almas, que tantas preocupaciones traen a éstos, heredan bienes; las almas andan, en el sentido popular, errantes durante la noche por los senderos aldeanos y por los grandes caminos, unidos como los tallos de los prados o las arenas de las playas, como escribe el bretón profesor Anatole Le Braz. Conservan una atracción invencible hacia las casas que albergaron en vida sus cuerpos; se acercan a la cocina silenciosa, junto a las brasas que aún restan del hogar y que es posible que estén desapare-

ciendo en Galicia. Se acercan a la antigua cocina silenciosa, junto a las brasas, porque la noche les pertenece. Y no son solamente las almas en pena, como veremos, las «anaon» bretonas o la santa compañía gallega las que bordean con sombras la tierra. Es también la muerte misma, «l'ankou» armoricana. Si esto es así, ¿cómo desdeñar todo el hormiguero de sombras con que la imaginación celta ha poblado la noche y la vida, y que se refleja de un modo tan tremendamente realista en el «Romance de lobos», de don Ramón Valle-Inclán? No sin razón el gran celta Renán ha hecho de esta constante preocupación hacia el más allá la raíz de toda una raza. Porque Ernesto Renán, que en el fondo era un cura fracasado —ya que él mismo decía sentirse incómodo en sus hábitos civiles— y cuyo mayor deseo sería poder hacer todos los años el panegírico de los Santos Reyes desde el presbiterio de una humilde iglesia en la Bretaña, escribió desde la angustia de su escepticismo estas profundas palabras: «Je voudrais être qu'il y a un enfer, car je préfère l'hypothèse de l'enfer à celle du néant.» El prefería la hipótesis del infierno a la hipótesis de la nada. Palabras que resumen a su vez también la crisis y la angustia del alma celta: «Teño medo d'unha cousa que eisiste e que non se ve.»

En esto no me puedo extender más tiempo porque es uno forzosamente esclavo del reloj y, sobre todo, de la corrección hacia los oyentes. Lo podemos resumir diciendo que la muerte constituye para nosotros algo más que una mera preocupación. Forma la trama y la urdimbre del existir, pero no es por esto nada aniquilador, ni un nirvana extenuante camino de inacciones; digamos más bien que actúa cual acicate y anima las horas de nuestro vivir, como el cigüeñal anima el motor. Nada más lejos de un «fellah» que cualquier marinero, o campesino gallego, o bretón, o irlandés. A mayor ansia y preocupación por el más allá, mayor nobleza y, ¿por qué no?, mayor delicadeza de espíritu frente a la simple preocupación animal del vivir. El

siempre recordado profesor Novoa Santos, de la Escuela Médica Compostelana, gran figura, cuyo nombre no desaparecerá nunca de la cultura gallega y nacional, dijo sobre esto magníficas palabras, incluso identificando la saudade con este sentido del retorno a la tierra, con este sentido de la muerte. Decía Novoa Santos como anhelo de retorno a la tierra, el volver a formar parte, panteísticamente si se quiere, del conjunto en que se ha vivido, donde se ha amado y, sobre todo, en el paisaje que lleva uno fundido al alma en el que ha nacido.

Por eso «Mar y muerte» responden a Valle-Inclán, gallego ejemplar, a toda esta constante que así, muy rápidamente, acabo de esbozar. En «Romance de lobos», en la jornada primera, don Juan Manuel Montenegro, al volver a caballo de la feria, se topa, entre unos maizales, con la santa compañía. Las ánimas en pena; las «anaon» armoricanas, que vuelven al mundo a cumplir penitencia, le molestan. Son conocidísimas las tremendas admoniciones que le hacen las almas en pena a don Ramón: «Piensa en la hora de la muerte, pecador; sigue con nosotros, pecador; toma un cirio encendido, pecador; alumbra el camino del camposanto, pecador; reza con los muertos por los que van a morir; sigue con las ánimas hasta que cante el gallo negro; eres nuestro hermano y todos somos hijos de Satanás. A todos nos dio la leche de sus tetas peludas la madre diablesa.» Muchas voces: «La madre, coja, coja y visoja, que rompe los pucheros; la madre, morueca, etc.» Hasta que el hidalgo, furioso, las interpela y les dice: «Sois almas en pena, sois voces del otro mundo, sois hijos de puta...». Pues bien, las almas en pena increpan a don Juan Manuel, y cuando al final el caballero cae del caballo, pierde el sentido y despierta, ve que tiene en la mano un cirio tembloroso que es un hueso de difunto. Se alza una puente por las brujas sobre un río, en cuya orilla opuesta está detenido el entierro. Al acercarse el día, cuando sólo falta una piedra para completarlo, las brujas la dejan caer en el

agua y el entierro se vuelve a la aldea. El caballero despierta tras un desmayo en vereda próxima al cementerio que ilumina la luna. Llega a su pazo y tiene un diálogo con la vieja criada Micaela, «la roja». Llega un marinero con carta del capellán, de su esposa, que vivía en el pazo de «Flavialonga» y que estaba —aunque se veían de vez en cuando— separada del marido por las muchas infidelidades de don Juan Manuel, avisándole de la gravedad de ésta. Y don Juan Manuel, que amaba intensamente a su esposa, grita: «Ha muerto; esta noche he visto su entierro y lo que juzgué un río era el mar que nos separa, que nos separaba» —puesto que Flavialonga estaba al otro lado del mar, en la ría—. Sale en noche de gran tempestad con los marineros para dirigirse al pazo donde está su esposa, que ha muerto a la hora en que don Juan Manuel viera la santa compañía. Al regresar, los marineros que lo transportan, naufraga la barca y mueren todos, excepto don Juan Manuel de Montenegro. En fin, la muerte es motivo, incluso con simulacros sacrílegos de muerte, como el del Sacristán Blas de Míguez, en la escena segunda de la jornada tercera, de otra de sus comedias bárbaras, de «Cara de plata». Y la misma muerte se manifiesta como constante en cuentos como «Beatriz», conjuro satánico de la saludadora de Celtigos para lograr la muerte de Fray Angel por orden de la condesa; en «Un cabecilla»; en «La Misa de San Electos», donde mueren los tres mozos que habían sido mordidos por un perro rabioso; en «El rey de la máscara», donde mete el abad y su ama en el horno de la cocina el cadáver del asesinado abad de Bradomin; en «Mi hermano Antonio», con la aparición del gato, motivo, por cierto, muy decimonónico éste de la aparición del gato que está en Poe, está en Barbey D'Aurevilly, está en Baudelaire, está en Gautier, etc., de los cuales era lector muy curioso don Ramón. En fin, está en el misterio, está en la medianoche con el pavoroso encuentro del cadáver en el camino, en «Mi bisabuelo» con el asesinato del escribano Malvido; en «Rosarito» con el bárbaro asesinato

por medio de un alfiler de oro clavado en el corazón de la adolescente hija de la condesa de Cela y efectuado por el Mayorazgo don Miguel Montenegro en el pazo de la condesa; «Gritos en la noche», y otra vez el alucinante gato negro en «Mirón de Arnoya»; en «Eulalia», muerta en el río por el amor de Jacobo; en «Sonata de primavera», muerte trágica de María Nieves, la hija niña de la princesa Gaetani. «Fue Satanás, fue Satanás» es el *leit-motiv* que resuena. En «Yerbas olorosas», muerte de la condesa de Brandeso; en fin, «La muerte de Concha», en «Sonata de estío», y mar, amor, ensalmos y muerte en «Aguila de blasón», en «Romance de lobos», en «Cara de plata»; tercera comedia bárbara de don Ramón, en «Divinas palabras» y en «Flor de santidad».

Mas veamos la escena en la que el coro de voces representa aquí a la Euménides o Erinias de los grandes trágicos griegos. Don Juan Manuel Montenegro es el personaje central de las tres prodigiosas comedias bárbaras, aunque en otras obras de Valle-Inclán se haga referencia al mismo, sobre todo en «Los cruzados de la causa», en la primera parte de la guerra carlista, en la que tiene reiterada intervención el viejo hidalgo. Dice el legitimista Marqués de Bradomin, en los comienzos del libro, a «Cara de plata», el más atrayente y noble de los hijos de don Juan Manuel: «¿Está muy viejo tu padre?» «Yo lo recuerdo igual toda la vida.» «¿Aún dobla una herradura y se come un carnero?» El hijo responde orgulloso: «Las dos cosas hizo el día de la fiesta.» Y rubrica el Marqués de Bradomin: «Parece aquel Carlomagno, emperador de la barba florida.»

Pero hay un curioso antecedente en una de las escenas que vamos a ver más patéticas, más tremendas, de don Juan Manuel Montenegro en la obra (para mí las tres o cuatro mejores obras, con ser enormes todas, de Shakespeare, que es «El rey Lear»). Creo, y no pretendo con esto haber hecho ningún descubrimiento sensacional ni mucho menos; creo que los biógrafos estudiosos de don Ramón del Valle-Inclán, que

yo sepa, no han reparado hasta ahora en la influencia que ha tenido sobre el gran escritor gallego esta escena del «Rey Lear». En el acto tercero, en la escena primera, entra el Rey Lear en un descampado, acompañado del bufón; el bufón, que también acompaña a don Juan Manuel Montenegro en forma de don Galán, como le acompaña otro loco que también figura en Shakespeare, que es Fuso Negro, entra en la playa y dice el Rey: «Soplad, vientos, hasta reventar los carrillos, soplad con rabia; cataratas y trombas, diluviad hasta sumergir los campanarios y anegar las veletas. Y vosotros, relámpagos, pensamiento y obra en un destello, precursores de los rayos, rajadores de encinas, arrasad mi cabeza blanca. Y vosotros, truenos retembladores, aplastad la redondez de la tierra, quebrad los moldes todos de la naturaleza, dispersad por siempre los gérmenes que dan vida a seres ingratos.» Y responde el bufón: «¡Ay, tío, sequedades bajo techado son preferibles a estas mojaduras puertas afuera. Vuelve, buen tío, y pídeles perdón a tus hijas; mira que es una noche ésta que no tiene compasión de los cuerdos ni de los locos!» «Retumbe tu repleto vientre —responde el Rey Lear—, escupe fuego, arroja agua; ni la lluvia, ni el viento, ni el trueno, ni el rayo son mis hijos.» En las comedias bárbaras también hay una tremenda escena en que luchan los hijos, los propios hijos con su padre, don Juan Manuel Montenegro: «No os acusaré de ser crueles conmigo —reitera el desventurado viejo, rey—, oh elementos; ni os di mi reino, ni os llamé hijos, ni me debéis obediencia; satisfaced sobre mí vuestro horrible goce. Aquí me tenéis, esclavo vuestro, desamparado, indefenso, débil y escarnecido viejo, aunque bien pudiera acusaros por ser instrumentos serviles, cómplices de dos hijas malvadas para humillar aún más, desde vuestra altura, la cabeza de un anciano, ¡oh, indignidad!» Y responde el bufón: «El que tenga una casa donde meter la cabeza tiene un buen yelmo; el que acuda a defender su bragueta primero que su cabeza se verá comido de piojos; de esa guisa se casan muchos

pobretes; el que al andar echa el corazón antes que el pie padezca de callos que le quitarán el sueño, pues no hay mujer linda que no estudie mil mohínes al espejo.» «No quiero dar ejemplo de resignación; callaré a todo, ¿quién está aquí?» Bufón: «Una corona y un braguero o, si quieres, un cuerdo y un loco.» Entra en aquel momento el Duque de Kent. Hay aquí un diálogo extraordinario entre el Rey Lear y el Duque de Kent. Dice el Rey Lear: «Mi razón se pierde; vamos, niño mío. ¿Cómo estás tú, rapaz, tienes frío? Yo también, mucho frío. ¿Dónde está esa choza? Qué buen arte hay en la necesidad para hacer de lo más despreciable algo precioso. Vamos a vuestra choza, pobre loco mío; aún queda un lugar en mi corazón para compadecerte.» Bufón: «El que tiene un tejadillo para guarecerse con el viento y la lluvia, la lluvia y el viento debe estar muy agradecido a su suerte, porque llover todos los días llueve.» «Es verdad, niño mío; venid, llevadme a esa choza.» Dice el Bufón: «Brava noche para enfriar a una cortesana. Antes de irme diré una profecía: “Cuando los sacerdotes prediquen más con palabras que con obras; cuando los taberneros añadan agua al vino; cuando los nobles den el patrón de la moda a los sastres; cuando los herejes no se contaminen y sí los putañeros; cuando los pleitos sean fallados en justicia, y el hidalgo no tenga deudas, y el caballero no padezca pobreza, y el calumniador dé paz a la lengua, y el cortador de bolsas no se halle en apreturas; cuando los usureros cuenten sus ganancias en público y los alcahuetes y ramera edificquen iglesias, será gran confusión en el reino de Albión, y vendrá un tiempo —lo verán los que vivan— en que se usará caminar con los pies.” Todo esto ha de profetizarlo Merlin en su día, pues yo he nacido mucho antes.» Y luego entra ya el loco, en forma de Tomasillo-Edgardo, que recuerda extraordinariamente, en muchas palabras incluso, a Fuso Negro, cuando dice, por ejemplo: «Este es el maligno demonio Filiberti-guibeto. Se aparece al toque del silencio y anda suelto hasta que el gallo canta. El es

quien daña los ojos con cataratas y los pone de través en blanco; por él viene también el labio leporino; él renegrece los trigos mejores y atormenta sin cesar a las criaturas de la tierra. San Vitaldo tres veces recorrió el camino y encontró la cabalgadura del diablo con sus nueve crías y parándose delante le conjuraba: "¡Arredro vayas, arredro vayas!" El pobre Tomasillo, que come ranas, sapos, lagartos y lagartijas, y con el mal de corazón cuando el maligno le atormenta engulle ratas y perros muertos, bebe de la costra verdusca de los charcos, le azotan de lugar en lugar, le ponen en el cepo en prisiones, y con todo esto fue un tiempo en que tenía tres vestidos que ponerse encima, seis camisas para debajo, caballo en que cabalgar y espada que esgrimir, y después ratones, ratas y alimañas semejantes han sido el alimento de Tomasillo durante siete años. Guardaos de mí, perseguidor, déjame, déjame, enemigo, déjame." En fin, sería larguísimo el leer más ejemplos de esta inmortal obra de Shakespeare, de «El rey Lear», pero sí ha querido traer aquí a la atención de ustedes para que se vea cómo don Juan Manuel tiene también unas proyecciones que recuerdan singularmente a esto que acabo de leer de «El rey Lear».

Cuando la playa, con el viento y el bufón al lado, camina don Juan Manuel después de haber hecho donación de todos sus bienes a los pobres, entra en una cueva, donde está el loco, Fuso Negro, y Fuso Negro dice: «Tou, tou, tou, ya somos dos.» El Caballero: «¿Tampoco aquí puedo estar solo para morir en paz?» Fuso Negro: «El señor Mayorazgo tiene sus palacios y su cama con dosel. Aquí haránsele llagas las costras. Para el cuerpo de los señores es muy duro el colcho de Fuso Negro.» Responde el Caballero: «¿Duermes en esta cueva?» «Unas veces duermo y otras velo.» «Yo te pido que me dejes morir aquí.» «¿Quiere hacerse ermitaño el señor Mayorazgo? Irase el loco a reinar en su palacio. Tendrá su manto de una sábana blanca y su corona ribeteada de papel. Tendrá su mesa con panes de trigo y cuatro odres

haciendo una cruz: el uno de vino del Ribeiro; otro de vino de la Ramallosa; otro de vino blanco albariño, y el otro del bon vino que beben los prestes en la misa y, si parida el ama, en la cama, írase loco a los palacios del señor Mayorazgo.» «Yo no tengo palacios. Todo lo he repartido entre mis hijos para que no acabasen en la horca y fuesen deshonor de mi linaje. Todo lo di.» «Tou, tou, tou, ya somos hermanos, el caballero y un demonio me están abriendo la sepultura a la luz de un cirio. El ángel cava, el demonio cava, uno a la cabecera, otro a los pies. El demonio con una guadaña, el ángel con una concha de oro. ¿No los ves, hermano Fuso Negro? El ángel cava, el demonio cava, uno a la cabecera, otro a los pies. El ángel cava el camino, cava; bien que los veo. El demonio ahora enciende un cigarro con un tizón que saca del rabo. ¿Tú los ves, Fuso Negro?» «Sí que los veo.» «¿Estás seguro?» «Sí que los veo.» «Yo dudaba que fuese un delirio de mis sentidos. Apenas distingo tu sombra en esta cueva. He venido aquí para morir. Fui toda mi vida un lobo rabioso, y como lobo rabioso quiero perecer de hambre en esta cueva. Hermano Fuso Negro, me cortarás la cabeza y se la llevarás a mis hijos. Verás cómo te visten de seda esos monstruos nacidos de mi sangre.» «¿Cuántos son?» «Cinco.» «Cinco cirios, cinco rabos, cinco demonios coronados. Demonios son; hijos del demonio mayor que cinco veces estubo en la cama con aquella que ya dejó el mundo.» «¡No la nombres, boca miserable, boca de escorpión, boca de serpiente!» «Ya no somos hermanos, y todo porque le cuento las burerías del demonio mayor. Los cinco mancebos son hijos de su ciencia condenada; arreniégola, arreniégola. De la su mano derecha cada cual dióle un dedo con su uña para que arruñase en el corazón de mi hermano, el señor Mayorazgo, hermano de este día por parte de los caminos y de pedir por las puertas y de la cueva para morir, hermano de este día, tou, tou, tou; van por un camino toda la vida los hermanos y no se reconocen, van por un camino tou, tou, tou, hermanos todos, todos hijos

de Satanás y no se reconocen.» El Caballero: «Todos hermanos por parte de la tierra, que es nuestra madre. También dicen que mis hijos tienen el dedo de Satanás.» «Todos lo tenemos, para robar, para matar, para hacer una higa. Los cinco mancebos son hijos del demonio mayor. A cada uno le hizo un sábado, al filo de medianoche, que es cuando se calienta con las brujas, y todo rijo, aullando como un can va por los tejados quebrando las tejas y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empreñarlas con una trampa que sabe. Sin esa trampa, que el loco también, sabe no puede tener hijos y las mujeres conocen que tienen encima al enemigo porque la flor de su sangre es fría. El demonio mayor anda por las ferias y las vendimias y las procesiones con apariencia de una moza garrida, tentando a los hombres. Frailes y vinculeros son los más tentados; ay, hermano, cuántas veces habremos estado con una moza bajo las viñas sin cuidar que era el demonio mayor de los infiernos. El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria y luego, dejándonos dormidos, vuela por los aires. Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella. Cata la trampa porque entonces tiene la calor del hombre, la flor de su sangre y puede empreñar. Al señor Mayorazgo gustábanle las mozas y por aquel gusto el diablo hacía cabrón y se acostaba con dama María.» «Yo no soy cabrón.» «El diablo púsole sus cuernos.» «Tendrían que ser cabrones todos los hombres para que lo fuese don Juan Manuel Montenegro.» «Todos lo son y por eso está lleno el mundo de hijos de Satanás.» «¿Tienes hambre, Fuso Negro?» Fuso Negro: «Los vinculeros y los abades siéntanse a una mesa con siete manteles y llenan la andorga de pantrigo y chicharrones. Luego a dormir y que amanezca. Jureles asados, sartenes sin rabos, una vieja con los ojos encarnados. El loco tiene siempre hambre.» «La furia de tus dientes me desvela... Es duro este mendrugo como un hueso. Es de remojo. Yo hace dos días que no como y todo el ham-

bre dormida se despierta oyendo roer.» «Parezco un can.» «¿Es el mar o son tus dientes en el mendrugo?» «¡Cómo broa la mar!» «No sé, el mar o tus dientes hacen ese gran ruido que no me deja descansar y se agranda dentro de mí.» «Es la voz de la cueva.» En fin, hay tantas cosas que decir aquí de don Ramón y que traer..., pero temo abusar demasiado de la bondad de ustedes. El mar sigue, con la muerte, siendo el trasfondo de toda la obra enorme de Valle-Inclán. Los mendigos, los pobres, los marineros humildes, toda esta trilogía del pueblo gallego que recorta y sirve como marco de fondo a don Ramón está ahí. Y no falta, naturalmente, el coro; no puede faltar el coro en don Ramón del Valle-Inclán. El coro de las grandes tragedias griegas, el coro que clama por la boca de las mujeres corintias por los derechos de la naturaleza, el coro de las suplicantes, el coro de Andrómaca, el coro trasladado genialmente por Valle-Inclán a su tierra gallega para hacerlo intérprete no de una farsa, sino de una justicia, de un estado de defensa de los miserables, de los que han sufrido toda la vida precisamente hambre y sed de justicia. Y esto sí que creo que constituye la actualidad más extraordinaria de Valle-Inclán. Es esta actualidad de lo social que hace que don Ramón del Valle-Inclán precisamente en este gran personaje que hemos visto, aunque sea someramente, que es don Juan Manuel Montenegro sea un antecesor del teatro social, con tanta fuerza como puede serlo cualquiera de las tentativas, muchas veces logradas, del teatro social, por ejemplo, que se han dado en la gran figura de Ibsen.

Don Ramón había sido carlista, algo más que por estética, puesto que recordemos que en el año 1910 se presenta como diputado carlista por Monforte. Una falta tremenda de imaginación impidió que don Ramón hubiese venido al Parlamento como jefe de la minoría carlista. ¡Las cosas extraordinarias que hubiese dicho don Ramón en el Parlamento español! Yo creo que si en algún caso estuvo alguna vez justificado un «pucherazo» fue en este caso, habiendo elegido a don Ramón del Valle-

Inclán. Pues bien, don Ramón María del Valle-Inclán se presentó, como digo, a diputado carlista por Monforte en el año 1910, que era Caballero de la Orden de la Legitimidad Proscrita, que había puesto a sus hijos nombres carlistas: Carlos, Jaime, Margarita, dijo posteriormente que la historia que pudo escribir en el siglo XIX y principios del XX Carlos VII, la escribiría posteriormente Lenin. Y hay aquí, en «Romance de lobos», una escena en la que las palabras de don Juan Manuel Montenegro dirigidas al coro de pobres: Andreiña la sorda, el morcego, al manco Leonés, al ciego de Gondar, pobres reverentes que se lamentan de su pobreza, pero que salmodian y se inclinan incapaces de cualquier actitud de rebelión; pobres conformistas, podemos decir, dentro de su gran miseria, son increpados tremendamente, como pocas veces se ha dado en la literatura dramática, por el caballero don Juan Manuel Montenegro. Entonces don Juan Manuel les dice estas palabras. Dice Andreiña la sorda, hablando de la muerte de doña María en su pazo de Flavialonga, la esposa de don Juan Manuel: «Habrà reparto de limosna en la casa grande y más atraparà un pobre allí que en Santa Baya. Yo también hago pensamiento de llegarme por aquellas puertas que siempre fueron de mucha caridad.» Y respóndele el Caballero: «Y seguirán siéndolo; habrá limosna para todos los que lleguen a ellas.» Andreiña la sorda: «Lo ha dejado en una manda la difunta señora porque sus culpas le sean perdonadas.» Contesta el Caballero: «No son sus culpas las que necesitan perdón, son las mías. Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos y sois mendigos porque debéis serlo. El día que los pobres se juntasen para quemar las siembras y para envenenar las fuentes sería el día de la gran justicia. Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios. Las casas en llamas serán

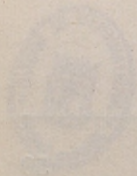
hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan, y las mujeres, y los niños, y los viejos, y los enfermos gritarán ante el fuego, y vosotros cantaréis y yo también, porque seré yo quien os guíe. Nacisteis pobres y no podéis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias. En la mía se hace esta luz de tempestad; ahora entre vosotros me figuro que soy vuestro hermano y que debo ir por el mundo con la mano extendida, y como nací señor me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo. Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos, los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos.» La hueste de mendigos se conmueve con un largo murmullo semejante al murmullo del rezo con que pide limosna por las puertas. Cuando el rumor se aquieta, alza su voz un mendigo gigantesco que tiene los ojos llagados por la lepra, y en aquella voz gangosa y oscura se arrastra, como una larva, la tristeza milenaria de su alma de siervo. El pobre de San Lázaro: «Dios, nuestro Señor, nos dará en el cielo su recompensa a todos los que aquí pasamos trabajos. Es su ley que unos sean pobres y otros ricos. Dios, nuestro Señor, a los pobres nos manda tener paciencia para pedir limosna y a los ricos les manda tener caridad. Y el rico que parte su pantrigo con el pobre tiene el cielo más ganado que el pobre que lo recibe y no lo agradece. Es la ley de nuestro Señor.» El Caballero siente una emoción cristiana: «¿Eres el pobre de San Lorenzo?» «Sí, señor.» «¿Y tus hijos?» «Los cinco están recogidos en el hospital.» «¿Tienen tu mismo mal?» «Sí, señor. Yo, como nací labrador, no puedo estar preso en el hospital. Si no veo los campos y los caminos, muérome de tristeza. El hospital es como una cárcel y allí encerrado moríame de pena. No me mata este mal tan triste y matábame el no ver las eras, y los viñedos, y los castañares.» El Caballero: «Ya amanece, Job; si puedes andar, ven conmigo.» El pobre de San Lázaro: «Vamos,

“Carmelo”, hemos encontrado ya un hueso que roer.» «Carmelo», un perro viejo y feo que dormita a los pies del leproso, se endereza y sacude. Don Juan Manuel sale al camino y la hueste de mendigos se mueve tras él con un clamor de planto: «Era Doña María, la madre de los pobres. Nunca hubo puerta de más caridad. Dios, nuestro Señor, la llamó para sí y la tiene en el cielo al lado de la Virgen Santísima. Era la madre de los pobres.» El Caballero: «¿Por qué no camináis en silencio?» «Era mi madre.» «También era cuanto tenía en el mundo y no llo-ro.» La voz del viejo linajudo, desmintiendo sus palabras, se rompe en un sollozo. La hueste de mendigos comienza a rezar un Padrenuestro que guía el pobre de San Lázaro. Pero el Caballero sigue rumiando: «Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos; los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos.» He aquí muy rápidamente —he tratado de condensarlo lo más rápidamente posible porque el tema es amplísimo— todo lo que hay de

grandeza en esta genial figura de don Juan Manuel de Montenegro. En esta genial figura, repito, está toda la emoción de la tragedia griega con el coro, está la emoción de Shakespeare, está la emoción de su Galicia natal, donde Valle-Inclán vivió y a la cual amó tanto; pero todo está universalizado por su genio y trascendido en forma que ha pasado ya de la simple anécdota para convertirse en categoría permanente. La actualidad de don Ramón sigue siendo, repito, una constante, y el teatro social, entre otras cosas, del que tanto se habla, está ahí —ahora lo acabamos de ver— a través de las tremendas, de las formidables palabras de esta extraordinaria figura, de este feudal del Finisterre, de este fin de raza, si queréis, pero de este hombre extraordinario que ama a la justicia y a los humildes, que se llama don Juan Manuel de Montenegro.

Y sólo me resta daros las gracias por la atención con que me habéis escuchado.





---

# **LA DOMINICA («Señora Ama»)**



MERCEDES FORMICA

Ayuntamiento de Madrid

---

**M**ERCEDES FORMICA nació en Cádiz y es Licenciada en Derecho y escritora. En el ejercicio profesional de la Abogacía destacó por la brillantez de sus intervenciones y por sus famosas campañas en defensa de los derechos de la mujer; campaña que culminó en la ley de 1958, que modificaba 66 artículos del Código Civil, la mayor reforma sufrida por este cuerpo legal desde su promulgación en 1888.

Como escritora, además de colaborar asiduamente en «ABC» y otras publicaciones periódicas importantes, merece señalarse su labor novelística y de investigación histórica, en la que se distingue por la agudeza del análisis y su maestría en el tratamiento.

Entre sus obras destacan: «Monte de Sancha» (1950), «La ciudad perdida» (1951), «A instancia de parte» (1955) y «La hija de Don Juan de Austria (Ana de Jesús en el proceso al pastelero de Madrigal)» («Revista de Occidente», 1973). Y al mismo campo de investigación de la última obra citada pertenece la de próxima aparición: «María de Mendoza (Presencia de la mujer sefardita en un enigma histórico)».



---

# **LA DOMINICA («Señora Ama»)**

**Por MERCEDES FORMICA**

LA DOMINICA (2da Edición)  
por MRS. J. J. DOMINICA

**C**UANDO el ilustre Académico de la Lengua y autor teatral don Joaquín Calvo-Sotelo tuvo la gentileza de invitarme a dar esta conferencia, dentro del ciclo organizado por el «Instituto Internacional del Teatro», mi primera reacción fue declinar el ofrecimiento.

Sinceramente me sentía incapaz de desarrollar el tema propuesto: el personaje de Dominica, la protagonista de «Señora Ama», obra de don Jacinto Benavente, nuestro Premio Nobel.

No podía tratarla desde el punto de vista teatral, ya que no pertenezco al ambiente. Sólo podía hacerlo desde el punto de vista humano, y era precisamente ahí, en esa faceta, donde Dominica se me escapaba.

Como todos sabéis, la protagonista de la obra benaventina es una mujer joven, de apariencia normal, bien parecida, casada con el don Juan de la región, un don Juan, por supuesto, a nivel rural. Que no sólo se sabe engañada, sino lo que resulta más sorprendente, parece satisfecha del engaño, e incluso se siente humillada, yo diría que ofendida, si alguna mujer solicitada por Feliciano —su marido— lo rechaza.

Suyos son estos reproches del acto segundo, dirigidos a su hermanastra Mari-Juana, cortejada por su cuñado: **Mari-Juana:** «Si contigo pa conseguir algo no hay más que un camino.» **Dominica:** «¿Cuál?» **Mari-Juana:** «Bien lo sabes. Si es que parece que pa ti es un orgullo que no haya mujer, que no haya tenido que ver con tu marido.» Y Mari-Juana apunta la explicación de lo que para ella resulta inexplicable: **Mari-Juana:** «¿Es que quieres tú ser la única honrada? Pues no eres tú sola, que otras han sabido despreciarle, y ya que no han podido ser su mujer, como tú, no han querido ser como esas otras...» Es decir, sus amantes. Dominica, enfurecida, alza el velo de su misterio. Lo alza sólo un poco. Con estas palabras: «Ya te explicas. ¡Como esas otras no! Porque querías ser más. Lo mismo que yo. Y eso no ha habido quién. Que él se divierte con toas y se ríe con toas. Pero su mujer no hay más que una. Yo, yo. Y na más que yo. Por cima de toas.»

Es decir, que no se trata de una cuestión de honra, sino de preponderancia.

Yo pensaría que no hay aquí humildad, sino orgullo. Un gran orgullo. El mismo que debía sentir «la favorita» de un harem.

Por ello, cuanto más pensaba en Dominica, más me sentía alejada de su modo de ser y de reaccionar. Pero al mismo tiempo me atraía averiguar sus motivaciones y porqués —incluso ancestrales— que escandalizaban no sólo a una mujer de mi tiempo, sino a otros personajes de la comedia benaventina.

Por ejemplo, a Gubesinda, la vieja criada. Por ejemplo, al propio Aniceto, padre de Dominica. Dice Gubesinda: «¿Querrá usted creer que, al igual de otras que se las llevarían los demonios, ella hasta parece que se alegra si alguien viene y le dice que Feliciano lleva a sus majas como unas reinas?» Y más adelante: «¿Y querrá usted creer que si de alguna sabe que le ha dejao por otro es como si la hubieran ofendido a ella?» «¿Usted lo entiende?», pregunta Gubesinda al Aniceto.

Francamente. Yo, tampoco.

Una cosa es dominar el deseo de sacar los ojos a una rival. Y otra no sentir ese deseo. Al fin y al cabo, el crimen pasional es un delito bien nuestro.

Luego mi reacción no era tan extraña. Otros pensaban como yo. Algunos de ustedes podrán creer que al ser, como he sido, tachada de feminista, soy incapaz de comprender la sumisión femenina. Salgo al paso de semejante calumnia porque, aunque es cierto que he defendido, y mucho, a la mujeres, también lo es que en la misma o mayor proporción he defendido a los hombres de... ciertas mujeres. De las celosas sin motivo, de las pesadas, de las histéricas.

Pero sucede que el dicho popular «Cría fama...» se cumple en mi caso con todo rigor.

Acepto de buen talante el «sambenito» y lo llevo sobre mis hombros con el mejor garbo posible. Como los condenados del Santo Oficio.

Debo confesaros que me siento muy cerca del harem. Quizá por mi condición andaluza. Tal vez por mi propia sensibilidad. La experiencia me ha enseñado que una mujer enamorada es siempre sumisa. Lo acepta **casi** todo.

Dominica asegura que se conforma con su situación, porque Dios le dio esa cruz y también —y esto puede ser lo más importante— porque está convencida que si se rebela, Feliciano le dirá «adiós» y se marchará con otra. Por no perderlo aguanta lo que le sucede.

No he tenido la suerte de ver representada «Señora Ama». Sólo la conozco a través de la lectura del texto, y esa lectura me inquietó.

Por ello decidí coger el toro por los cuernos y tratar de averiguar de dónde procedían las reacciones de Dominica. Un camino podía ser, el que constituye mi vocación más entrañable: la historia.

Sólo conociendo la realidad de nuestro pasado podremos explicarnos, podremos comprender conductas todavía vigentes.

Siempre sin olvidar que bajo la aparente simplicidad campesina de la protagonista laten sutiles complejidades.

En Dominica se descubre pronto una evidente dualidad. De un lado, la esposa engañada; de otro, la mujer estéril que no ha dado un hijo a su marido.

¿Cuál predomina sobre la otra?

Examinemos primero a la mujer locamente enamorada de su hombre que, en este caso, coincide con su esposo ante Dios.

¿Perdona Dominica, arrastrada por un amor ciego? ¿Por sumisión de hembra, satisfecha hasta el delirio?

O ¿se trata de una mujer frustrada que compensa, que equilibra con su condescendencia los fallos de su fisiología?

A mi parecer, aquí se encuentra la raíz del problema, aunque el propósito y el pensamiento de don Jacinto Benavente no sea capaz de aclararlos.

¿Quiso ofrecernos el esquema de una mujer española «tipo», consecuencia o resultado de un modo de ser histórico? O ¿el

retrato de una personalidad excepcional, sin antecedentes ni iguales?

Miremos a Dominica desde la historia. ¿Hubo en nuestro pasado muchas Dominicas que todo lo perdonaron?

España alcanzó los albores de la Edad Moderna con buena parte de su territorio sometido a la Ley del Corán.

Aquella mujer encerrada detrás de una reja, sin más comunicación —a veces— con el exterior que la estrecha hendidura practicada en el muro, según podemos ver todavía en las casas de Arcos, de Medina Sidonia, de Benalú o de Castellar de la Frontera, parece una consecuencia clarísima del harem.

Es cierto que nuestro Premio Nobel situó la acción de «Señora Ama» en Castilla, pero el enclave geográfico no resulta obstáculo para la permanencia de ciertas costumbres.

Después de la rebelión de los moriscos, en 1569, los árabes españoles se afincaron en todo el país. Castilla no fue la excepción.

A pocos kilómetros de Madrid, Pastrana, la bella ciudad de Pastrana, la de los hermosos tapices, feudo de los Príncipes de Eboli, conserva un barrio, típicamente alpujarreño, llamado —nada más y nada menos— que «El Albaicín», habitado por descendientes de vecinos del reino de Granada.

Estos hombres y estas mujeres tienen consciencia de sus orígenes y hasta fecha reciente, según he sabido, celebraban ritos coránicos en las cuevas situadas a orillas del río.

Ganaron su vida trabajando en los telares, transformando la seda o tallando objetos de cristal de roca que luego llegaban hasta la Corte de los reyes.

En Trujillo, la maravillosa villa extremeña, los árabes granadinos vivieron en la Plaza de los Moritos y en la calle de Alhamar, nombre del jefe que los condujo desde las riberas del Darro.

Afincados cerca del Albaladejo, convirtieron el lugar en huertas fertilísimas, labradas en bancales.

Hoy resulta difícil reconocer a sus descendientes. Ya en fecha muy próxima al asentamiento —1573— cambiaron los nombres árabes por otros cristianizados, según he podido comprobar en el contrato suscrito entre el Concejo Municipal y García de la Quadra, «morisco». Nombre que no era, como es lógico, el que tenía dos años antes, cuando llegó de Granada.

Asimismo, en el corazón de Madrid, en la castiza parroquia de San Ginés, de la calle del Arenal, don Dámaso Alonso, Presidente de la Real Academia Española, ha demostrado en un interesante trabajo titulado «Un poeta madrileñista» la gran concentración de vecinos árabes que había en dicha colación durante el siglo XVI. Bautizados y apadrinados por don Juan Hurtado de Mendoza, III Señor de Fresno de Torote, recibieron, junto con la gracia del sacramento, el apellido Mendoza.

Pero sin necesidad de recurrir a datos eruditos, la costumbre tenía establecido —quizá porque los vencidos acaban por imponer sus ideas— que la vida de la mujer española estuviese teñida de islamismo.

Dominica puede ser mirada como la sucesora de la hembra del harem.

¿Resultaba tan denigrante la vida en aquellos lugares?

Bien pensado se nos presenta bastante más agradable que la existencia de hoy, con su sociedad de consumo, su prisa, los almacenes abarrotados, la falta de espacio, la contaminación y, a veces, una crueldad casi primitiva.

La mujer de hoy, sin ayuda de servicio, trabaja dentro y fuera del hogar. Porque ya es hora de decir que la mujer que trabaja fuera de su casa trabaja, *además*, dentro de su casa.

Concibe, pare, cría y educa a sus hijos. Se ocupa del marido. Contribuye al presupuesto de la familia, y algunas, especialmente dotadas, hacen incluso la declaración de la renta.

La del harem, por el contrario, vivía como una sultana. Se entiende, «la favorita». Pero de ahí la gracia de cada cual para ocupar el puesto.

Recuerdo haber asistido a una boda en Africa.

La novia era muy joven. Muy bonita. El futuro marido, hombre de mucha edad, poco favorecido por la naturaleza.

Las demás esposas colmaban de zalemas a la recién llegada. En aquella casa no se respiraba clima ni ambiente de aspereza o agresividad. Más bien flotaba un gran sosiego entre «las antiguas», sabedoras del exhaustivo trabajo que les quitaba de encima.

¡Vuela una mosca...!

Allí nadie sacaba los ojos a nadie. Y a la novia todos le «bailaban el agua». Frase que, como ustedes saben mejor que yo, tiene su origen en el desierto. Cuando los hombres y las mujeres de una tribu nómada recibían a su jefe, aplacaban el polvo levantado por las cabalgaduras o el viento esparciendo agua con la mano.

Se colocaban ante el recién llegado con cántaros de barro repletos de líquido, y caminando hacia atrás, para no darle las espaldas, rociaban el camino que debía recorrer.

Todavía en Puerto Real, en el Puerto de Santa María, en Vejer, en Conil, en la Rota anterior a las «Bases», he visto practicar esta costumbre al atardecer.

Las mujeres del barrio refrescaban el ambiente de las calles rociando de agua sus aceras después de ponerse el sol. En seguida sacaban sillas y mecedoras, y charlaban en corro.

Pues bien, si esta costumbre, meramente funcional —como diríamos hoy—, se conserva, mayores razones existirán para creer que todo lo relacionado con el harem ha dejado su huella.

Y eso me parece ver en Dominica. Una mujer del harem. Una morisca. Y, para mejor entendernos, a «la favorita».

Ella misma lo señala con orgullo. Feliciano podrá irse con otras. Pero ninguna alcanzará su lugar. Ella está «por encima de todas». Son sus palabras.

Sin embargo, sería inexacto achacar sus reacciones exclusivamente a reminiscencias árabes.

Américo Castro nos ha enseñado que España estuvo formada por tres castas: la hebrea, la cristiana vieja y la árabe.

Pues bien. Entre los castizos, o cristianos viejos que han significado la flor de la limpieza de sangre, también hemos encontrado parecidas formas de vivir y de reaccionar.

Hasta fecha relativamente reciente —concretamente hasta la supresión de los Mayorazgos, que debilitó la potencia económica de la nobleza—, los grandes señores y hasta los simples hidalgos llevaban a sus casas y los criaban en ellas a sus «hijos de ganancia». Esto es, a los hijos habidos fuera del matrimonio.

Si la costumbre se perdió, a partir de 1820, las razones fueron puramente económicas. Las familias empobrecidas no pudieron soportar el gasto que suponía la crianza y educación de aquellos hijos.

Sin embargo, mientras se conservó el Mayorazgo —hasta principios del XIX— «los frutos de ganancia» tenían sitio y lugar en las casas de sus progenitores y convivían con las esposas legítimas y los medios hermanos.

El famoso escritor Padre Antonio Ossorio (S.J.) fue educado y criado por la esposa de su padre, que lo era el Marqués de Astorga.

La señora, hermana del Duque de Alba, doña María Álvarez de Toledo, recibió el homenaje de gratitud, de este hijo de ganancia, en el prólogo de uno de sus libros.

Al amparo de la indulgencia de doña María —escribe Ossorio—, «abrí los ojos a una vida mejor que la que contemplé cuando mis padres me trajeron a la vida».

Las esposas legítimas —como vemos— aceptaban, con la mayor naturalidad, estas pruebas, bien vivas y bien coleantes, de lo que hoy calificaríamos de adulterio público y notorio. O, con palabras más llanas, de la traición de sus maridos.

Sin embargo, en lugar de estos títulos melodramáticos les llamaban «frutos de ganancia».

¡Verdaderamente qué talento han tenido

los hombres para arrimar el ascua a su sardina!

El hombre no sólo resultaba hermoso, sino también utilitario. Aquellos bastardos eran no sólo «frutos», sino capaces de enriquecer el linaje. Y no se equivocaban. Francisco de Pizarro. El fundador del Trujillo de Venezuela, Diego García de Paredes, entre otros muchos, fueron bastardos que dieron lustre a sus apellidos.

A veces hasta servían para paliar la soledad de sus progenitores. El Virrey, don Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, cuando embarcó para Indias encontró en el Puerto de Cádiz, barrido por un temporal de Levante, a su «fruto de ganancia». A pesar de haber dado la vida a siete varones legítimos.

Los mismos reyes daban el ejemplo.

Felipe II dominaba sus celos y escribía siempre a don Juan de Austria llamándole públicamente «mi muy caro y muy amado hermano».

Recuerdo como caso evidente el vivido por la sexta Duquesa del Infantado, señora del maravilloso palacio renacentista de Guadalajara, que crió y educó —supongo que con amor de madre— a las hijas de ganancia de su marido, habidas de una dama hidalga de Madrid, doña Estefanía de Porras.

Las niñas, llamadas doña Antonia y doña María, fueron alimentadas por la mujer legítima de su padre y convivieron con ella. La señora se preocupó de hacerlas «tomar estado», como entonces se llamaban al situarse en la vida a través del matrimonio o de la iglesia.

A doña Antonia, de carácter dócil, la metió en el Convento de la Piedad de la villa alcarreña. A doña María, de más recia personalidad, la unió al hidalgo de Cuenca, don Rodrigo de Pacheco.

Otro caso revelador —esta vez como la excepción que confirma la regla— lo tenemos en la Marquesa de Montesclaros, vi-reina del Perú, esposa del gran poeta de quien don Guillermo Lhoman tiene escrito un bello trabajo. Excelente prosista se enamoró de una parienta suya afincada en Li-

ma. La virreina, sin embargo, no se comportó de acuerdo con la tradición. Tal vez la lejanía de la patria le dio fuerzas para imponer nuevas costumbres. Perdida la serenidad, expulsó de su casa a la hermosa criolla, por cuya culpa se supo después que había habido en el palacio «enfados y lágrimas». La Marquesa de Montesclaros resultó una contestataria. Una especie de pionera que se adelantó a su tiempo, comportándose, pura y simplemente, como una mujer celosa.

El niño nacido de aquellos amores no se crió en el hogar de su padre. Pero tampoco vivió con su madre, lo que hubiese resultado escandaloso. Quedó al cuidado de un matrimonio, vinculado al virrey, que, por supuesto, pechó con los gastos de la criatura. Viudo de la virreina celosa, Montesclaros casó por segunda vez con otra joven de la nobleza española.

En el expediente de las pruebas para el hábito de Santiago concedido al bastardo figura la declaración de la segunda esposa del virrey, la cual confiesa que el muchacho «es hijo de ganancia de su marido y de una dama hidalga de Lima, y que lo quiere como a un hijo, porque siempre vivió con ella».

Vemos, pues, que la protagonista de «Señora Ama» actúa desde su esfera campesina como una noble del siglo XVI.

Recibe y acoge en su casa a los hijos de Feliciano y los trata con gran ternura.

Ve en ellos rasgos parecidos a los del hombre que la enamora. Gubesinda le insinúa que ella no es como ciertas palomas capaces de matar a las crías ajenas.

Dominica acepta la insinuación mientras peina a una hija de su marido que tiene sentada sobre las rodillas. «¿Soy yo esa?», pregunta. «Pues es verdad. ¿Qué mal han hecho ellos?» «Ven acá tú —le dice a la niña—. Vas a estarte muy quietecita. Que voy a ponerte muy guapa. ¡No digas que no es guapa! Mira qué ojos. ¡Huy, qué ojos tan repreciosos! ¿De quién son estos ojos? De quién han de ser. Como que no hay otros así en el mundo», termina.

Ahora bien. ¿Es todo sumisión de hem-

bra, locamente enamorada? O ¿en la reacción de Dominica late un profundo complejo de culpabilidad?

Y aquí tenemos la otra posible explicación de la conducta de esta extraña mujer. Si, por un lado, sus reacciones pueden venir de lejanas raíces ancestrales; de otro, tal vez las inspiren la frustración.

Dominica es una esposa que no ha dado hijos a su hombre. O, mejor decir, que todavía no ha dado hijos a su hombre.

Quizá por ello consienta la entrada en la casa de las criaturas de la Jorga y apadrine a los bastardos atribuidos a Feliciano y, por si fuera poco, contribuya a realizar las bodas que «trata» su marido para situar a sus amantes preñadas.

¿Es todo sumisión, abnegación?

En apariencia, parece que gravita sobre ella un pasado más cercano de lo que pudiéramos sospechar.

Pero la Dominica de «Señora Ama», que acepta la traición, que no saca los ojos a sus rivales, como hubiera sido lógico, actúa así hasta el instante en que sabe que va a tener un hijo.

Entonces todo cambia y reacciona con una violencia inesperada. Arroja de su casa a las amantes ocasionales de su marido. A los bastardos que unos días antes acariciaba y regalaba.

No bien siente en su vientre los movimientos de la criatura suya, se transforma en una fiera.

Sería —piensa— una mala madre si no defendiera ya al hijo que va a nacer de los peligros de todo orden —afectivos y materiales— representados por aquellos hermanastros. Por aquellas mujeres.

Pero esta reacción no parece la de una esposa. Es más bien la de una madre.

Como mujer, Dominica hubiera continuado en su increíble sumisión. Es la madre la que le da entereza para salir de su conformidad.

Se inicia un «crescendo» que afirmará su carácter. Ya lo ve todo con otros ojos y hasta el gasto diario de la casa le parece excesivo.

Se encara con Gubesinda, la fiel servidora. El hijo debe recibir intacta la hacienda de su padre.

«Ahora tengo que mirarlo de otra manera —explica—. Vas a ver, a ver. Si es que he estao tonta. Pero se acabó, se acabó. Con too voy a llevar cuenta. ¿No es cargo de conciencia pa mí lo que se ha tirao y se ha desperdiciado en esta casa? Nadie ha mirao por ella.»

¿Dónde está la Dominica que se enorgullecía y hasta se alegraba cuando le decían que su marido llevaba a sus majas alhajadas como reinas?

Ahora le duelen hasta los pequeños despilfarros que haya podido cometer una fiel servidora. Por eso le reprocha: «También tú, Gubesinda. De hoy más, no me gastes lo que me gastas.» Y cuando la mujer se defiende, el ama corta en seco: «Este mes se ha gastao mucho aceite.»

La llegada de la maternidad ha completado a Dominica. Sus reacciones, antes incomprensibles, se vuelven más normales. A su hermanastra Mari-Juana —a quien había reprochado que no hiciese caso a su marido, y no por una cuestión de honra, sino por querer escalar el puesto de esposa legítima, que sólo a ella, a Dominica, pertenecía— le grita sospechando que se entiende con Feliciano: «Más tendrás que llorar.» La muchacha le jura que aquella noche no esperaba a su cuñado. Dominica no la cree, y ciega de celos azuza al marido de su hermana para que acabe con ella. Así, para que la mate.

Ni siquiera hace caso a Gubesinda, que se interpone entre el matrimonio: «Déjale —grita—, déjale que la mate. Que alguna vez tenían que matar los hombres a algunas mujeres.» Y más adelante, en pleno paroxismo: «Con tal que la mates a ella, te consiento que le mates a él. Esta no la paso.» Esta no la pasó.

Hasta aquí ha llegado. La raya, la frontera, el límite de la indignidad se la marca el hijo.

Sólo su bondad de mujer cristiana le impedirá convertirse en una de esas palomas, capaces de matar las crías ajenas.

No me parece posible considerar a Domi-

nica en su única faceta de mujer enamorada. Para entenderla es preciso mirarla en su totalidad, llena de complejidades. La mayor de todas, la que le producía no haber sido madre.

Cuando descienda el telón su transformación habrá sido completa.

No sé si existe en el Teatro Universal antecedentes del personaje benaventino. Después de tratarlo el Premio Nobel, Federico García Lorca, dio vida a «Yerma». Pero en su obra, también admirable, se encara de frente el drama de la esterilidad.

Creo que don Jacinto Benavente nos presentó una madre frustrada, enmascarada, eso sí, bajo actitudes incomprensibles. Con tal de ser la primera, con tal de ser la esposa legítima lo consentirá todo.

Pero esta es la apariencia.

Dominica, en realidad, siente el dolor de su incapacidad para concebir como una herida fresca, y sólo cuando pise fuerte se quitará la careta. Entonces la veremos más asequible, más parecida en sus reacciones a las de cualquier mujer.

No quiero terminar mi conferencia sin dedicar un recuerdo a dos grandes actrices que dieron vida, en la escena española, a la protagonista de «Señora Ama»: a Carmen Cobeñas, que estrenó la comedia en Madrid, en el Teatro de la Princesa, la noche del 22 de febrero de 1908, y a Lola Membrives.

A la Cobeñas no alcancé a verla actuar. Por desgracia. Pero he sabido que el éxito más sincero acompañó siempre sus actuaciones. A Lola, por el contrario, tuve la suerte de tratarla dentro y fuera de la escena. Actriz preferida de don Jacinto Benavente, representó sus obras más notables. La vi actuar en «La Malquerida» y en «Pepa Doncel». No, en el personaje que hoy he tratado. Sin embargo, muchos de ustedes la recordarán y sabrán que hizo una creación inolvidable.

A Lola deseo dedicar mis últimas palabras. A ella, que tantas veces fue la «Dominica» de «Señora Ama». Compleja y sencilla. Humana e inhumana. Enmascarada y a cara descubierta. En otras palabras, una mujer.

enamora-  
rirla en  
ades. La  
a no ha-

transfor-

Universal  
aventino.  
el, Fede-  
na». Pero  
e encara  
ad.

nos pre-  
ascarada,  
bles. Con  
er la es-

dolor de  
o una he-  
uerte se  
mos más  
acciones

encia sin  
es actri-  
española,  
»: a Car-  
media en  
ca, la no-  
y a Lola

a actuar.  
el éxito  
us actua-  
tuve la  
de la es-  
nto Bena-  
notables.  
en «Pepa  
e hoy he  
stedes la  
creación

nas pala-  
e la «Do-  
ja y sen-  
carada y  
oras, una

**DON ALVARO**



FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES

---

**F**EDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES nació en Madrid el 3 de septiembre de 1898. Estudió Latín y Filosofía en el Seminario de San Dámaso, de Madrid. Bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros. Licenciaturas de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad Central. Secretario de Ayuntamiento de Primera Categoría. Miembro del Instituto de Estudios Madrileños (C. S. I. C.). Cronista Oficial de Madrid. Miembro correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua y de la Hispanic Society of America. Bibliotecario de la Sociedad General de Autores de España. Archivero-bibliotecario-arqueólogo (jubilado) del Ayuntamiento de Madrid. Consejero de los Teatros Nacionales.

Ha publicado entre 1918 y 1973 más de cinco mil artículos en la prensa de toda España. Y tiene publicados *ochenta libros* de diversos géneros, entre los que se cuentan: «Historia y estampas de la Villa de Madrid», «Autobiografía de Madrid», «Breve historia de Madrid», «Por qué es Madrid capital de España», «Cuerpo y alma de Madrid», «Madrid: Crónica y guía de una ciudad impar», «Crónica y guía de la provincia de Madrid», «La Estrella de Madrid (Mariana de Jesús)», «Madrid, autor teatral y cuentista», «Vida, pasión y muerte de don Rodrigo Calderón», «Cielo y tierra de Madrid», «Madrid siempre es mejor», «Historia y antología del teatro español», «Teatro español: 1949-1973», «Jacinto Benavente», «Los teatros de Madrid», «Diccionario de la Literatura», «Velázquez, vivificador de imágenes», «La imprenta y el libro en la España del siglo XV», «Galdós: su vida, su obra, su época», «Lope de Vega: vida, horóscopo, obra y tiempo», «El espíritu y la letra. Cien años de literatura española», «Galdós. Obras completas», «Alejandro Casona. Vida y obra». Dos veces —1931 y 1962— «Premio del Ayuntamiento de Madrid». Dos veces —1953 y 1963— «Premio de Teatro del Ministerio de Información y Turismo». «Premio Nacional Pardo Bazán de Crítica 1966».



---

# **DON ALVARO**

**Por FEDERICO SAINZ DE ROBLES**



## I. EPOCA Y AMBIENTE

¿QUE fue el romanticismo? Una revolución. La última de las revoluciones de la Edad Moderna. Antes que ella, la revolución religiosa: el protestantismo. Antes que ella, la revolución filosófica: el cartesianismo y el kantismo. Antes que ella, la revolución política y social: la francesa de 1789. El romanticismo fue una revolución predominantemente literaria y artística, con algunos flecos costumbristas. Tal vez la prepararon las revoluciones antecedentes, y, por ello, suma algunos de los matices o notas de cada una de aquéllas. Fue una revolución repentina y estridente. Y, como todas las revoluciones, iba contra un orden y contra un régimen establecidos. ¿Cuál era este régimen cultural y artístico, a escala europea y vigente en Europa, contra el que se alzó el romanticismo? El neoclasicismo, representación plenipotenciaria de lo rígido, de lo frío, de lo reglado, de lo cerebral, de la incredulidad religiosa, de la estética pagana, de la preponderancia de lo objetivo sobre lo subjetivo, de la impersonalidad artística, del criticismo, del énfasis declamatorio. ¿De cuáles medios o armas se valió el romanticismo para atacar y vencer? Precisamente de las desdeñadas por los neoclásicos. De la embobada contemplación de la naturaleza. De las delicias íntimas de la vida natural desprovista de afeites. Del regusto exquisito de todos los ideales de la Edad Media. Del culto fervoroso del YO. De la permanente sugestión emotiva. Del apasionante juego de la vida y de la muerte a pocos envites y al va todo o nada. El Romanticismo, rápido y corrosivo, atacó con saña a un mundo de premisas y de prejuicios al grito de *¡lo propio contra lo ajeno!* A lo extraño y extranjero opuso lo nacional incondicional; a lo pagano y mitológico, lo cristiano e histórico; a lo heroico y pastoral premeditado, lo caballeresco ideal y espontáneo; a lo épico objetivo con contrapunto de minué, lo subjetivo lírico sobre un aire cantante; a la imitación de los textos antiguos grecorromanos, la copia de la realidad circundante; a la ley

de la retórica, la anárquica inspiración; a la razón fría e inexorable, la fantasía a más de cuarenta grados de fiebre; a lo prosopéyico erudito, lo lego curioso y suspicaz; a la ironía volteriana, suavemente edulcorada, la desnuda emoción. Como todas las revoluciones, cuando triunfan su triunfo significa el comienzo de su corrupción. El Romanticismo victorioso inmediatamente se excedió y fue más allá de sus intenciones y posibilidades. Por ir contra el expresionismo alambicado, se hundió en un impresionismo beodo. Por ir contra la frase pulida y redicha, pecó de desaliño y topiquearía en el lenguaje. Por atacar a ciegas la objetividad olímpica que no reconocía fronteras, dio en el más desaforado de los individualismos, que es el que se aferra a lo propio aun sin justificación. Por fortuna, en pocos años, el Romanticismo se encontró a sí mismo, se definió, veló sus armas legítimas y atacó con *técnica propia* y triunfó en una apoteosis que no fue larga, pero sí cegadora.

¿Podría precisarse el concepto del Romanticismo? Tal vez la principal dificultad no estribe en la precisión, sino en las incontables definiciones que se han dado de él, y de las cuales todas tienen algo de él y algo que no le corresponde. Tal abundancia definitoria resulta como los árboles que no dejan ver el bosque o como las casas que impiden ver la ciudad, y, por ende, han dificultado una definición canónica. Recordemos algunas de tales definiciones. La lucha de la pasión contra la razón. El gusto y el regusto por lo imprevisto sentimental. La alianza del espíritu con la fantasía para no divorciarse nunca. La anarquía en la inventiva y en los procedimientos para darla consistencia. La íntima conexión entre el arte sin freno y la vida sobresaltada. La emancipación entera y absoluta del YO.

Indiscutiblemente le corresponde a Alemania la gloria —en parte de reavivación— del Romanticismo. Fue ella quien primero opuso —como alerta al principio, en seguida como alarma— el cristianismo, la caballerescas, la ilusión sin limitaciones, todos los postulados de la Edad Media, contra los

postulados impasibles y rígidos de lo neoclásico. Tieck, Schlegel, Werner, Arndt, Goethe, los primeros románticos alemanes, para justificar su campaña vibrante, acudieron a ensalzar a los grandes dramáticos españoles del siglo XVII (no olvidemos que el barroco hispano de tales siglos fue la primera aptitud romántica frente a la vida, que se soterró durante todo el siglo XVIII, como un Guadiana, que soterrado irá ensanchando su caudal para irrumpir con violencia). Y ensalzando a los dramaturgos españoles, deificándoles casi, les opusieron a los formulismos franceses de un Neoclasicismo hinchado en Rococó. No les engañó su instinto, no, a los estéticos alemanes. Era España el único país del occidente europeo donde el racionalismo no había extirpado por completo la fibra *romancesca* (esencialmente medievalista). El romanticismo español —por los cuatro costados: vida, tradición, lirismo y patetismo—, impuesto por Lope de Vega, río impetuoso, Guadiana desaparecido durante largo trecho temporal, rompía la corteza terrestre para quedar al raso y fluir con libertad.

Acaso se diga —contra la opinión de conceder a los alemanes el *reavivamiento* del Romanticismo— que los franceses Rousseau y Saint-Pierre, y los ingleses Walter Scott y Soutnay, y los lakistas, habían allanado el camino que debería recorrer lo romántico, proclamando la *vuelta a la naturaleza*, el menosprecio de lo urbano y cortésano, la dulzura consoladora de la religión, el encanto de un individualismo moroso y amoroso. Lo único cierto es que el Romanticismo tuvo —como arte nacido en climas septentrionales, de raza germánica— el mismo sentido, el mismo sentimiento y hasta la misma sensiblería de la novela caballeresca, la misma tendencia a lo misterioso y fúnebre, a lo milagrero y sobrenatural en el fondo, y a lo brumoso y a lo vago en la forma.

Quizá lo único en verdad nuevo del nuevo movimiento fuera el nombre de *romanticismo*, palabra derivada, al parecer, del *romantik aspect* con que aludió a la isla de Córcega, en 1765, el viajero inglés Borwell.

¡Romántico! Sonaba bien aquel calificativo. ¡Romántico! Con sonoridad patente y con melodía íntima. Sonaba bien y se refería a algo muy personal y muy entrañable, que era como un desquite de tanto objetivismo ordenancista imperante en el mundo por aquella época. La verdadera y sustanciosa almendrilla del Romanticismo era la consideración de que arte era sinónimo de expresión. Por tanto, así como los neoclásicos no podían tener interés artístico sino en cosas *de por sí bellas*, ya que ellos se limitaban a *reflejar*, para los románticos tenían interés artístico por igual las cosas bellas que las cosas feas, pues que ellos *sabían embellecer* la expresión de estas cosas feas en sí por medio de la magia de su fantasía, siempre en trance de convertir la vida en arte.

En España, el Romanticismo no penetró súbito ni con violencia. Entre 1780 y 1830 existió una *zona fronteriza y de transición*, en la que vibraban ya algunas notas de las que serían características de la nueva escuela. Notas que se encuentran en escritores neoclásicos, como Meléndez Valdés, Cadalso, Martínez de la Rosa, Juan Nicasio Gallego, Álvarez Cienfuegos... Fue en los primeros años del siglo XIX cuando se señalaron los hitos inmediatos a la revolución literaria de España. En los primeros años de la centuria se publicaba en Madrid la revista «Variedades de Ciencia, Literatura y Arte», de la que era timón y voz de mando Tomás García Suelto, médico de secano y literato de cultivo intensivo. Pues bien, en dicha revista aparecieron unas *Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro*, en las que García Suelto afirmaba que el público español ya se había cansado de las traducciones mediocres de las tabarrosas tragedias neoclásicas y que buscaba con verdadero afán las obras de Lope de Vega y Calderón..., «siendo digno de notarse que el público no se complacía, como en otro tiempo, con las largas relaciones recitadas en tono musical y afectado, sino que sabía distinguir los pasajes verdaderamente cómicos y prefería los defectos ingeniosos de «Tirso» y Lope, mezclados con

muchas bellezas, a las monstruosas tragi-comedias modernas». Primer tanto a favor. El público español no podía hacer traición por mucho tiempo a su sentimentalismo *romántico desde siempre*. ¿No descubrió Américo Castro, certeramente, notas genuinamente románticas en «La Celestina», escapadas por los dulces labios desde el sensible corazón de Melibea? Aquellas palabras que, en murmullo febril, su emoción amorosa dirige a Calisto: «¡Oye los altos cipreses cómo se dan paz unos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea! ¡Mira sus quietas sombras, cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite!»

En la misma revista de las «Variedades...», con fecha 12 de julio de 1805, se publicaron unas *Reflexiones sobre la poesía*, en las que se extractaban ideas de Schiller y en las que el articulista anónimo (se sabe era el alemán hispanófilo Böhl de Faber) señalaba dos inclinaciones en la existencia del hombre: una material y otra espiritual, siendo poesía *lo que a ambas inclinaciones satisface*. La guerra de la Independencia detuvo algunos años el desarrollo del Romanticismo en España. El primer nuevo brote data de 1814. El 16 de septiembre de este año, en «El Mercurio Gaditano», Nicolás Böhl de Faber, padre de la admirable novelista «Fernán Caballero» (que daría años después, por paradoja, las primeras notas del realismo en su novela «La gaviota», 1849), publicó un extracto de las ideas de Schlegel; el artículo de Böhl de Faber desencadenó una ruidosa polémica entre este hispanista alemán y el turbulento periodista José Joaquín de Mora, defensor desde las columnas de «El Constitucional» de las inmutables reglas del arte que preconizaban los moribundos neoclasicistas, muriendo sin querer arriar la bandera de su fe. Distintos diarios y revistas tomaron partido por uno u otro polemista. Y de la discusión —no pocas veces agriada, como la mala leche— fue naciendo la luz... La luz romántica, que durante el primer período del romanticismo —hasta 1833, en que llegaron a Madrid, de Francia,

los emigrados intelectuales— fue de prosapia alemana; prosapia que en aquellos tiempos significaba remoción de las leyendas y romances medievales, entrañable localización de los temas, sentidos patéticos de fe, subjetivismos idealistas, sensiblerías y rebeldías temperamentales que, a veces, terminaban con el pistoletazo novelesco del joven Werther o con el pistoletazo realista del joven Larra. Böhl de Faber hubo de luchar con ardor incansable en pro del Romanticismo, que era, ni más ni menos, y él así lo proclamaba sinceramente, la patentización de los valores eternos de nuestros más gloriosos dramaturgos del siglo XVII, Calderón sobre todos. Pero Böhl de Faber obtuvo una recompensa doble: en 1820, la Real Academia Española le nombró académico de honor; y murió en 1836, después de haber visto triunfar escandalosamente el Romanticismo en España.

Triunfo que no había sido rápido, conviene declararlo, porque el español, entre 1808 y 1833, ya por la guerra de la Independencia y su secuela de guerrillas, ya por sus azarosos, y tumultuosos, y dramáticos alzamientos políticos, no tuvo un instante de sosiego para dedicarlo a la literatura y a sus reacciones. Entre 1808 y 1833 no hubo en España sino guerrilleros, conspiradores liberales o absolutistas —por turno—, exaltados, serviles, que proferían los himnos y las canciones de facción o de partido. En los famosos cafés y botillerías madrileños —«La Fontana de Oro», «La Cruz de Malta», «Lorencini»—, donde años después se formarían las famosas tertulias poéticas, entre los años 1808 y 1833, sólo se reunían masones, conspiradores, agitadores profesionales, espías aún más profesionales, aprendices de parlamentarios, provocadores, polizontes secretos. Ciertamente: la invasión francesa y la efervescencia política fueron las causas de la tardanza con que cuajó el Romanticismo en España, ya que su inicio se verificó al mismo tiempo que en Inglaterra y Alemania. Tal vez por este retraso en cuajar no adquirió *homogeneidad*; y fue algo desarraigado, suelto, sin correspondencia de trayectoria y sin finalidad concreta

entre los autores; algo, sí, como carente de base firme, de firme comprobación. Pero, en fin, en frase de Menéndez Pidal, «el Romanticismo había vuelto a España». Su libertad y su indisciplina lo hicieron el más adorable y el más ingrato de los romanticismos. La avanzadilla del cual, la que recogió con avidez las sugerencias de Böhl de Faber, saltó en Barcelona. El 8 de octubre de 1823 apareció, como órgano «de la escuela *romanticaespiritualista*, «El Europeo», periódico fundado por Buenaventura Carlos Aribau y Ramón López Soler... En este periódico se recogía cuanto «con sabor, olor y color románticos» circulaba por el occidente europeo: las novelas de Grossi y de Walter Scott; las poesías de Ossian, de Collis, de Bronner; los estudios estéticos de Schlegel y Uhland; el teatro de Schiller; las excitaciones líricas de Heine. Y fue Ramón López Soler quien, al frente de su novela «Los bandos de Castilla», lanzaría el auténtico e interesantísimo *manifiesto romántico*. Es curioso considerar cómo estando Cataluña inmediata a Francia, y muy en relaciones culturales con ella, no fue *el francés* el romanticismo que propagaron y defendieron los escritores catalanes, *sino el alemán*. El romanticismo francés penetró en España por Andalucía. Casi siempre las convulsiones y las revulsiones literarias entraron en España por los caminos levantinos o andaluces. El romanticismo francés lo habían exaltado en el sur español los constitucionalistas de Cádiz, los emigrados políticos, los comerciantes que vivían con un ojo en la patria y otro ojo en América. El romanticismo andaluz *era liberal*; el romanticismo catalán fue *tradicionalista*. Exacto: Cataluña se decidió por Walter Scott y Andalucía por Víctor Hugo. Y casi al mismo tiempo las dos corrientes románticas iniciaron la marcha para la conquista de Madrid. Y Madrid se entregó alborozado al romanticismo liberal francés. ¿Por qué? Intentaré enumerar *los motivos* que pudieron influir en dicho triunfo. Uno de ellos fue el de los emigrados liberales españoles durante el absolutismo *fernandino*. Los cuales emigrados se refugia-

ron en Londres y en París, y fundaron periódicos en los cuales defendían sus ideales políticos y fueron delatando sus evoluciones literarias muy en consonancia con los ambientes en que respiraban. Estos emigrados, al regresar a su patria en 1833, muerto Fernando VII, traían ya en sus almas la llama viva del romanticismo liberal. Y la prendieron en cuantos escritores y artistas vivían en la Villa y Corte «esperando el milagro de la renovación». Otro de los motivos pudo ser la multiplicación de los cenáculos literarios, donde los recién llegados a Madrid, ávidos de proclamar la nueva fe, disertaban con exaltación. Los más importantes entre los cenáculos fueron «El Parnasillo» (café alapado al Teatro del Príncipe), el Ateneo, el Liceo Literario y Artístico. Y en ellos se reunían a diario, turnándose por horas, los más importantes escritores y artistas del momento: Grimaldi, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Ros de Olano, Gil y Zárate, Espronceda, Larra, Alcalá Galiano, duque de Rivas, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Olózaga, Rodríguez Rubí, Joaquín Francisco Pacheco, Esquivel, Madrazo, Fernández y González, Roca de Togores, el conde de Chestre, Ventura de la Vega, Escosura, García Gutiérrez, Zorrilla...

Otro de los motivos fue la enorme cantidad de traducciones que se hicieron de las obras más significativas del romanticismo francés: Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Merimée, la «Jorge Sand», Saint-Pierre, madame de Genlis... Mucho influyeron también en el ánimo de los espíritus ávidos de transformaciones ideológicas y de revuelos poéticos, dos famosos discursos, pronunciados por el gran erudito y crítico don Agustín Durán y por el no menos famoso político y ensayista don Juan Donoso Cortés. El discurso de don Agustín Durán —1828— acerca del influjo de la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español tuvo en España el mismo valor y la misma hondura reformadora que las «Lecciones», de Schlegel, en Alemania; la «Carta sobre las tres unidades», de Manzoni, en Italia, y el prefacio del «Cromwell»,

de Víctor Hugo, en Francia. El discurso de Donoso Cortés, pronunciado en el Colegio de Humanidades de Cáceres, en octubre de 1828, versó acerca del estado social y político de Europa, aludiendo a las renovaciones estéticas y dedicando grandes elogios a Byron, Schiller y Walter Scott.

## II. EL AUTOR-CREADOR

Ya bien establecido y jaleado el romanticismo en Madrid, saltó a la palestra literaria (para enraizar y glorificar el nuevo movimiento) Angel Saavedra y Ramírez de Baquedano, nacido —1791— en Córdoba y fallecido —1865— en Madrid. Asusta un poquito la importancia que se le dio al duque de Rivas, cuando aún no lo era y sí un niño. El mismo debía de estar igualmente asustado. No era para menos. Hijo segundón de don Juan Martín de Saavedra y de doña María Dominga Ramírez de Baquedano, marquesa de Andía y de Villasinda, y ambos con grandeza de España. A los seis años se le nombró caballero de la Orden de Malta y se le agració con la bandolera de Guardia de Corps supernumerario. A los siete años recibió el real despacho de capitán del Arma de Caballería. Sería un niño angelito de esos que no pueden dedicarse a otra cosa que a renunciar a ser angelitos para convertirse en promesa formal de hombres excepcionales. Tendría constantemente a su alrededor cien miradas graves analizándole cada uno de sus actos; cien voces graves conminándole a la seriedad. Dos canónigos franceses, llegados a España huyendo de la revolución, Tostín y Bordés, le enseñaron latín, griego, francés, historia, matemáticas, pintura... ¡Y qué sé yo cuántas cosas más! Cuando ingresó en el Real Seminario de Nobles —1805— sabía más que Lepe y era el avergonzamiento de sus maestros españoles, a quienes dejaba atónitos durante los exámenes y buscadores de notas mucho más altas que el sobresaliente para condecorar a aquel mocete lumbrera.

A los dieciséis años, como alférez de Guardias de Corps, presenció el motín de El

Escorial, a consecuencia del cual fue arrestado el futuro Fernando VII. Patriota exaltado y bravo, combatió a los invasores franceses en Tudela, Sepúlveda, Uclés, Talavera y Ocaña. Las balas enemigas le marcaron en la carne once condecoraciones rojas, la última de las cuales a punto estuvo de causarle la muerte. Convaleció en Córdoba. Y en Cádiz vivió el período constitucional y desfogó sus ideas liberalísimas en «El Redactor General». En 1822, Córdoba le nombró su representante en Cortes; y como secretario de éstas votó la incapacidad de Fernando VII. Proclamado éste rey absoluto, Rivas fue condenado a muerte y, en alas de un milagro, pudo llegar a Gibraltar, para desde aquí trasladarse a Inglaterra. En la travesía atlántica se sintió traspasado por el venablo del romanticismo y compuso su poema «El desterrado». En 1825 contrajo matrimonio con doña Encarnación Cueto, hermana del marqués de Valmar, y con ella se trasladó a Italia. Pero habiéndosele prohibido permanecer en los Estados Pontificios, bajo el amparo del cónsul inglés en Liorna, embarcó con su mujer para Malta, donde fue acogido con gran cordialidad por el general gobernador marqués de Hastings, el general Woodford y lo más selecto de la sociedad inglesa de la isla. Cinco años duró su estancia en Malta; y cuando salió de ella lo hizo a todo honor: en el yate que el gobernador Ponsonby puso a su completa conveniencia. Y se inició su rápido peregrinaje: 1830, París; 1831, Marsella; 1832, Orleáns; 1833, Tours. Se ganaba la vida enseñando pintura, español, latín, griego...

Muerto Fernando VII y concedida una total amnistía por la reina gobernadora doña María Cristina, el duque de Rivas regresó a España... ¡diez años después de haber salido de ella! Exactamente el 1 de enero de 1834. Por muerte de su hermano mayor había heredado el título, con el señorío y las preeminencias correspondientes, y por su calidad de grande de España tomó asiento con derecho propio en el Estamento de los Próceres. En 1836 fue ministro de la Gobernación en el Gabinete pre-

sidido por Istúriz. Y, ¡oh paradoja!, quien en 1823 hubo de emigrar por liberal, en 1837 hubo de emigrar por reaccionario. Esta vez a Portugal y Gibraltar. Un año después vivía en Sevilla. Desde entonces el señor duque de Rivas ya no existe sino para los honores y los triunfos. En la política y en el teatro. Senador vitalicio. Embajador —1848— en Nápoles y —1849— en París. Presidente del Gobierno en 1854 y del Consejo de Estado en 1863. Caballero del Toisón de Oro. Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Ateneo. Académico de número de las Reales Academias de la Historia y de la Lengua, y presidente de esta última.

El duque de Rivas fue sobre todo un gran caballero español. Basta leer cualquiera de sus obras. Basta contemplar cualquiera de sus numerosos retratos. En verdad, mirándole... parece mentira que sea quien desbocó, bajo la presión de sus rodillas, y a bridas sueltas, el potro soberbio del romanticismo español. Bien, pero la apariencia física del señor duque de Rivas *no se ajusta* a la de un poeta romántico. No gasta melena abundosa y rebelde, ni barba collar con mosca y perilla; sus ojos no son fulgurantes, ni presenta gestos patéticos o sonrisas *sardónicas*. Exacto: el señor duque de Rivas no se ajusta, por ejemplo, al patrón Musset, ni al patrón «Fígaro». En cuantos retratos conocemos de él le contemplamos con cabeza clásica, con sonrisa levemente escéptica, con indumentaria exquisita. Tiene, sí, tipo de un Metternich, galante y maquiavélico después del apurado trago de Viena. Formidable embajador para solemnidades muy de repique nos parece el señor duque. Prestancia. Galanura. Sutileza dialogal. Estupendo ministro de Relaciones Exteriores nos parece el señor duque. Dotes de mando. Gesto categórico..., con puerta abierta a la ductilidad. Pero... ¿poeta romántico y el adalid romántico de los dramaturgos? ¡En modo alguno! Y es que fue posiblemente el señor duque de Rivas la antítesis de Larra. Este, clásico de intelecto y romántico de vida y muerte. Aquél, clásico de acción y muerte y romántico de inte-

lecto. Nos parece, contemplando los retratos del señor duque de Rivas, nos parece, sí, muy natural su posición conservadora final de la política. Lo que no nos parece tan natural es que este gran caballero, cuyo pecho cruzan bandas de sedas y recaman grandes cruces, siguiera manteniendo viva en su corazón la hoguera disparatada y voraz del romanticismo; que siguiera, quizá, soñando bajo la máscara clásica con proscripciones, viajes agoniosos de emigrante, estancias alucinantes en islas propicias a todas las fantasías y con evocaciones lamentosas de patria y hogar...

Dicho queda que el destierro del señor duque de Rivas fue la causa de que *se iniciase* en la nueva tendencia literaria que conmocionaba a Europa. El intelectual inglés sir John Hookham —a quien luego dedicaría Rivas su poema «El moro expósito» con gran cordialidad— le aconsejó que «debía volver la vista a lo nacional español», a la Edad Media y al romancero. Porque conviene advertir que se hallan en la obra del duque *dos zonas* perfectamente limitadas: la *neoclásica* y la *romántica*. Zonas a las que quizá sirve de frontera la famosa composición «Al faro de Malta». Apasionado en su juventud por la escuela lírica salmantina de Meléndez Valdés, empezó a escribir pastorales y anacreónticas, poemas patrióticos —«A la victoria de Bailén», «A Napoleón destronado», «España triunfante»—, henchidos de un fuego y de un entusiasmo quintanesco, y hasta un poema descriptivo —en cuatro cantos y sesenta octavas reales— titulado «El paso honroso». Aun cuando don Juan Valera califica este poema como la mejor leyenda de Rivas, después de «El moro expósito» y de los «Romances», y aun cuando según otros críticos en este poema ya se advierten señales manifiestas de la nueva tendencia romántica, éstos y aquél exageran no poco. Salvo el tema, todo en «El paso honroso» es neoclásico: la forma rígida, los alardes mitológicos, el énfasis, la limada meticulosidad adjetiva...

Dos poesías, a mi entender, acusan ya una preocupación por la nueva manera en

el duque de Rivas: «El desterrado» y «El sueño del proscrito». La primera, escrita a bordo del barco que le llevaba emigrado a Inglaterra; la segunda, poco después, seguramente en Londres, y según don Eugenio de Tapia, es una poesía «como un sueño vago y sombrío, de inspiración ossiánica, empapada de las nieblas húmedas del Támesis». La crítica señala la oda «Al faro de Malta» —1828— como la poesía que inicia la reacción vigorosa del poeta. En ella reproduce Rivas el metro de una oda de Leandro Fernández de Moratín «A la Virgen de Lendinara». Sin embargo, la oda «Al faro de Malta» se sujeta férreamente a la disciplina formal, utilizando los recursos retóricos de la vieja escuela, las expresiones son rebuscadas, las imágenes, ya rancias. Apenas si el ambiente nocturno y el lamento nostálgico pueden aludir a una temática radicalmente nueva. En «El moro expósito» —1834—, poema terminado de escribir en Orleáns y publicado en París, es cuando el poeta se muestra ya netamente romántico. El tema buscado corresponde a lo más trágico de la tradición patria; el metro elegido —el endecasílabo— también; han sido olvidadas las férreas reglas neoclásicas; los vocablos genuinos de la nueva manera aparecen por doquier; el sentimiento del paisaje adquiere importancia capital; juegan sus triunfos la melancolía, el patetismo, el dolor y la muerte. Y para que se cumplan con rigor todos los postulados románticos, hasta la figura del protagonista, Mudarra, resulta —no la brava, arrogante, vengativamente feroz de la gesta medieval—, sino otra dulce, melancólica, de nobles pensamientos... En 1841 publicó Rivas sus bellos «Romances históricos». Y años después sus también hermosas «Leyendas románticas». Para comprender las distintas y capitales direcciones estéticas del duque de Rivas a lo largo de su carrera literaria hay que considerar su vida y dividirla en tres períodos, ya que a los distintos ambientes sociales corresponden diversos climas intelectuales. Primera etapa, 1811: mocedad, lucha patriótica, estancia en Cádiz, amistad con los grandes poetas neoclási-

cos: Noreña, Gallego, Arriaza, Quintana. Producto literario: *poesías clásicas*, frías, opacas, impersonales. Segunda etapa, 1834: París, amistad con el exaltado Alcalá Galiano, amistad con sir John Hookham, conocimiento de las obras de Shakespeare, Byron, Walter Scott, residencia en Marsella, Orleáns, Tours. Producto literario: odas transicionales, «El moro expósito» —la más bella poesía romántica de la época—, primer borrador de «Don Alvaro», mezcla curiosa de lo prosaico, de lo pintoresco y de lo ideal. Tercera etapa, 1840: senaduría, ministerio, presidencia del Consejo de Ministros, embajadas, condecoraciones, academias, defensa del conservatismo. Producto literario: *contención* del romanticismo, obras teatrales con reminiscencias decimoséptimas...

Muy interesante es señalar el gran temperamento pictórico del duque de Rivas. En el largo destierro se ganó la vida vendiendo los cuadros que pintaba con singular maestría y personalidad. Por su temperamento impresionista, su estilo estético sobresale en la fuerza del color y en el contraste de las luces. Su fantasía es visual, pereciéndose en ello a Gautier, a los hermanos Goncourt, pintores y grandes escritores como él. Las aficiones pictóricas de Rivas contribuyeron a la *plasticidad* y *vitalidad* de las descripciones. Las obras dramáticas del duque de Rivas se ajustan igualmente a las tres etapas: comedias moratinianas y dramas neoclásicos, dramas románticos, y dramas de hechura decimoséptima.

Entre las comedias de «corte moratiniano»: «Tanto vales cuanto tienes», «El Párador de Bailén». De las tragedias clásicas escritas sobre la falsilla de Quintana y Jovellanos: «Ataúlfo», «Aliatar», «El duque de Aquitania», «Lanuza», «Arias Gonzalo». Sus dramas románticos: «Don Alvaro o la fuerza del sino» y «El desengaño de un sueño». Sus dramas de tradición española del siglo XVII: «La morisca de Alajuar», «Solaces de un prisionero» (con el tema de Francisco I de Francia, preso en Madrid), «El crisol de la lealtad», basada en «La crueldad por el honor», de Ruiz de Alarcón.

### III. LA OBRA

«Don Alvaro», estrenada en Madrid la noche del 22 de marzo de 1835, es la gran obra revolucionaria del duque de Rivas. Equivalente al «Hernani», de Víctor Hugo, en Francia. La obra que pulveriza los gustos anteriores y que apunta el alba de una nueva concepción, de un nuevo sentimiento de la vida. Fuerza, pasión, amargura, efectismo; poesía recóndita... Acerca de ella escribió Menéndez y Pelayo a su gran amigo y maestro Laverde: «Creo que «Don Alvaro» es una concepción mucho más amplia y más admirablemente ejecutada que cuantas admiramos en el antiguo teatro español; tal, en suma, que sólo en Shakespeare o en el «Wallestein», de Schiller, puede encontrar semejante.» Juicio excesivamente exagerado, a mi entender. Don Alvaro es un carácter audaz como Carlos Moor, tan apasionado como don Juan Tenorio, tan sensible como René, suicida lo mismo que Werther. la *fuerza del sino* arrastra a don Alvaro, a su pesar, a los mayores crímenes. Pese a sus buenos propósitos y a sus mejores deseos, el *sino* le mete en terribles trances y lances, de los que sólo una virtud heroica en grado franciscano o en grado paulino podría escapar sin menoscabo. Precisamente el ser inmerecidos tantos infortunios como caen sobre don Alvaro, motivos son más que suficientes para hacérnosle simpático, para que nos sobrecoja el mismo terror trágico que a él le envuelve y arrebató.

La fatalidad es un hecho real. Y es posible, y suele verse muy a menudo, que en una sola alma cargue con toda su fuerza avasalladora. Si el alma no es un atlante—esto es, un santo—, el alma cruje, cede, se desploma con estrépito y espanto. En este drama vuelven a verse mezclados—con ponderación— lo cómico y lo trágico como en los mejores de nuestro Siglo de Oro, aun cuando sólo en los detalles, en lo episódico. El fondo es rotundamente romántico. La rebeldía de la nueva tendencia que Rivas llevaba hasta el extremo alcanza a la misma forma. El «Don Alvaro» está escrito

parte en prosa vibrante y parte en versos candentes. «Pero en el arte no sólo cabe lo real, sino lo ideal, lo posible y, dentro de lo posible, lo casual, lo sorprendente. Son muchas las casualidades, las cosas y los sucesos extraordinarios que se acumulan en una acción y en el personaje de «Don Alvaro»; mas son posibles, y ello sólo basta para que no pueda decirse que está la obra fuera del arte. Está dentro del arte romántico, que en eso consiste; en acumular casos sorprendentes y espeluznantes, en exagerar fondo y forma. El final, tan inesperado como terrorífico, es para el gusto romántico un grandioso final. Es el *sino* o *hado*, inexplicable tanto para los cristianos como para los paganos. Tampoco hay que pedir al poeta romántico el que desentrañe psicológicamente los movimientos internos del alma; eso vendrá más tarde en la literatura. Por entonces bastaba ver en acción, y como en el sobrehaz, los efectos de la lucha que las pasiones allá dentro entablan, sin ahondar más en la conciencia. El arrojo de Rivas, cuando escribe «Don Alvaro», nada tiene que ver con el eclecticismo de Larra en su «Macías», ni con los paños calientes de Martínez de la Rosa en «La conjuración de Venecia»; aquí todo es enorme; la casualidad, el ingenio del autor, hizo que la tragedia resultase, con todo, románticamente admirable, tremendamente conmovedora» (J. Cejador).

Cierto. La tragedia del duque de Rivas se impone por la grandeza romántica y española de su héroe, por su ambiente de inmensa sugestión poética, por su técnica tan atractiva en el claroscuro, por la versificación robusta y caldísima, por su clima vital tan afín a la sensiblería que *pide vivir* en cada uno de nosotros, aun de los más secos y ponderados de alma.

Y vamos ahora, por lo más breve posible, con el argumento y los personajes de «Don Alvaro».

Siglo XVIII. Sevilla. En Sevilla y en una mansión nobiliaria vive el viejo y puntilloso marqués de Calatrava con su bellísima hija Leonor, a la que cuida y adora como a su mejor joya. El marqués tiene otros dos hi-

jos varones: el mayor, militar, guerrea constantemente; el menor estudia en Salamanca. Apenas se inicia la obra sabemos que Leonor está apasionadamente enamorada —siendo correspondida con idéntica pasión— de don Alvaro, un caballero rico, simpático, valeroso, guapo, muy popular en Sevilla. No se nos indica cuándo ni cómo surgió esta avasalladora y fatal pasión. El marqués de Calatrava, que está arruinado, se opone al noviazgo —por causas que tampoco comprendemos—. Acaso por el origen oscuro del galán, de quien se dice que llegó de Indias con una inmensa fortuna, y que es hijo de padre y madre incas. Para evitar el noviazgo, el marqués de Calatrava se lleva a su hija Leonor a una finca que posee cerca de Sevilla. De noche, con caballos y escudero, llega don Alvaro a la finca, donde ya le espera preparada para la huida Leonor. Pero esta fuga —o este rapto— tendrá inmediatamente un desenlace feliz, pues que en el cercano pueblo de San Juan de Aznalfarache les espera un cura que bendecirá la unión en matrimonio.

Cuando ya se disponen a partir, los enamorados oyen la llegada del marqués; Leonor suplica a Alvaro que se esconda. Este se niega caballerosamente. Prefiere plantear allí mismo, al marqués, la buena intención que le mueve. Llega el viejo. Alvaro saca un pistolón, pero no para defenderse, sino para quitarse la vida ante el marqués si éste no accede a concederle la mano de Leonor. El marqués, creyendo deshonrado su hogar, insulta al galán y pretende traspasarle con su acero. Resignado a morir, don Alvaro tira la pistola al suelo; la pistola se dispara y hiere mortalmente al marqués... El *sino* empieza a hacer de las suyas.

Ha pasado el tiempo. ¿Cuánto? Un año. A una posada del pueblo de Hornachuelos, en Córdoba, llegan varios curiosos personajes: el bachiller Pereda y su amigo, el licenciado don Alfonso Vargas; el buhonero tío Trabuco, a quien acompaña un mancebito de porte lindo y afeminado. El licenciado Vargas es hijo del marqués de Calatrava y lleva un año buscando al matador

de su padre y el rastro de su hermana desaparecida. El mancebito afeminado es... la bella Leonor, luego de haber estado un año, *de occultis*, en Córdoba y en casa de una tía suya. La disfrazada Leonor ha oído —escuchando por la cerradura de su cuarto— la conversación que el estudiante Pereda ha tenido con el posadero; y aterrada al saber que allí está su hermano en busca de don Alvaro, decide huir hacia el convento de los Angeles, cercano a Hornachuelos, para fuera de él, pero a su sombra, hacer vida de ermitaño.

Acto tercero: estamos en Veletri (Italia) y en un alojamiento de oficiales calaveras que se están jugando sus soldadas «a cara de perro». Carlos, el hijo militar del marqués de Calatrava, ha hecho partida con unos tahures que le están robando por medio de trucos. Surge el desafío: varios tramposos contra el ingenuo Carlos; y cuando éste está a punto de sucumbir aparece un caballero de sin igual destreza en el manejo de la espada que salva la vida de Carlos, tras herir a varios de sus bandidos contrincantes. El salvador de Carlos es don Alvaro. Se conocen hace tiempo. Poco después, en el fragor de una gran batalla, don Alvaro cae herido entre un turbión de enemigos. Carlos le salva la vida. Han quedado en paz. Don Alvaro permanece entre la vida y la muerte durante muchos días, y Carlos se convierte en su diario y abnegado enfermero. Por ciertos delirios febriles del herido, por ciertas cartas que éste confió a Carlos y que éste, intrigado por las frases delirantes de don Alvaro, comete la indiscreción de leer, se entera de que ha salvado la vida y está cuidando abnegadamente al matador de su padre. Ya curado don Alvaro, estalla la ira de don Carlos. Se baten. Don Alvaro mata a don Carlos. Prosigue el *sino* acelerando su implacable rigor. Un edicto real condena a muerte a los duelistas. Don Alvaro es llevado a prisión. Aun cuando es un oficial popularísimo y bravísimo, no alcanza indulgencia. El rey, a quien se ha acudido en súplica de perdón, no repara en lo extraordinario del suceso. Y como el *sino* es inapresable y conde-

nable, don Alvaro es el único reo de muerte. De improviso se acercan a Veletri los enemigos; y en la confusión de la lucha, don Alvaro logra escapar. ¿Dónde se refugiará? Regresa a España y pide asilo y hábito en el convento de los Angeles, cercano a Hornachuelos. Pero... Llega al convento don Alfonso, el otro hijo del marqués de Calatrava, que se ha enterado que el matador de su padre hace vida de penitente. Don Alfonso le insulta, le hace abandonar su gruta y tomar la espada; se baten; don Alfonso cae malherido y pide a gritos confesión. Don Alvaro decide ir a buscar a otro penitente misterioso que vive cerca. Acude éste. Pero no es un hombre, sino una mujer, doña Leonor, a la que reconocen ambos contendientes. Al acercarse angustiada a su hermano, éste la clava un puñal y la mata. Y don Alvaro se suicida arrojándose al abismo desde lo más alto de una peña y gritando: «¡Infierno: abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana, exterminio, destrucción!»

«Don Alvaro» alcanzó un éxito indudable, aun cuando no le faltaron los detractores. Salvando a dos actores: la Rodríguez y Guzmán, los restantes intérpretes no pusieron gran entusiasmo en la recitación y acción de sus papeles. Muchos críticos aludieron al excesivo parecido del «Don Alvaro» con una novelita de Próspero Merimée titulada «Las ánimas del Purgatorio», aparecida en la famosa revista parisina «Revue de Deus Mondes» el 15 de agosto de 1834. Pero el tiempo demostró que de haber imitación no fue Rivas quien imitó a Merimée, sino éste quien imitó al español. En efecto, viviendo en Tours Rivas y su gran amigo Alcalá Galiano, aquél escribió una primera versión de su tragedia; Alcalá Galiano la tradujo al francés y se la confiaron a Merimée con el deseo de que éste patrocinase su estreno en París. Merimée estuvo entreteniéndoles durante varios meses con excusas casi bobas. Lo cual demuestra que el francés ya conocía el texto de la tragedia española cuando compuso su novelita. Lógico, pues Rivas terminó su «Don Alvaro» hacia 1822, dos años antes que Meri-

mée diera a la imprenta su novelita. Además, recordemos el entusiasmo del escritor francés por los temas españoles. Y don Juan Valera —testigo de excepción por su amistad con el duque de Rivas— escribió en uno de sus ensayos acerca del romanticismo: «Parece que don Antonio Alcalá Galiano, que estaba en París con el duque, y también emigrado, fue quien tradujo el drama al francés. Ya traducido, autor y traductor se lo entregaron a Próspero Merimée, el cual anduvo entreteniéndoles largos meses con halagüeñas esperanzas que jamás se realizaron.»

Lo que no puede negarse es que entre «Don Alvaro» y «Las ánimas del Purgatorio» existen bastantes semejanzas: coincidencia de época (aun cuando, como es lógico, no de escenarios y de ambiente, españoles y franceses, respectivamente); el tipo del héroe, caballero rico y valeroso e inclusive con respingos de habilidades taurinas (recordemos el entusiasmo de Merimée por las corridas de toros y su libretto de la ópera «Carmen»); su apartamiento del mundo, luego de sus primeras adversidades; la tendencia de la desdichada heroína a la vida penitente, mas buscando olvidar que arrepentida de sus amores; las entrevistas nocturnas de los amantes; la muerte involuntaria del padre de ella; la existencia de un hermano de ella, militar de profesión (en Flandes para Merimée, en Italia para Rivas) y rabioso por vengarse de la muerte de su padre y de la seducción de su hermana; las escenas del juego entre los oficiales; la llegada del vengador al paraje donde viven (sin saber el uno del otro); los infortunados enamorados; la resistencia del galán enclaustrado a batirse en duelo...

Naturalmente, también son patentes las diferencias entre ambas obras: el lenguaje (Merimée no fue poeta); la disposición del tema y de los actos; los episodios secundarios; el espíritu religioso (tradicionalmente español en Rivas y, por ello, sujeto a la ortodoxia; con ribetes de escepticismo francés en Merimée).

La tragedia de Rivas fue acogida con frenesí alborozado por los románticos incipien-

tes. Y en «El Artista», la revista más romántica y más sugestiva del siglo XIX (en la que volcaban sus ímpetus Espronceda, Campo Alange, Roca de Togores, Madrazo, Cueto...), le fueron dedicados elogios incondicionales, como el que sigue: «La infracción de las unidades rutinarias, el número de los actores, la circunstancia de salir alguno de ellos sólo en una escena, la colocación de las situaciones altamente trágicas al lado de otras vulgares y chocarreras ha alarmado a los clásicos; y creyendo justamente que su despotismo literario vacilaba, han multiplicado las diatribas para sofocar en su origen estas innovaciones peligrosas, capaces de empañar sus rancias glorias, pero en valde por fortuna de los buenos estudios: la naciente Europa se ha declarado partidaria del bando libertador del yugo clásico y la juventud española ha corrido a participar de la gloria de sus banderas. Y así ha quedado «Don Alvaro» en la escena española y en el romanticismo español, como la encarnación del nuevo ideal y su más alta representación.» En efecto (aun cuando ya había muy apreciables testimonios románticos en «La conjuración de Venecia», de Martínez de la Rosa, y en el «Macías», de Larra), fue «Don Alvaro» el poderoso motor que había de poner en marcha sobresaltada el nuevo movimiento para hacerlo triunfar no sólo en el teatro, sino igualmente en la poesía, en la novela, en el arte, en las costumbres —modos y maneras— de la vida española.

En la misma revista «El Artista», el excelente y muy culto literato don Eugenio de Ochoa puntualiza: «“Don Alvaro” es el tipo exacto del drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de grandes bellezas y de grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, impía, terrible personificación del siglo XIX. En ella, las santas plegarias de los fieles suben al trono de Dios entre blasfemias y gritos de rabia y desesperación; en ella se ve desde el carácter más ideal, desde la creación más fantástica, hasta el rústico arriero sevillano, hasta el fogón y los cacharros de las posadas andaluzas. El “Don Alvaro” es una obra indefinible.

¿Es la realización de algún pensamiento profundo de su autor? ¿Es tal vez una de esas misteriosas monomanías que brotan de las cabezas poéticas de este siglo, ya en un drama como “Fausto”, ya en una novela como en “Nuestra Señora de París”.» Y don Nicomedes Pastor Díaz, en su biografía del duque de Rivas para la *Galería de españoles célebres contemporáneos* —1842—, nos cuenta que «“Don Alvaro” fue recibido por el público, primero con asombro; después con largos y estrepitosos aplausos. Todos los teatros de España reprodujeron este drama singular, que sigue representándose y excitando siempre la admiración, el interés y la sorpresa». (Pastor Díaz escribió este juicio en 1842.) Y apostilla contundente: «El “Don Alvaro” es el único drama verdaderamente romántico del moderno teatro español.» (Recordemos que en 1842 ya habían estrenado, con éxito sensacional, Hartzenbusch sus «Amantes de Teruel» y García Gutiérrez su «Trovador».)

No quiero terminar la referencia a «Don Alvaro», examinado como obra dramática, sin recordar la feroz crítica adversa que dedica al drama, a sus personajes, a su ambiente, a su tema don José Martínez Ruiz, «Azorín», en su libro «Rivas y Larra». «Azorín» pone bajo su potente lupa enjuiciadora a Rivas y su drama y los disecciona, moroso, con su bisturí cruel y... ¡ay!, tinto en injusticias. Realmente ni en su vida ni en su obra, «Azorín» presenta una sola veta de noble romanticismo. Fue un espíritu clásico, frío, meticuloso, enfático en su presunta sencillez.

#### IV. EL HEROE (PROTAGONISTA)

No han faltado los críticos y muchos inteligentes lectores de esta tragedia que hayan pensado que su héroe (y protagonista), don Alvaro, pertenece a la estirpe de los don Juanes. Gravísimo error de apreciación. Don Juan nació caballero, pero dejó de serlo en su misma mocedad al dedicarse con desvergüenza y gozo y petulancia a la burla de las mujeres (del amor, en suma), a la mato-

nería frente a los hombres, al juego, a la bebida, al énfasis declamatorio de sus fechorías. Se jacta él mismo, durante la cena en la sevillana «Hostería del Laurel», de haber escarnecido la virtud, de haber atropellado la razón, de haber burlado a la justicia, de haber vendido a las mujeres. Don Juan es una calamidad pública. ¿Cómo ha de ser de su estirpe —mejor fuera decir: de su ralea— don Alvaro, caballero de nacimiento, caballero en la guerra y en la paz, en el amor y en el comportamiento humano? Ciertamente que nada sabemos de su adolescencia y de su primera juventud; pero la murmuración y la envidia suelen viajar más rápidamente que las personas. Pues bien, las primeras noticias que en España se tienen de don Alvaro lo ensalzan a coro, sin que en las alabanzas haya la menor discrepancia ni el más leve reparo.

Las primeras noticias que tenemos de él nos llegan del aguaducho «Agua de Tomares», situado a la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, donde se reúnen criaturas heterogéneas en dedicaciones y pintas. El primer elogio de don Alvaro lo hace *Preciosilla*, bella gitana guitarrista y bailaora, la cual achaca el desastre de una fiesta de toros «a la falta en ella de don Alvaro el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España». Sabemos, pues, tres cosas interesantes: que don Alvaro es indiano, que es un habilísimo caballero y el mejor torero de España..., por afición, se entiende. Al elogio de *Preciosilla* se eslabonan, sinceramente expresados, los de un majo y un oficial de milicia: «Es verdad que es todo un hombre, muy duro con el ganado y muy echado adelante.» «Y muy buen mozo.» Y cuando se comentan sus amores con Leonor, la bella hija del marqués de Calatrava, majo y oficial y *Preciosilla* se ponen abiertamente de parte de don Alvaro con frases como éstas: «¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que con todos sus pergaminos está muerta de hambre) con un hombre riquísimo, y cuyos modales están pregonando que es un caballero?» «¡Don Alvaro es digno de ser marido de una emperadora!... ¡Qué

gallardo! ¡Qué formal y generoso! Hace pocos días le dije la buenaventura (y, por cierto, no es buena la que le espera si las rayas de las manos no mienten), y me dio una onza de oro como un sol del mediodía.» «Cuántas veces viene aquí a beber, me pone sobre el mostrador una peseta columnaria.» «¡Y vaya un hombre valiente! Cuando en la Alameda vieja le salieron aquella noche los siete hombres más duros que tiene Sevilla, metió mano y los acorraló contra las tapias del picadero.» «Y en el desafío que tuvo con el capitán de artillería se portó como un caballero.»

Basta de alabanzas por ahora, y preguntemonos: ¿Pero... quién es este don Alvaro tan caballero, tan espléndido, tan gallardo, tan generoso cuando vence? Los mismos que tanto le enaltecen, la *vox populi*, insinúan: que si era hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora muy poderosa a la otra banda «de la mar», del reino de los incas; que si don Alvaro había hecho sus riquezas siendo pirata... ¡Simples imaginaciones al vuelo! Y es el propio don Alvaro quien se va retratando con sus acciones. Ciertamente: ha llegado de Indias y varea la plata. Y le sirven dos adolescentes cobrizos y llenos de respeto para él y de desprecio para cuantos intentan curiosear en la vida del caballero. Don Alvaro se enamora apasionadamente de Leonor. Y la pide en matrimonio a su padre con el mayor respeto. ¿Por qué se niega el engrifado vejete? Ignoramos sus razones. Contra esta terquedad reacciona don Alvaro intentando el rapto de la amada, pero teniendo en un pueblo cercano un sacerdote que los unirá «en santo lazo». Y sigue don Alvaro sumando noblezas y siempre muy cuidadoso de su atuendo de señor. En alguna ocasión lleva gran capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas de plata; en otra, con jaquetilla de mangas perdidas sobre una rica chupa de majo, redecilla, calzón de ante... De don Alvaro tardamos en saber los auténticos apellidos de su hidalguía. Cuando angustiado por la primera tragedia de su vida —la inesperada muerte del marqués de Calatrava, la des-

aparición de su hija durante el barullo provocado por la *muerte fatal* del magnate— le encontramos combatiendo bravamente en Velettri (Italia), se hace llamar don Fadrique de Herreros. Cuando se refugia en el convento de los Angeles y profesa, toma el nombre de Padre Rafael, decidido a vencer la terrible fatalidad de su sino. Insistimos en estos detalles para comprobar cómo las intenciones de don Alvaro son siempre caballerizas, y que es su sino quien las enturbia y hace aparecer como actos de iniquidad. Y para desvelar quién es en verdad, de dónde llegó hemos de esperar a una de las últimas escenas, cuando don Alfonso, el hijo segundo del marqués de Calatrava, le ha desafiado intentando vengar la muerte de su padre y hermano mayor y la deshonra y desaparición de su hermana Leonor. Ya con las espadas prontas, don Alfonso detiene un punto el combate para decir a don Alvaro cómo ha regresado del Perú (donde fue a buscarle para cumplir su venganza) sabiendo la verdad del pasado del desdichado caballero. Oigamos al encolerizado don Alfonso:

*De aquel virrey fementido  
que (pensando aprovecharse  
de los trastornos y guerras,  
de los disturbios y males  
que la sucesión al trono  
trajo a España) formó planes  
de tornar su virreinato  
en imperio, y coronarse,  
casando con la heredera  
última de aquel linaje  
de los incas (que en lo antiguo,  
del mar del Sur de los Andes  
fueron los emperadores),  
eres hijo. De tu padre  
las traiciones descubiertas,  
aún a tiempo de evitarse,  
con su esposa, en cuyo seno  
eras tú ya peso grave,  
huyó a los montes, alzando  
entre los indios salvajes  
de traición y rebeldía  
el sacrílego estandarte.  
No los ayudó fortuna,*

*pues los condujo a la cárcel  
de Lima, do tú naciste...  
Oye, espera hasta que acabe.  
El triunfo del rey Felipe  
y su conciencia notable,  
suspendieron la cuchilla  
que ya amagaba a tus padres;  
y en una prisión perpetua  
convirtió el suplicio infame.  
Tú entre los indios creciste,  
como fiera te educaste,  
y viniste ya mancebo  
con oro y con favor grande,  
a buscar completo indulto  
para tus traidores padres.  
Mas no, que viniste sólo  
para asesinar cobarde,  
para seducir inicuo,  
y para que yo te mate.*

Don Alvaro

*Vamos a probarlo al punto.*

Don Alfonso

*Ahora tienes que escucharme.  
Que has de aspirar ¡vive el cielo!  
hasta las heces del cáliz.  
Y si, por ser mi destino,  
consiguieses el matarme,  
quiero allá en tu aleve pecho  
todo un infierno dejarte.  
El rey, benéfico, acaba  
de perdonar a tus padres.  
Ya están libres y repuestos  
en honras y dignidades.  
La gracia alcanzó tu tío,  
que goza favor notable,  
y andan todos tus parientes  
afanados en buscarte  
para que seas heredero...*

Esta larga y rencorosa relación no consigue sino que sepamos nuevas noticias que acreditan la nobleza de don Alvaro. La superación por sus propios medios del ambiente salvaje en que fue criado. Su amor filial inmenso que le impulsa a trasladarse a España para lograr el indulto de sus padres. Apurada con frases vengativas su monserga, don Alfonso es el que primero

se lanza, acero en mano, contra don Alvaro. Don Alvaro, mientras se defiende, al principio, aun intenta sincerarse. Todo inútil. Y cabe aceptar que fue la ceguera del rabioso don Alfonso la que le ensartó en la espada de don Alvaro; moribundo, cuando a don Alfonso se le acerca su aterrada hermana, penitente en una cercana cueva, aún le quedan fuerzas para clavarla su puñal y conseguir su muerte. Consideren ustedes el espanto del Padre Rafael (el ordenado sacerdote don Alvaro), considerando que ha encontrado a su adorada Leonor sin más tiempo que para recogerla, muerta, en sus brazos.

Y he aquí la diferencia del fin de don Alvaro con el de ese don Juan Tenorio a quienes algunos le han comparado. El siempre Caballero del Infortunio, don Alvaro, al desesperarse y arrojarse al abismo, él mismo se condena al infierno teológico. Mientras el libertino don Juan tiene la suerte de encontrarse con las plumas de dos autores blandengues —Antonio de Zamora y José Zorrilla—, quienes allanan el camino para que don Juan se salve. ¡Increíble filosofía de la predestinación la que ejemplariza el Caballero del Infortunio! Pero aún don Alvaro dio una lección más de caballeridad al don Juan de Zorrilla. Mientras éste recita en el convento, a los pies de la enamorada doña Leonor, la invita caballerosamente a que se vaya con él para comparecer inmediatamente ante un sacerdote que bendiga su unión... Recordemos el noble parlamento de don Alvaro, desposeído de toda la palabrería dulzona, peyorativa y cursiloncilla del arrodillado don Juan, que se relame ante su angelical presa. Palabras señoras las de don Alvaro...

*¿Qué, encanto mío?...  
¿Por qué tiempo perder? La jaca torda,  
la que, cual dices tú, los campos borda,  
la que tanto te agrada  
por su obediencia y brío,  
para ti está, mi dueña, enjaezada.  
Para Curra el overo,  
para mí el alazán gallardo y fiero...  
¡Oh, loco estoy de amor y de alegría!*

*En San Juan de Alfarache, preparado  
todo, con gran secreto lo he dejado.  
El sacerdote en el altar espera;  
Dios nos bendecirá desde su esfera;  
y cuando el nuevo sol en el Oriente,  
protector de mi estirpe soberana,  
numen eterno en la región indiana,  
la regia pompa de su rostro ostente,  
monarca de la luz, padre del día,  
yo tu esposo seré, tú esposa mía.*

Pero el Caballero del Infortunio, que en vano intenta liberarse de él, se pasa la vida pidiendo perdones... por cuanto no ha pecado y prometiendo lealtades y fraternidades. Y así, cuando el hermano mayor de Leonor, don Carlos, bajo el falso nombre de Félix de Avendaño, reprocha a don Alvaro *sus presuntos crímenes* y se dispone a batirse a muerte con él, el Caballero del Infortunio aún implora:

*Don Félix, mi amigo; sí.  
Pues que vive vuestra hermana,  
la satisfacción es llana  
que debéis tomar en mí.  
A buscarla juntos vamos;  
muy pronto la encontraremos,  
y en santo nudo estrechemos  
la amistad que nos juramos.  
¡Oh!... Yo os ofrezco, yo os juro  
que no os arrepentiréis  
cuando a conocer lleguéis  
mi origen excelso y puro.  
Al primer grande español  
no le cedo en jerarquía;  
es más alta mi hidalguía  
que el trono del mismo sol.*

Nuevo infortunio del Caballero del Infortunio. Don Carlos le ataca. No puede él, precisamente por su hidalguía, permanecer acobardado, dejarse matar, cuando lo que desea es vivir para probar su inocencia entre tantas calamidades como llueven sobre él. Y como su hermano don Alfonso, don Carlos, cegado por la ira, penetra en el acero de don Alvaro.

El romanticismo fue un movimiento literario, artístico, social, político y hasta eco-

nómico, dentro del cual las criaturas vivieron y se desvivieron románticamente. Y, por supuesto, dentro de cada vivencia hubo sus arquetipos, sus prototipos y sus modelos a escala de normalidad. El romanticismo literario fue una tormenta casi pavorosa que duró treinta años: entre 1830 y 1860. Los escritores románticos lo fueron intensamente siempre que vivieran patéticos entre esas dos fechas y acertaran a morir antes de cumplir los cuarenta años, víctimas de los bacilos de Koch o del pistoletazo en la sien. Recordemos a Larra, a Bécquer, a Enrique Gil... Pues que, por muy románticos que hubieran sido entre 1830 y 1860, si superaban los cuarenta, los cincuenta años sin haber dejado de existir, infaliblemente dejaban de ser románticos y se transformaban en unos auténticos burgueses en sus ideales, en sus ideologías, en sus haciendas, en sus métodos de vida. Recordemos a Rivas, a García Gutiérrez, a Hartzenbusch, a Zorrilla, a Roca de Togores... ¿A éstos y a otros más que fueron volcanes en erupción casi pavorosa entre 1830 y 1845 qué les quedaba de su romanticismo entre 1845 y 1860? Absolutamente nada. ¡Grandes y graves burgueses bien enchufados en las nóminas del Estado o abastecidos por las pingües rentas heredadas de sus mayores!

Pues igual que a las criaturas salidas de

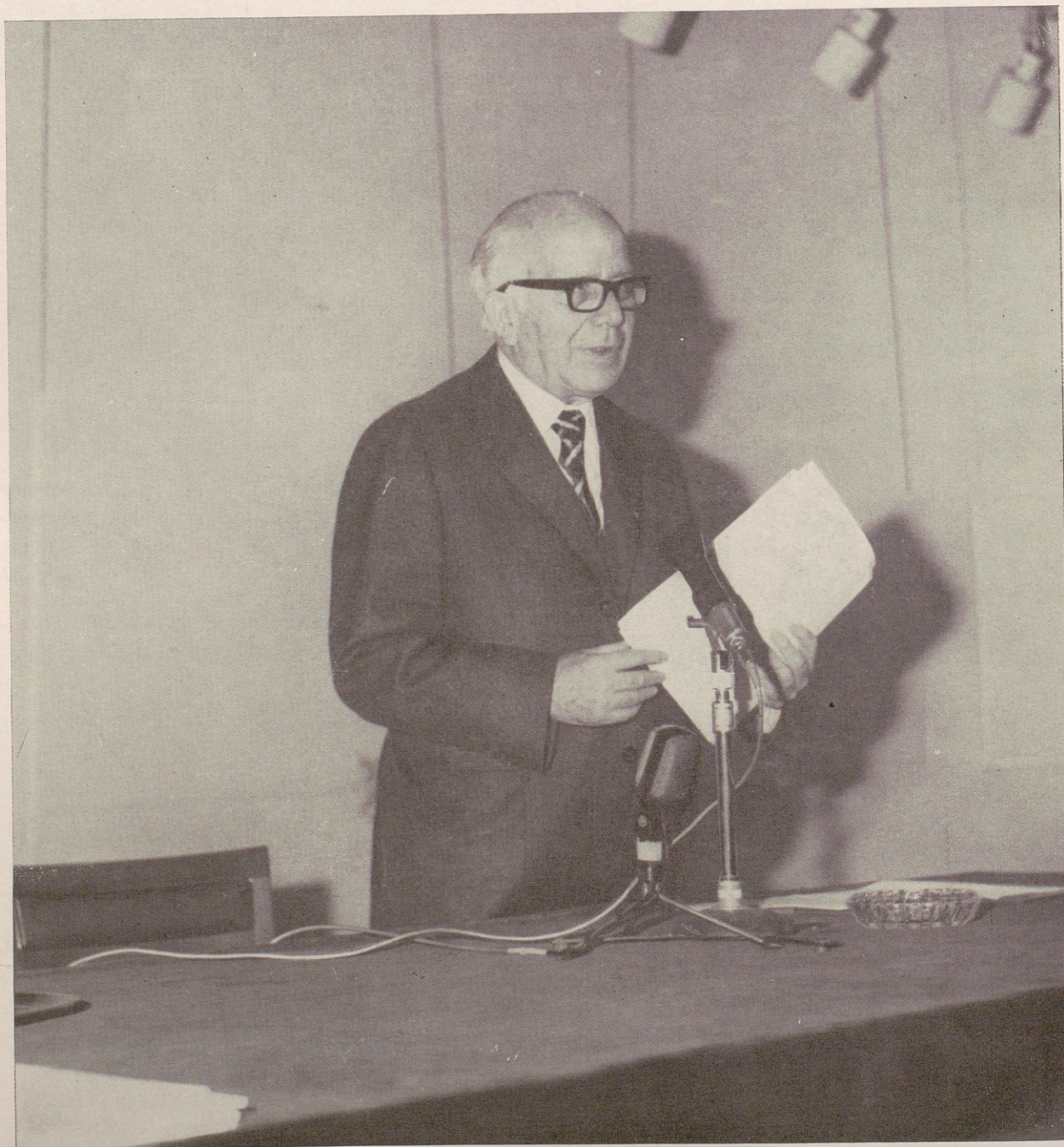
las manos de Dios acontecía a las criaturas salidas de las manos de los hombres. Fueron románticas las nacidas y desvividas entre 1830 y 1860. Recordemos al Ruggiero de Martínez de la Rosa, al Macías de Larra, al Diego Marcilla de Hartzenbusch, al Manrique de García Gutiérrez... Pues bien, de todas estas criaturas de ficción, pero de tan viva ficción que ganan en seguida ante nosotros su carne, y su sangre, y su alma, ninguna más auténticamente romántica que el don Alvaro del duque de Rivas. Don Alvaro, sí, es el prototipo del hombre romántico, del romanticismo caballeresco reavivado —y revivido— sobre una geografía adecuada y en unos tiempos que le son propicios. Don Alvaro reúne todos los triunfos y todos los fallos del personaje romántico: la melancolía, el súbito patetismo alternado con la súbita depresión, la religiosidad auténtica, la proclividad a lo fúnebre, la altisonancia de lenguaje, el constante pensamiento de la muerte, el irremediable temor a los acontecimientos que califica *de fatales*, la constante adjetivación —especialmente en los temas y trances de amor— relacionada con cuantas maravillas la criatura tiene al alcance de sus ojos o de su efervescente imaginación, la radical negativa a someterse a lo reglado o a lo ordenancista...



---



# SEGISMUNDO



JUAN JOSE LOPEZ IBOR

---

**J**UAN JOSE LOPEZ IBOR nació en Sollana (Valencia), estudió en el colegio de San Juan de Ribera de Burjasot y cursó la carrera de Medicina en Valencia. A los veintiséis años obtuvo la cátedra de Medicina Legal en Santiago de Compostela y, posteriormente, la de Psiquiatría en Salamanca. En la actualidad es catedrático de Psiquiatría y Psicología Médica en la Facultad de Medicina de Madrid. Es miembro de honor de la Royal Medico-Psychological Association de Londres y de numerosas sociedades de Psiquiatría. Académico de la Real Academia Nacional de Medicina, de la Academia de Ciencias de Lisboa, de la Academia Argentina y de la Academia Venezolana; doctor «honoris causa» de la Universidad de San Marcos de Lima, de la Universidad degli Studi de Milán y de la Universidad de Santo Tomás de Manila. Ha sido Presidente de la Asociación Mundial de Psiquiatría desde 1966 a 1971 y Presidente del IV Congreso Mundial de Psiquiatría celebrado en Madrid en 1966. Conferenciante en diversos países y ponente en distintos congresos de Psiquiatría, ha pronunciado la «Kraepelin Vorlesung» en Munich (1964), la «Goldman Lecture» en Nueva York (1965) y la «Maudsley Lecture» en Londres (1970). Entre sus obras se cuentan: «Lo vivo y lo muerto del psicoanálisis», «Discurso a los universitarios españoles», «Neurosis de guerra», «Epilepsia genuina», «La agonía del psicoanálisis», «Los problemas de las enfermedades mentales», «La angustia vital», «El español y su complejo de inferioridad», «El descubrimiento de la intimidad», «Lecciones de Psicología», «Rasgos neuróticos de nuestro tiempo», «Carta al padre», «Neurosis como enfermedad del ánimo», «La aventura humana», «La neurosis», «Rebelde» y «El libro de la vida sexual».



---

## SEGISMUNDO

Por JUAN JOSE LOPEZ IBOR



**L**A mejor manera de penetrar en la médula del pensamiento de Calderón en la «Vida es sueño» es iniciar mis palabras esta noche con parte de uno de sus famosos soliloquios:

*«El vivir sólo es soñar; y la experiencia me  
[enseña  
que el hombre que vive sueña lo que es,  
[hasta despertar.  
¿Que hay quien intente reinar, viendo que  
ha de despertar en el sueño de la muerte?  
Sueña el rico en su riqueza que más cuida-  
[dos le ofrece;  
sueña el pobre que padece su miseria y  
[su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza, sueña el  
[que afana y pretende;  
sueña el que agravia y ofende. Y en el  
[mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo  
[entiende.  
Yo sueño que estoy aquí, destas prisiones  
[cargado.  
Y soñé que en otro estado más lisonjero  
[me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la  
[vida? Una ilusión.  
Una sombra, una ficción. Y el mayor es bien  
[pequeño.  
Que toda la vida es sueño y los sueños,  
[sueños son.»*

Esta cita obliga a pensar que esta obra dramática está montada sobre la *equiparación entre la vida y el sueño*. Pero los resultados de la misma nos huyen rápidamente de las manos cuando intentamos su interpretación.

Sueños existen desde la más remota antigüedad. La interpretación de los sueños todavía se halla vigente en algunas escuelas psicológicas, que tienen la pretensión de detectar la génesis onírica de algunas enfermedades, propósito, desgraciadamente, irrealizado e irrealizable, en contra de lo que suele decirse.

Desde fines del siglo pasado, Freud se lanzó a la interpretación de sueños, inter-

pretación arbitraria y establecida siempre en torno al problema de la «líbido». Freud pensaba que sus neuróticos soñaban toda la noche. Ignoraba hasta qué punto los sueños tienen un ritmo propio, como se ha descubierto por las técnicas actuales. Se sueña a ratos. Se puede decir lo que duran los ensueños mediante la observación de una alteración en las curvas electroencefalográficas del hombre dormido, a la que se llama Rem. Se presentan dos o tres en el curso de la noche y durante escaso tiempo. Al despertar muchos han olvidado los sueños. Otros los recuerdan con mayor o menor precisión, aunque afirmen que el recuerdo es extraordinariamente claro. En este sentido se interpretan no sólo los sueños largos y fantásticos de los pueblos primitivos, sino también los más cortos de los modernos burgueses.

Precisamente en Calderón no se habla de ningún ensueño. A mi modo de ver, su intención auténtica consiste en hacer hincapié sobre el ritmo vigilia-sueño y cuán importante es para soportar la vida. La verdad es que decir que «*toda la vida es sueño y los sueños, sueños son*» resulta una expresión ambigua. Y también cuando dice más arriba: «*Y sueño que en otro estado más lisonjero me vi.*» Pero el sueño pertenece a la vida, y la vida es «*una ilusión, una sombra, una ficción*».

Nuestro pensamiento, en estado vigil, está lleno de ficciones y de sombras de nuestra propia imaginación. No hace falta caer en estado de sueño. Calderón quiso marcar esta dualidad, que es la que dirige y conduce la vida humana.

Comparando el teatro de Calderón con el de tantos otros autores, inmediatamente acude a nuestra mente *el problema del destino*. No son los sueños —aunque los haya a veces— los que conducen el destino de la vida, sino que éste se iniciará en una anfibología entre la vida y el sueño que se integra en la vida misma. Lo cierto es que ambos giran en torno a la gran frase —tan clara y tan oscura al mismo tiempo— que en parte está sumergida en el futuro. Me refiero a la que utilizamos muy frecuente-

mente en filosofía y en psicología: *el sentido de la vida*.

El sentido de la vida se halla, en buena parte, regido tanto por las realizaciones pasadas, sobre todo por aquellas que tienen cierta profundidad, más que por los deseos futuros. Toda culpa, todo misterio e iniquidad que pueda arrastrar a un hombre sólo se vencen y perdonan por la misericordia de Dios. Lo que los antiguos llamaban *catarsis* (la palabra alcanzó un gran valor en los cultos dionisiacos y ahora en los juegos psicológicos del mundo moderno) nos demuestra que de la culpa puede liberarse alguien por su relato si se posee una personalidad madura. Se alivia por la catarsis si la falta es leve, pero no desaparece si es grave. Me refiero aquí no a la culpabilidad primaria e infundada de haber nacido, sino a las culpas posteriormente adquiridas.

En el teatro cristiano, como aparece claramente en Calderón, la esencia de lo trágico desaparece siempre al final. La imagen de Dios extiende su acción paternal sobre la humanidad y sobre el hombre concreto. No se manifiesta nunca como el destino ciego, infectado por error, como aquel al que se halla sometido el héroe trágico. Los poetas cristianos tomaban en serio *el terreno liberador de la creencia* y no se alejaban de ella aun en trances extremos, como si se tratase de una perspectiva estética de la misma vida. Esto ha ocurrido siempre, desde Zonodoxus en la Edad Media a Calderón en el Barroco. Más tarde podría citarse a Hugo v. Hofmannsthal.

En la Edad Media se encuentra planteado el problema por Hartmann von Aue en «El pobre Enrique». La obra deriva de la leyenda del San Gregorio, que recuerda al antiguo Edipo, aunque lo presenta como Cristo. Gregorio es el fruto de un amor incestuoso entre hermano y hermana. Se le abandonó a su suerte y es salvado del peligro por un pescador y educado por él. Conoce el secreto de su origen. Escapa a la horrible suerte que le persigue y sin saberlo salva a su madre y también sin saberlo se casa con ella. Para redimir la pena de su manchado origen hace penitencia

diaria. Su arrepentimiento es lo que realmente le ha abierto un nuevo camino.

Ante su nueva culpabilidad un pescador le abandonó en una isla solitaria, atado con cadenas. Echó al agua la llave y le dijo que cuando se encontrase en el fondo del mar, Gregorio se vería libre del pecado y se convertiría en un hombre santo. Pasan diecisiete años y Gregorio sigue sometido al tremendo castigo de su sino, pero va ascendiendo en el camino de su propia perfección espiritual. Muere el Papa, y el espíritu de Dios da a conocer como sucesor a Gregorio. Los Embajadores encuentran en la mesa del banquete un pescado y dentro del vientre la llave de las cadenas que atezaban a Gregorio.

Gregorio no se ve sólo libre del pecado, sino considerado como santo y padre de la cristiandad. Su fama llega hasta su madre, a la que también se la exonera de su culpabilidad. Este cuadro, que comienza tan trágicamente, cambia su sentido, puesto que las sentencias dictadas han adoptado la forma *de una catarsis real y profunda del alma de los culpables*. Y así no sólo se ven libres de su culpabilidad, sino que reciben una iluminación especial que les eleva por encima de toda culpa.

A mi modo de ver, esta poesía medieval permite penetrar en la estructura interna del gran drama cristiano, esencialmente distinto de la tragedia griega. Completamente distinto de algunas producciones teatrales modernas. La historia del hombre siempre se la ve «sub-especie aeternitatis». La vida cristiana en la tierra es corta, pero esta breve proyección luminosa, arrojada sobre ella, se extiende hasta la esperanza y la personal experiencia de la eternidad. Por eso en los autores cristianos —Calderón es la muestra más clara— el destino trágico no se presenta nunca como absoluto, irremediable y sin camino de posible evasión.

En otra parte he hablado, a propósito del teatro moderno, de una «Teología sin Dios». Esa es la verdadera tragedia, independientemente de la anécdota o de la máscara. En Calderón, que vivió en aquella época de

España, en la que capitanes y menestrales eran teólogos, no podía ocurrir así; sabido es que él era, además, sacerdote, si bien no se ordenó hasta los cincuenta y un años.

El drama del ser humano es intemporal. Lo que importa no es la pasión política, el sentimiento estético, ni el heroísmo. Mejor dicho, importa, pero sólo en cuanto expresa algo que está en las profundidades del ser humano: *el sufrimiento*. Cada vez tomará un nombre o un matiz distinto. Por eso se habla de tedio, de culpabilidad, de angustia, etc. Una aproximación superficial nos muestra estos sentimientos diluidos en la vida cotidiana, de los «medio seres» de todos los días que se vacían en su misma cotidianidad. Cualquiera que viva su vida sólo en el plano de los hábitos, de las necesidades y de las conveniencias sociales resulta sólo un medio ser. En verdad y profundamente sólo se puede vivir cuando se desciende a esas capas profundas y se extrae de ellas la sustancia humana.

El gran personaje de la tragedia no es el hombre, sino *su destino y su sufrimiento*. Y con el sufrimiento va siempre unido el sentimiento de culpa. La verdadera posibilidad de saberse humano es la del sufrimiento y no la de la felicidad, que nos eleva, pero nos superficializa. El sufrimiento nos pone precisamente en el umbral de lo que constituye la verdadera estructura del hombre. En medio de un océano de iniquidad y de dificultades puede lucir siempre una pequeña llama, que puede más tarde convertirse en lava purificadora. De ahí nace el sentimiento de culpa. Es una culpabilidad primordial, originaria la del hombre expulsado del paraíso. Este hecho determina que el hombre quiera reconstruir su ser mediante el placer y el poce, es decir, volver al paraíso perdido al nacer. Pero en lugar del paraíso, al salir de la prisión protectora, el hombre se encuentra con el crimen, con la soledad, con el «terror antiguo». Su sufrimiento ya no basta, sino que provoca el sufrimiento de los demás.

El hombre no puede estar solo. Ni encerrado. Existe la comunidad humana. Nada más demoníaco que el narcisismo. Estas

son las situaciones absurdas que tantas veces constituyen el personaje clave de la tragedia de la condición humana. Esta perspectiva de literatura ha tratado de comprender el abismo del hombre. Pero al considerar sólo uno de sus afectos ha sentido vértigo ante su misterio. *La vida humana no es posible sin el canto de la esperanza*, esperanza que apenas apunta en las tragedias griegas o en las de Shakespeare. Esperanza que existe y muy viva en el teatro de Calderón. No me refiero a la esperanza en su sentido cotidiano y vulgar de un nuevo placer o de una nueva satisfacción. Pensaba en aquella esperanza que trasciende de la vida misma y la rebasa.

El hombre tiene sus poros abiertos al infinito y no descansará hasta que se rellenen de él. El hombre del positivismo es el hombre máquina. Pero el hombre no es una máquina, a pesar de las que inventa. Ni su espacio es el de los satélites, aunque sus pies los hayan pisado. Ni la teología puede existir sin la apelación a Dios. Lo contrario es vivir la vida en la agonía de la nada. O entre las brumas de un sueño.

En «La vida es sueño» lo que resulta muy evidente es que su situación trágica se presenta como un sacrificio del principio del mal, como ocurre en aquellos que huyen de la comunidad de los que se salvan. La huida no acaece, sino que, como en Job, el sufrimiento se convierte en prueba, de tal manera que la tristeza de una situación dramática se cambia después en una situación de buena ventura. También el mal ha de ayudar al bien, como el demonio de la leyenda. Mefistófeles dice: «Con parte de la fuerza que posee el mal y que quiere implantar, se ve obligado a producir el bien.»

\* \* \*

Calderón habla de «la vida es sueño» y creo que no caben tomarse sus palabras al pie de la letra. Cada uno tiene sus propios sueños. Alguno con significado ingenuo para el soñador. Otros interpretados por los oneirocríticos, los adivinadores y los psicoanalistas. Pero el punto sobre el

que quisiera llamar la atención es que en la vida no son sólo los ensueños los que permiten interpretar el pasado o el destino, sino que Calderón dice, y muy concluyentemente, que *toda la vida es sueño*.

¿Qué significa esta frase? ¿Que el hombre vive entre dos luces, la vida de la conciencia y la de la inconsciencia? El problema fundamental consiste en que la existencia de los ensueños es *la base de la libertad*.

San Agustín decía que la libertad para cometer pecados con responsabilidad tenía que admitirse como si fuera otro yo el que los cometiese, sin dejar de ser, naturalmente, lo mismo. Brunner, teólogo protestante, dice que el pecado no se comete en su sensorialidad o en su corporalidad, sino que halla su origen en la libertad de espíritu. Por eso existe la libertad desde los comienzos del hombre sobre la tierra. En un capítulo del Génesis hay un pasaje que parece admitir que la libertad se muestra ya atada y que tal atadura sería el origen del mal, pero no un pecado en el sentido estricto de la palabra. Kant, Bohme, San Agustín y otros pensaban que lo fundamental es que, aunque la naturaleza humana pueda hallarse inclinada al mal, la historia de la libertad demuestra que esa inclinación no se cumple totalmente y de la cual el mismo hombre es el que se defiende.

En el *soñar despierto* se ve más clara la situación. Es un estado especial del ser humano que enriquecido por vivencias distintas de las que tienen los demás, ocurre de tal suerte, que las agradables mantienen su irrealidad. Jaspers dice que el soñador es un preso que se imagina en un mundo fantástico, posee fabulosas cantidades de dinero, planea ciudades, etc. Se deja arrastrar de su fantasía y ya no es consciente, puesto que no sabe separar lo real de lo irreal. Cada vez le parece ver con mayor verdad lo que proyecta. Desde el punto de vista psiquiátrico tales soñadores son considerados como personalidades anormales. Al final, tras construir un castillo en el aire, despiertan. Pero si en el soñar despierto interviene la voluntad es porque no es ca-

paz en ese estado de reprimirla y el sujeto se ve transmutado en otra persona. Como la lechera de la Fontaine, que va al mercado con el cántaro sobre la cabeza y sumergida en sus sueños sobre cómo invertiría las ganancias que obtendría, salta de alegría y derrama la leche.

En resumen, la fantasía tiene capacidad de producir espontáneamente, pero sólo en el sentido de valerse de otras imágenes adquiridas en otros momentos de la vida y en ensueños superficiales que manan de una manera próxima a la de los que están integrados en un sueño profundo.

\* \* \*

En los últimos tiempos, los estudios sobre Calderón han versado más, y con cierto tino, sobre la influencia del *racionalismo*. José María Cossío publicó un estudio excelente en «Cruz y Raya». Allí llamaba la atención sobre la lógica simetría de los razonamientos como necesidad a la par fisiológica y estética. Ultimamente se han publicado otros, como un excelente estudio de Casaldueiro, con análogo matiz que el de Cossío.

Calderón gustó varias veces, dice Cossío, de reproducir la situación de un príncipe encerrado desde su infancia para salvar el reino de los males que los augures atribuyeron a su nacimiento, según su horóscopo.

Calderón subraya siempre el sentido racionalista que hace rebasar la frontera del mal mediante la razón. Y así desde el punto de vista estético alzaprima las manifestaciones de orden. Es como si sus manifestaciones de fe necesitasen de una razón ordenada, discursiva y lógica. La lógica simetría de los razonamientos es en Calderón una necesidad a la par filosófica y estética. Hablando de Irene y Rosaura dice que estaban desprovistas de toda instrucción, como las racionales fieras que rompiesen a hablar con la misma vigorosa dialéctica de Segismundo, atribuyendo al hombre una naturaleza más excelsa. La simetría y el rigor lógico existe en los personajes crea-

dos, incluso fuera de todo trato humano, porque proviene del hombre mismo. La razón brilla desde el instante mismo de la creación, como puede verse en la «Vida es sueño».

Segismundo se hallaba atormentado por el problema de la libertad, envuelto en su soberbia. Frente a la mujer caída parece desempeñar el drama del hombre soberbio; pero de su estado sentimental mismo extrajo la fórmula de la libertad para resolver el problema. Clotaldo explica que las torres son para detener la furia de Segismundo, como un valladar que la frene; pero Segismundo descubre que Clotaldo es el padre de Rosaura mientras meditaba sobre su propio destino. Es entonces cuando dice «apurar cielos pretendo». Es curiosa la diferencia entre estos dos personajes del teatro español: don Juan Tenorio y Segismundo. De la mente de don Juan no se aparta la idea de que hay Dios, muerte e infierno, y se salva en el último momento. Segismundo, en cambio, se refugia en la expresión metamorfósica de que la vida es sueño y la hace suya, y a través de ella se salva. Evidentemente, Segismundo era un ser de una vitalidad extraordinaria, no un macilento intelectual.

Se considera más bien como un elemento natural del mundo, dotado de una fuerza ciega, instintiva, prístinamente connatural. La imagen del hipogrifo, como fuerza voladora en medio de otras tantas fuerzas desencadenadas, le seduce. Pero Segismundo está en la prisión, lo cual le lleva por otro camino, mientras tanto es Astolfo el que se deja llevar por el hipogrifo. Segismundo, por otro lado, piensa en la libertad en su libre albedrío, que no consiste en dejar correr desbordadamente ese impulso, sino en dirigirlo y frenarlo. Su diálogo con Rosaura muestra esta diferencia. El despertar de Rosaura consiste en hallarse ante el misterio de tanta magnificencia; en cambio, el de Segismundo es el del abrir los ojos de Adán el primer hombre, cuando lo hace por vez primera en el Paraíso y se ve libre.

Segismundo se halla encerrado en una torre, y la torre significa la cárcel del mun-

do, pero ¿qué cárcel del mundo es ésta? ¿Qué significa el encierro de Segismundo en una cárcel? Muchos escritores modernos emplean expresiones que quizá no debemos tomar con el rigor con que ellos lo hacen. Por ejemplo: el hombre libre debe tener incoordinados los sentidos; pero esa incoordinación, entendida en nuestro lenguaje actual, es equivalente a la locura. Otros, insistiendo en las características del Barroco, aplicadas a la «Vida es sueño», alegan que en ella no hay nada casual o fortuito, sino que tiene algo de algebráico, como en Zurbarán o Velázquez, y así logra mostrar una claridad en medio de la confusión de la vida.

En resumen, el sueño de Segismundo fue su maestro y le condujo por el camino de la sabiduría personal. Por una parte, a través de la conciencia de la brevedad de la vida y, sobre todo, de los breves momentos dichosos de la vida que es como un sueño.

\* \* \*

¿Son culpables Segismundo y Edipo? Tomando al pie de la letra la tragedia de Sófocles, Edipo no es culpable. Mató a Layo, su padre, sin saberlo. Es más, educado por el rey de Corinto, huyó al conocer el augurio de que el destino le impulsaría a matar a su padre. Y huyó por creer a Polibio su verdadero padre. Pero mató a Layo, que sí que era su verdadero padre. ¿Fue culpable Edipo? No, porque además de su ignorancia de quién era Layo lo hizo en propia defensa, porque no le dejaba paso en el camino. Se casó con Yocasta ignorando que era su madre. Un juez moderno le declararía inocente. Sin embargo, Edipo se *siente culpable* y se castiga cegándose. Ahí está el misterio de la tragedia y todo el misterio del hombre.

Segismundo es también víctima de fatales augurios. Dice el rey Basilio que su hijo «nació en horóscopo tal, que el sol, en su sangre tinto, entraba sañudamente con la luna en desafío». Murió su madre al darle a luz y su padre dice: «Segismundo, dan-

do de su condición indicios, dio la muerte a su madre.» Pero Segismundo no se siente culpable. Toda la tragedia, en este sentido de la culpabilidad, el personaje es el anti-Edipo. Cuando aparece en escena encadenado y vestido de pieles se lamenta de su inocencia y se pregunta qué delito ha cometido, salvo el de nacer. Pero Segismundo se considera libre e inocente. Si analizamos lo que es la pureza y la inocencia veremos que la pureza es un bien, aunque en sentido negativo; *no estar tocado por el mal*. La inocencia, en cambio, es el estado anterior a la culpa, «sancta simplicitas». Hay un misterioso y secreto poder de la inocencia que hace sentirse al culpable impotente delante del puro.

Lo primero que Segismundo intenta con Rosaura es «hacerla pedazos», si bien pronto afirma que sólo ella ha sido capaz de «suspender la pasión a mis enojos». El rey Basilio le da a beber un hipnótico y dormido le traslada al palacio. «Y así he querido dejar abierta la puerta de decir que fue soñado cuanto vio.» Si Segismundo es capaz de dominar sus impulsos destructores reflejados por las estrellas podrá reinar. Pero si se muestra tirano volverá a la torre. Y en la prisión «podrá entender que soñó, porque todos los que viven sueñan».

Al despertar en palacio y comprobar quién era su carcelero le trata con respeto y le dice que es el heredero de Polonia. Segismundo le llama «vil, infame y traidor», mostrando su soberbia y poder, y trata de arrojarle por una ventana. Más tarde echa al mar a un criado «porque le ha cansado». A continuación su padre le increpa y dice «que tiene miedo a sus brazos». Segismundo alega que puede pasarse de ellos como hasta ahora, «los brazos no me dan cuando el ser de hombre me quita». «Aunque el dar acción es más noble y más singular, es mayor bajeza el dar para quitarlo después.» Insulta a su padre llamándole viejo y caduco, agregando que no puede darle más de lo que es suyo: la herencia del reino. El padre comprueba que el cielo había cumplido su palabra y le advierte: «Que seas humilde y blando porque quizá estás so-

ñando, aunque ves que estás despierto.» Sólo la presencia de la mujer calma sus arrebatos de ira.

El rey Basilio decide volverle a dormir y devolverle a la torre. Con Clotaldo vigila su despertar y oye cómo Segismundo dice entre sueños: «Piadoso príncipe es el que castiga tiranos: Clotaldo muera a mis manos, mi padre bese mis pies.» Despierta completamente y dice: «Válgame Dios qué de cosas he soñado.» Al preguntarle Clotaldo contesta: «Supuesto que sueño fue, no diré lo que soñé, lo que vi, Clotaldo, sí.» Y termina la escena con el famoso soliloquio: *el vivir sólo es soñar*. «El hombre que vive, sueña, sueña lo que es hasta despertar... El rey en el viento escribe y en cenizas le convierte la muerte. Vivir es difícil cuando se sabe que hay que despertar en el sueño de la muerte. La vida es ilusión, sombra, ficción. Toda la vida es sueño y los sueños, sueños son.»

Blanca de los Ríos habló en el año 1926 de los «diez Segismundos de Calderón», aludiendo a otros personajes que tienen semejanza con él. Yo creo que el número podríamos ampliarlo o, mejor, reducir a un «arquetipo», pues fue un verdadero *personaje arquetípico* para Calderón.

No es posible, en el corto espacio de esta conferencia, dar más que un comentario sintético a las ideas de Jung. La noción del *inconsciente colectivo* contiene engramas de origen desconocido y bellas alegorías del alma humana que son comunes a toda la humanidad. Por ello no es de extrañar que el teatro de Calderón sea mucho más universal que el de Lope de Vega, por ejemplo. Calderón utiliza temas que son patrimonio de la humanidad precisamente porque se refiere a temas teológicos, es decir, meditaciones.

En las tesis de Jung hay una concepción mecanicista, pero, por otro lado, se aproxima al mundo platónico de las puras ideas de las cuales vive la humanidad. Jung intentó salvar la unilateralidad del psicoanálisis de Freud y de la psicología individual de Adler. La noción del *inconsciente*

colectivo supone un admirable esfuerzo en la concepción del hombre.

Un «arquetipo» es una imagen primordial que procede de residuos de experiencias anteriores de la humanidad. Hay que admitir un extraño proceso de herencia en esos contenidos psíquicos adquiridos que se perpetúan en la humanidad a través de generaciones. De otro modo, la transmisión no es posible. Una serie repetida de experiencias conduciría al arquetipo. Pero ¿por qué se engendran? ¿Sólo por un proceso cuantitativo de repetición? En este caso quedarían fijas las que mayor número de veces ocurrieran en la experiencia humana. Pero no es así, sino que las que se fijan es debido a su *significación singular*. Esto nos lleva de golpe al nudo del problema.

El significado auténtico de aquello que sea sustancial al hombre, algo que sienta *sustancial con él mismo*. Y nada más sustancial que la vida, ni más trágico que la desintegración material en la muerte. Ni más profundo que el más allá de la trascendencia.

Jung habla repetidas veces del mito del mago o del héroe o de la divinidad. «Mago y demonio representan propiedades que no son humanas y personales, sino mitológicas.» Pero estos mitos han debido engendrarse activamente en el ser humano y no sólo como residuo de experiencias anteriores. *Se trata de algo que corresponde a propiedades esenciales del ser*. Es decir, que Jung olvida que esas creaciones de la fantasía responden a *necesidades* y a *posibilidades* previas al ser humano, es decir, apriorísticas. Si surge el mito del héroe es porque hay en el hombre una tendencia al poder, al dominio de matiz irracional. Cuando Jung dice que no son cualidades humanas quiere decir que no son racionales, o sea, que están ancladas en otra parte de la personalidad: *en lo irracional del hombre*.

Un camino fértil de investigación sería el de poner en relación los arquetipos con los modos existenciales del ser. El mago y el demonio podrían considerarse como producto de la inquietud humana. La repetición de los mismos modos de existencia del

ser humano en todas las latitudes corresponde a la universalidad de los mitos.

*Hemos de reconocer la existencia de lo irracional en el hombre*. Toda la vida está íntimamente perfundida de irracionalidad. Por ello está sometida a la función reguladora de los contrastes. Recordemos una vez más aquí al viejo Heráclito: en la vida todo marcha hacia su contrario. La vida a la muerte, la *vigilia al sueño*. No podemos pensar en el despliegue en línea recta de la vida hacia una meta. La actitud racional civilizada marcha hacia su contrario, al aislamiento irracional de la civilización. No debemos estar identificados con la razón. «El hombre no es simplemente racional, ni puede ser, ni lo será nunca. Lo irracional ni debe ni puede ser extirpado.»

Debajo del «yo», en el límite entre el mundo consciente y el inconsciente, está el «yo-mismo», que agrega una serie de cualidades al frío esquema del yo. En el yo-mismo se tamizan e integran los contenidos del inconsciente, o sea, que se saben pertenecientes a una individualidad determinada. El yo-mismo contiene al yo. Por debajo de todo ello está la «sombra», que es como la cara negativa del yo, «un alter-ego». La noche sostiene al día.

En el yo-mismo está el equilibrio que hay que lograr. A esta tentativa o, mejor aún, a este proceso se llama «*proceso de individuación*», que consiste en el tránsito de una vida indeferenciada, informe, a un estado de participación casi mística con lo que le rodea, a convertirse en un ser único e irrepetible. Hay, pues, que extraer la sustancia del inconsciente colectivo y aislar lo que permite definir un destino individual.

El proceso de individuación tiene un curso doble, y por eso se le compara con el sol. Desde las capas del inconsciente indiferenciado, el hombre asciende a través de las dificultades de la niñez y de la juventud a una mayor claridad de conciencia, al logro de un yo personal. En el cénit de la vida se inicia de nuevo el descenso y vuelve a convertirse en un tema vital la

---

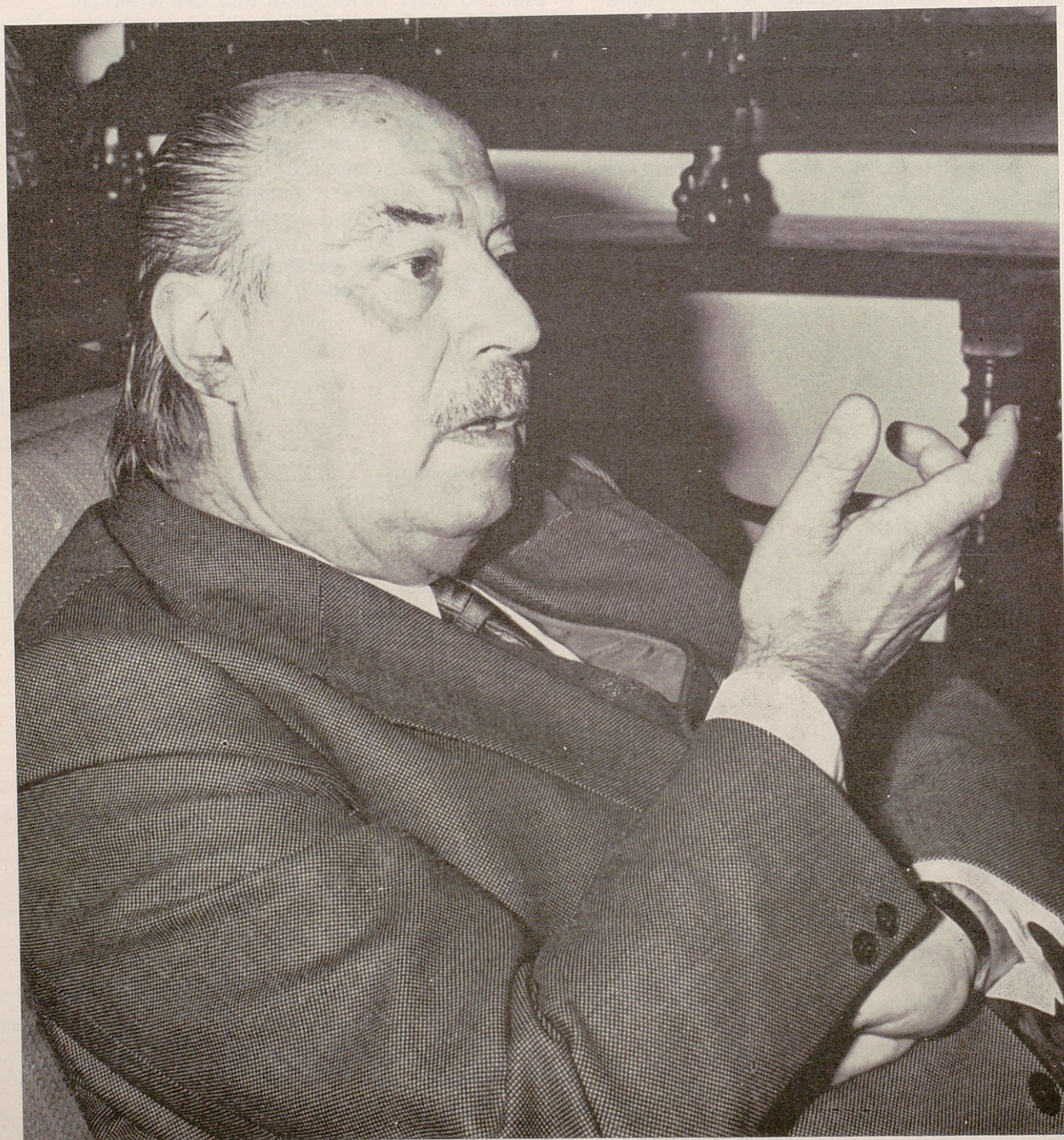
unión con la totalidad. Y así la muerte viene a ser una meta en la vida. De este modo resulta la individuación la mejor consecuencia del destino colectivo del hombre. En medio de mitos y ensueños surge la luz como en Segismundo.

En la escena final, el rey Basilio está a los pies de su hijo, quien afirma: «Mi padre para evitar mi condición me convirtió en una fiera humana. El modo como viví encerrado contribuyó a mi maldad. No se puede evitar el mal ocultándolo, ni vence la injusticia a la fortuna, sino que se incita más. *Quien vencer espera ha de ser con*

*cordura y con templanza.*» Y señalando lo extraño de la situación de que un padre y un rey estén a sus plantas, dice Segismundo: «Humilde aguarda mi cuello a que tú te vengues: rendido estoy a tus plantas. Ya vencer aguarda mi valor grandes victorias, hoy ha de ser la más alta *vencerme a mí.*» Y cuando todos los presentes están asombrados de la prudencia de Segismundo, éste exclama: «¿Qué os admira *si fue mi maestro un sueño?* Toda la dicha humana pasa como un sueño.» Misterio del ser humano que arranca de las sombras del sueño para lograr la luz de su existencia.

ando lo  
n padre  
Segis-  
o a que  
olantas.  
s victo-  
ncerme  
s están  
gismun-  
a si fue  
a huma-  
del ser  
ras del  
encia.

# LA CELESTINA



GUILLERMO DIAZ-PLAJA

---

Ayuntamiento de Madrid

---

**G**UILLERMO DIAZ-PLAJA, o «el libro que no cesa». El mote definitivo de Dámaso Santos ha hecho tan buena fortuna porque el escritor así definido confirma, a diario, aquella caracterización. Fresca la tinta de sus volúmenes más recientes de carácter antológico: «Poesía en treinta años» (Plaza y Janés) y «Páginas escogidas» (Carroggio) y de la 2.<sup>a</sup> edición de «Las estéticas de Valle-Inclán» (Ed. Gredos), la operación «revisión» continúa con el primer volumen de sus «Obras completas» («Ensayos sobre Literatura y Arte») a cargo de Editorial Aguilar. De aparición reciente, en las Ediciones Alamo de Salamanca un nuevo volumen de creación: «Poemas en el mar de Grecia». Y en fecha también inmediata, «Consideración del libro» (Editora Nacional) y «Europeo en el exilio» (Editorial Picazo), que recogen su producción periodística de 1972. Para dentro del primer semestre de 1974, Guillermo Díaz-Plaja espera publicar un libro de viajes, «El mundo es un pañuelo»; un conjunto de ensayos y artículos de temas histórico-literarios, bajo el título de «El ocio atento», y un extenso libro sobre «Estructura y sentido del Novecentismo Español», que continúa, en dimensión y ambición, su bien conocida obra «Modernismo frente a Noventa y Ocho».



---

# **LA CELESTINA**

Por **GUILLERMO DIAZ-PLAJA**

LA CELESTINA  
POR GUILLERMO DIAZ-PLATA

---

Sr. Presidente del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, señoras y señores:

**M**E corresponde el gratísimo honor de cerrar un ciclo de conferencias bajo los auspicios del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en torno a una mitología del teatro, que tiene, como habrán visto ustedes a lo largo de estas disertaciones, el enorme interés de poner en órbita, de valorar el sentido y de subrayar la fuerza de una serie de criaturas escénicas que, a lo largo de los siglos, han bautizado de gloria los anales del teatro español.

Por razones de elección y de designación me ha tocado un tema en cierto modo anterior a los demás mitos teatrales comentados en este ciclo de conferencias, de suerte que se produce un fenómeno curioso de inversión, por el cual estamos terminando por el principio.

Pero este aparente contrasentido quizá quedaría profundamente explicado si nosotros estudiásemos «La Celestina» como una premonición de valores, con una especie de larga y honda profecía de criaturas literarias surgidas ya en el siglo XV y desarrolladas en los siglos posteriores.

El hecho del que partimos es el siguiente: En Burgos, en 1499, estalla un pequeño artefacto explosivo, cuya onda expansiva llega todavía hasta nosotros. En efecto, en este año y en esta ciudad, aparece un libro de apariencia insignificante, pero que produce un impacto tan extraordinario como lo explica el hecho de que sólo durante el siglo XVI aparecieran ochenta ediciones de esta obra. Este «boom» editorial, este enorme alboroto bibliográfico ha puesto en guardia y en movimiento a los investigadores de la especialidad, tanto más cuanto, como ustedes saben, la historia del libro «La Celestina» está cuajado de problemas, de añadiduras, de textos, de modificaciones que han convertido en delicia de eruditos la búsqueda de determinados ejemplares, con los distintos cambios, las minúsculas variantes o las añadiduras importantes, de una obra evidentemente insólita, que contiene, además, como he dicho, mucha

fuerza explosiva, mucha dinamita mental; algo de borrón y cuenta nueva para todo un mundo que termina y para un mundo que va a empezar.

Estamos en la encrucijada del Renacimiento; estamos en el momento en que una vieja cultura teocéntrica va a ser sustituida por el mundo autropocéntrico; por el mundo del humanismo. Imaginaríamos la Edad Media como una enorme catedral, a cuyo pie pondríamos unos minúsculos homúnculos, unas pequeñas criaturas diminutas asombradas ante la grandeza de lo teológico. Pensamos en el Renacimiento como la presencia viva del ser humano, que audazmente, laicamente, se apresta a decir sus verdades— en plural—, en este momento en el cual empieza a interesar más la criatura de carne y hueso que su situación en el cosmos teológico, en el que era solamente una partícula. Es el momento en el cual ha llegado la hora del ser humano, el ser de carne y sangre, de carne y huesos, de nervios, de pasiones, que se apresta a decir su verdad crudamente.

Por primera vez en la historia de la literatura española dos seres humanos, dos jóvenes seres humanos, van a amarse furiosamente hasta la muerte. Por primera vez dos criaturas van a decir sus verdades en el terreno del amor, desde el sexo a la espiritualidad. Se trata, por lo tanto, de la presencia simbólica de dos personajes que arrastran consigo toda esta voluntad de resurgimiento de lo humano, toda esta voluntad de prestigio de las cosas de la carne y de la sangre, que por encima de las teologías quiere ser algo, quiere existir y quiere ser puesta de manifiesto ante los seres humanos. Este mundo, pues, de encrucijada; este mundo en el cual se da la vuelta a una serie de valores de la cultura medieval, tiene en la obra que nos ocupa un fondo importante, un fondo tumultuoso yo diría, un fondo de tumulto callejero, de colmena abejeante, de pululación humana, de sentido de lo microscópico y macroscópico, de la existencia de la vida como palpación inmanente que nos rodea, que también es una absoluta novedad.

¿Qué acontece, en suma? La historia la cuenta Fernando de Rojas cuando nos explica que encuentra el primer acto de la obra ya escrito y admira su primor, su fuerte y claro metal, su modo y manera de elaborar su estilo elegante jamás en nuestra lengua castellana oído: «Ello leído tres o cuatro veces y tanto cuanto más lo leía tanto más necesidad me ponía de leerlo y tanto más me agradaba y en su proceso nuevas sentencias sentía al verlo, sólo su principal historia, aflicción toda junta, por aun de alguna de sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía de otros agradables donaires, de otros avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y malas mujeres hechiceras.»

Estamos, pues, ante un monumento de amor, un monumento de amor en el que la vieja Celestina va a ser el contrapunto, el contrapunto necesario para que se exalten más los valores positivos de la sensualidad. Venimos de un mundo, el mundo antiguo, en el cual el Eros platónico ha presentado el amor como una flecha vertical, como un movimiento hacia arriba, como un desasirnos del mundo que nos rodea, como una especie de «daimon», de demonio, para decirlo más a la manera nuestra, en la cual el hombre necesita del peldaño de un ser amado para su elevación. Este mundo del Eros platónico se va a mezclar, a lo largo de la Edad Media, con una serie de elementos conceptuales paralelos, el ágape de los griegos, la caritas latina, la libido o cupíditas de la sensualidad medieval, tal como la ven los teólogos escolásticos, dando lugar a una gama erótica realmente extraordinaria. En esta gama hay el contrapunto de la vida, el amor siempre actitud vital, y hay también el contrapunto de la muerte.

En realidad, es curioso notar que los grandes temas eróticos de la mitología literaria española tienen este contrapunto funeral. Hablaremos en seguida de «La Celestina», pero ¿por qué no recordar todo lo que el mito de «El burlador de Sevilla» tiene de reverso sepulcral, de reverso de muerte? ¿Cómo es posible pensar en un don Juan que no tenga al final una escena

del cementerio? ¿Qué sucede con los mitos españoles, en los cuales siempre las formas positivas de lo erótico están contrapuntadas por este elemento necrológico, por este elemento funeral? Solamente el planteamiento de esto ya nos llevaría a divagaciones muy extensas.

Sabemos también, por otra parte, que los protagonistas de esta obra se sienten en cierto modo empujados por una especie de viento impetuoso; son un poco juguetes de una serie de fuerzas y no es la más importante la presencia de la mujer, de la alcahueta, de la tercera, sino algo más importante. Hay una especie de fatalismo, una especie de voluntad de muerte, de voluntad de destrucción que también encontramos en otros elementos de la mitología literaria universal. Citemos, para citar un solo ejemplo, el mito de Tristán, el mito de Tristán e Iseo, en el cual siempre hay un amor imposible y hay una especie de conciencia de destrucción. Hay algo en el mundo céltico —«Tristán e Iseo» es una leyenda céltica—, hay un deseo, una especie de propensión, de atracción hacia el abismo. No olviden ustedes que los elementos sepulcrales de la leyenda de «Don Juan» los tomó Tirso de Molina, de leyendas galaicas, donde este elemento de frustración, de dolor, de muerte tiene una fuerza extraordinaria.

Así, pues, nosotros estamos leyendo «La Celestina» y estamos viendo cómo se dibuja, detrás del rostro apasionado de los amantes, la imagen funeral, la imagen de la muerte. Curioso también que en este momento en que se inicia el idilio, el tremendo idilio de estos dos jóvenes enamorados, Calisto y Melibea —ahora veremos en qué forma—, es curioso cómo a partir del primer momento hay en Calisto premoniciones de muerte. ¿Por qué este muchacho de veintitrés años, bien parecido, enamorado, con enormes ansias de amor está constantemente hablando «de la penosa y desastrosa muerte que espero» y que exalte la bienaventurada muerte, «aquella que deseada a los afligidos viene antes del tiempo de mi rabiosa muerte». ¿Por qué Calisto

está siempre con esta preocupación de la muerte? Nada hace aconsejable ni previsible la evocación de estos elementos negativos, de estos elementos mortuorios.

Hay algo como una fuerza abismal que está succionando a estas criaturas, a estos personajes. Diríamos que están entrando en un vértigo, en una especie de tremenda sima que los va a arrastrar a todos. De momento, evidentemente, esto tiene un aire de un castigo. Esto tiene un aire de una sanción. Lo que estaba haciendo Calisto, lo que va a hacer Calisto y Melibea va a ser un acto que está en contra de la moral en uso.

Evidentemente, el autor de la obra es lo suficientemente sagaz para presentarla como una lección para evitar los peligros del amor mundano. Es, naturalmente, una precaución notoria, puesto que de otro modo el libro no hubiera tenido circulación. Sigue el procedimiento de tantos escritores que queriendo escribir unas páginas más o menos escabrosas les ponen un prólogo explicando que van a darse con todos los detalles aquellas cosas que no se deben hacer. Por este sistema, la obra puede tener las audacias más extraordinarias, porque el epílogo será, naturalmente, sancionador de los apasionamientos de los personajes.

Calisto se enamora de Melibea, como ustedes saben muy bien, porque Calisto la va acechando, la va asediando y en persecución de un halcón —un ave de cetrería con la cual se hacían los ejercicios de caza, por lo menos esto dice él— penetra en el huerto donde está Melibea. Casi es innecesario recordar las frases que son tan conocidas por todos: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» «¿En qué, Calisto?» «En dar poder a natura que de tan perfecta fermosura te dotase y hacer de mi inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vio en esta vida cuerpo

glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo.» Este hombre está diciendo tremendas blasfemias, este hombre está sustituyendo la idea de Melibea, este hombre está transportando a condición de santo que contempla a Dios su visión personal en que contempla a la muchacha. Este hombre está loco. Este hombre está cometiendo verdaderos ataques a la razón humana y, por supuesto, a la razón teológica. Su criado, Sempronio, se alarma. «No sólo loco, sino hereje», le dice, y dice Calisto: «Yo no soy cristiano, melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.» Y en otro lugar: «Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida.» Y más abajo la dice Sempronio, su criado: «... Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.» Calisto replica: «¿Mujer? Oh, grosero, Dios, Dios.» «¿Y así lo crees o burlas?» «¿Que burlo? Por Dios, la creo; por Dios, la confieso y no creo que haya otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora.» El criado: «¿Oisteis la blasfemia?» Entonces estamos trascendiendo, para escándalo de los lectores del siglo XV, una pasión humana a un plano nada menos que teológico. Dios y Melibea serían lo mismo. El se hace melibeo. El se pasa a la religión de Melibea. Por lo tanto, están pasando cosas, evidentemente, fuera de lo normal. ¿Por qué fuera de lo normal?

En primer lugar, es sorprendente que Calisto ande con tantas dificultades para entenderse, para hablar con Melibea. Estamos, no se sabe, en Salamanca, como piensan la mayoría de los eruditos; estamos en Toledo, como piensa Azorín; estamos en Talavera de la Reina, como piensa Rafael Morales. Es posible. El tipo de humanidad que pulula abejante por las callecitas de estas ciudades puede ser perfectamente escenario de «La Celestina». ¿Cómo es posible que en una población pequeña dos jóvenes de buena edad, de condición social parecida tengan esas dificultades? ¿Por qué

desde el primer momento Calisto y Melibea no acuden al amor matrimonial? Ahí entra ya el despliegue de las hipótesis de los eruditos, de los estudiosos. ¿Es que Melibea no era de familia de cristianos viejos? ¿Es que había sangre judía —la había en Fernando de Rojas— en su padre Plebeo? ¿Es que esta muchacha tenía algún inconveniente no confesado para que pudiese entregarse al amor de Calisto? ¿Por qué se ha de acudir a la trampa, al engaño, a verse a escondidas? ¿Por qué es necesaria Celestina, en una palabra?

El tema, que es muy apasionante, no lo resuelven, la lectura, claro está, porque por algo estas obras, que tienen una enjundia importante, están hechas en gran parte de misterio y en gran parte de superposición de posibilidades, de explicaciones. En el fondo, las grandes obras clásicas son clásicas por esto; porque son inagotablemente sugeridoras de posiciones, de actitudes, de hipótesis.

Esta muchacha, al ser con tanta vehemencia llamada por Calisto, lo rechaza violentamente. Esta muchacha —la iremos conociendo ahora— es una muchacha de buena familia castellana, que sabe muy bien sus lecturas —luego veremos hasta qué punto— y conoce que en la vida de la historia de la mujer, a partir del siglo XII o XIII, se produce una revolución bastante más importante que puedan serlo las revoluciones que leemos en la historia externa de los pueblos. A partir del siglo XII, en efecto, bajo el claro cielo de Provenza, surge una mitificación de la mujer. La historia, señoras y señores, no se hace coleccionando batallas ni conquistas, sino estudiando las distintas actitudes que la criatura humana tiene ante los grandes temas trascendentes. Es evidente que algo muy importante pasa en el cielo de Provenza en este período, porque lo que sucede es nada menos que esto: la historia, la sociedad, que está montada en el período bárbaro de la Edad Media por un montaje de respeto al fuerte, al héroe, al violento, se transforma en una actitud distinta, en la cual se invierten los valores y sube al

pavés lo débil, lo delicado, lo inerte. Es el momento en que la mujer deja de ser la esposa fiel metida en un rincón del castillo para convertirse en eje de la vida social. Los trovadores convertirán la jerarquía feudal en una jerarquía humana, y entonces la dama, que no tenía otras armas que su delicadeza, que su tenuidad, que su pequeñez en cuanto a fuerza física, se va convirtiendo en un ser supremo, en un ser al cual se adora de una manera reverencial, siguiendo unas normas y unas reglas muy cuidadosas.

Evidentemente, Melibea sabía muy bien esto y sabía muy bien que dentro de la escala de valores del amor trovadoresco, del amor cortés era necesario pasar unos escalones. Se empezaba siendo —decían los provenzales— «fenedor», es decir, el enamorado debía contener su emoción, de manera que apenas se pudiese dar cuenta nadie y un poco solamente a la persona amada. A continuación venía otra situación, la de «pregador», en que ya el enamorado se atrevía a formular sus deseos. En tercer punto se ascendía a la categoría de «entenedor», que quería decir que él había recibido ya algún mensaje de la amada. Y, finalmente, se alcanzaba la categoría de «drut», es decir, de hombre que estaba en el secreto del amor.

Imagínense ustedes, pues, un escalafón realmente maravilloso, en el cual se acerca a la mujer como se acerca el más humilde de los siervos, porque es la dama con su delicadeza, con su perfección, con su sensibilidad la que va a dar el testimonio de amor. Es un amor, por otra parte, casi siempre conflictual, casi siempre extramatrimonial. Este es un tema también importante que explicaría, en cierto modo, la superior categoría del amor trovadoresco sobre el amor normal; es decir, en cierto modo, el amor es una invención —como dice Denis de Rougemont—, es una invención del siglo XII. Antes, claro está, había matrimonios que tenían hijos, pero lo que aparece ahora es el concepto del amor como categoría metafísica, como categoría de sensi-

bilidad y como fijación de normas ceremoniales.

Entonces, naturalmente, ya vamos viendo por dónde van las cosas. A Melibea le produce verdadera indignación que un hombre haya entrado violentamente en su jardín, le haya declarado el amor de una manera tan impetuosa y su impresión personal no le es nada favorable. La primera vez que habla con Celestina de él le dedica palabras muy poco simpáticas. Dice Melibea: «Jesús, no oiga yo mentar más a ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado, si no aquí me caeré muerta.» De modo que la primera impresión para Melibea fue más bien negativa. Entonces es necesario toda la habilidad, toda la angustia de Celestina para convertir esa posición negativa, insisto, porque está fuera de las normas, porque está fuera de las reglas de la delicadeza del amor trovadoresco y convierte a Calisto en esta persona digna, como ven, de una caricatura enorme. Transformar esta visión negativa de Calisto en la visión del hombre enamorado va a ser la gran tarea que va a realizar Celestina.

La figura de Calisto es, pues, una figura sorprendente, pero en cierto modo primaria; es decir, es el hombre que se enamora, que tiene extrañas premoniciones de muerte, que sufre terriblemente y que es, por un lado, un hombre audaz que se entrega al asedio amoroso, y, por otro lado, es un hombre lleno de dudas, de vacilaciones. Constantemente acude a los criados para asesorarse de lo que debe hacer y, por supuesto, necesita del apoyo de Celestina para conseguir llegar hasta Melibea.

Nosotros vamos viendo, a medida que va avanzando la obra, cómo, naturalmente, el amor de Calisto está más que justificado. Las perfecciones de Melibea se describen en unas páginas admirables divididas en cuatro series: Calisto va explicando las perfecciones de Melibea; la primera habla de sus virtudes; la segunda habla de sus cabellos; la tercera habla de su fisonomía, y puedo asegurarles a ustedes que no hay rincón del cuerpo de Melibea que no sea

analizado con verdadera precisión de anatomista y, finalmente, hay un elogio delicioso de las manos de Melibea. Esta mujer, esta muchacha, pues, se va convirtiendo en este polo de atracción del amor, y debemos a la intervención de Celestina la transformación de esta posición de rebeldía, de enemistad contra Calisto para irse convirtiendo cada vez en una mujer tremendamente enamorada. Impresiona ver cómo esta mujer que hemos visto que rechazaba de una manera tan tremenda y que incluso insultaba a Calisto, convirtiéndolo en una caricatura; es interesante ver cómo esta mujer se rinde de una manera verdaderamente conmovedora. Le dice a Celestina: «Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer; en mi cordón llevaste envuelta la posesión de mi libertad, su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía, alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad.» Es decir, todo lo que habían sido problemas y distinguos y rechazos se va convirtiendo en una entrega cada vez mayor. Melibea, pues, muchacha de buena familia, metida en el ámbito de una tradicional contención, como corresponde a una muchacha de esta época, en estas ciudades españolas, se transforma en una yesca viva, en una llama viva de amor y, evidentemente, en un estadio amoroso que ya no es el idealizado del amor de la cortesía provenzal, sino que ya corresponde a aquel tipo de mujer enamorada que empieza a surgir en Europa en el siglo XIV y que podemos encontrar en «La fiametta», de Boccaccio, en los personajes de Chaucer o en los mismos personajes del Arcipreste de Hita.

Como ustedes saben, en efecto, al llegar al siglo XIV hay una crisis de los valores del idealismo. La gente se hace más sensual, más realista, más práctica, más grosera en sus apetencias. El lujo cambia el tono de la vida. Las ciudades mercantiles crean una mentalidad diversa a la mentalidad idealista y caballeresca del siglo XIII,

y a Melibea hay que colocarla en esta posición. Melibea es un personaje mucho más complejo que Calisto y la clave de su complejidad nos la va a dar el final de la obra.

Como ustedes saben muy bien, en un momento dado, Calisto salta todas las noches la tapia del jardín de Melibea para entrevistarse con ella y en una de estas noches se oye ruido por la calle (ya han muerto los criados —hablaremos en seguida de ellos—), y Calisto, al saltar la tapia para escapar, resbala, se cae y muere. Melibea entonces se encuentra sobrecogida ante la tragedia que la invade, se encuentra con el objeto de su amor convertido —y el escritor no deja detalle sangriento por referir en la obra— en este pobre despojo humano. Es todo lo que le queda de su amor. Y entonces Melibea sube a la azotea de la casa. Se ha producido, naturalmente, el sobresalto en la casa patricia donde vive. Pleberio, su padre, sale al jardín y se encuentra a Melibea en lo alto de la torre. Entonces sobreviene aquella escena escalofriante en la cual Melibea le manifiesta su decisión de morir. Estamos en el siglo XV y en España. Una declaración de éstas es realmente sobrecogedora. Ni la Iglesia Católica ni el sentido general de las costumbres medievales españolas podían justificar de ningún modo que una muchacha pudiese declarar su voluntad de morir y la cumplierse con un arrojito y con una escalofriante decisión, arrojándose desde la torre. ¿Cómo es posible que esta criatura, española medieval, llegue a estas conclusiones? Ella lo dice. Cuando su padre le dice qué es lo que va a hacer, ella trata de consolarle, trata de explicarle lo que le sucede. Le dice que ha terminado para ella toda posibilidad de vida y le dice exactamente esto: «Algunas consolatorias palabras te diría, padre, sacadas de aquellos libros que tú, para mejor aclarar mi ingenio, me mandabas leer.» ¿Qué libros leía esta muchacha? Esta chica es hija de un hombre de buena posición, en una ciudad castellana, y en su costurero, seguramente a escondidas de su madre, tenía libros, «aquellos libros que tú, por mejor aclarar mi ingenio, me mandabas

leer». Evidentemente, Melibea es una pequeña humanista. Esta niña leía a escondidas de su padre libros de filosofía estoica, libros en los cuales, a partir de Séneca, como es sabido, la muerte puede ser un acto voluntario, un acto por el cual el hombre decide terminar su carrera vital.

Entonces ya las cosas son todavía más complejas y más apasionantes. Esta criatura era lo que llamaríamos una chica «progre», una chica moderna, una chica que leía las fórmulas más avanzadas de la cultura de su tiempo y, por tanto, por un lado, da solución moral a la intención del autor, que consiste en presentar la obra como un ejemplo de cómo el amor desordenado conduce a la muerte, y al mal, y al desastre; y, por otro lado, nos da la fe de una muchacha llena del espíritu del humanismo del XV en la historia de la cultura española.

Y nos queda, naturalmente, la tercera figura, que es la que ustedes, sin duda, han pensado que sería la primera, pero que no podía, como ustedes ya imaginan, avanzar al proscenio del relato si no teníamos colocados previamente los dos peones fundamentales de este mundo juvenil. De hecho, «La Celestina» está montada sobre dos niveles: los de Calisto y Melibea, que se mueven por el amor, y los de Celestina y los criados, que se mueven por el dinero. Es el mundo de lo sórdido, es el mundo de lo frío, de lo especulativo, de lo que aprovecha todas las ocasiones, todas las coyunturas de la pasión humana para convertirlas en negocio, para convertirlas en moneda, y, en este sentido, naturalmente, cobra un amplio espectro de ejemplos de la vida humana y nos da el reverso de la moneda, el reverso de la medalla, donde tan brillantemente aparece el apasionamiento amoroso de Calisto y Melibea.

Celestina tiene sesenta años —lo explica muchas veces—; es una profesional. Ella no tiene ninguna culpa, viene a decir, de que la estén constantemente requiriendo sus servicios. «¿Quién soy yo, Sempronio? Quitásteme de la putería. Calla tu lengua, no mengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas,

vivo como cada cual oficial de lo suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es testigo de mi corazón y no pienses con tu ira maltratándome, que justifica hay para todos y a todos es igual.» De modo que esta mujer se justifica porque hay una sociedad que requiere sus servicios. Ella explica que entra en misa (tiene desfachatez para esto) donde todos los caballeros la saludan, se quitan el bonete porque todos son sus clientes. Esta mujer conoce, además, muy bien los valores de la propaganda; ella sabe perfectamente que toda conquista amorosa deberá de ir precedida de una labor de retórica previa. Esta es una historia muy vieja. El ejemplar sinvergüenza Giácomo Casanova de Seingalt, siempre, antes de empezar una aventura, explicaba todas sus hazañas amorosas a los maridos de las señoras que quería conquistar. No fallaba, porque creaba un ambiente favorable. Esto lo conoce muy bien Celestina, que sabe que cierto tipo de don Juan no es posible si luego no puede explicar lo que ha hecho. Yo me pregunto qué hubiese sido de don Juan Tenorio si no hubiera podido explicar sus hazañas en la Hostería del Laurel. Es evidente que esto formaba parte de sus ilusiones. Ella conoce muy bien, pues, que hay unas fórmulas de propaganda y las utiliza con Melibea de una manera realmente pasmosa.

La figura de Celestina no es nueva literariamente; todos los grandes temas de la antigüedad demuestran la existencia de un personaje que suele aparecer ya en el teatro griego, el teatro latino: es la muchacha enamorada que se hace confidente de otra mujer que puede ser una nodriza o una vieja criada. Hay un poco la constante de la necesidad de confidencias entre una mujer y otra que, naturalmente, no puede ser la madre; tiene que ser otra persona. Y este personaje lo vamos encontrando a lo largo de toda la literatura antigua y medieval. Es la «nodriza», en la tragedia antigua. Es la recadera, la que lleva los recados, la trotaconventos de el Arcipreste de Hita. Es

decir, que este personaje tiene que existir siempre y, efectivamente, existe.

Ahora, en «La Celestina», de Fernando de Rojas, esta mujer tiene en su torno todo un mundo de ramera, de rufianes, que constituyen este elemento pululante, negativo, abyecto de la sociedad española, que hemos dicho que era el reverso de la medalla de las figuras que se mueven por el amor, por un amor que no rechaza, por supuesto, ninguna de las formas del idealismo, pero tampoco ninguna de las formas de la sensualidad. En realidad, la noción más importante que nos da Celestina, que es, no lo olviden, el eje de la acción (Calisto y Melibea juntos solamente aparecen en cuatro actos de la obra, que tiene veintinueve; en cambio, Celestina está siempre, siempre, siendo el hilo conductor de la obra de un extremo al otro), monta todo su tinglado, toda su mecánica sobre la base de una experiencia, naturalmente, abyecta del mundo de la sensualidad, con una seguridad en sí misma escalofriante cuando se niega la muchacha —no en el caso de Melibea—, cualquiera de ellas.

Ella sabe que acabará llegando al final de lo que se propone y luego es también —y esto completa mucho la visión de Celestina— una hechicera. Cuando se describe lo que tiene Celestina en su casa, hay una curiosísima serie de potingues que usaba para maquillar a las señoras, para venderles afeites, olores. Es una lista graciosísima: «cerillas, lanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarinetes, salvarinos, rasuras, traguncia, hieles, destilados y azucardados, etc.», una enorme batería de embellecimientos femeninos. Pero al lado de esto están otros objetos. Tenía «huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, aguja marina, soga de ahorcado»; es decir, esto ya no es la mujer que vende afeites a las damas, sino que es una mujer hechicera. Parmeno, que la conoce muy bien, porque Parmeno es hijo de una compañera de Celestina. «¿Quién te podría decir lo que esta mujer hacía? Y todo era burla y mentira»,

dice Parmeno. ¿Burla y mentira? No lo sabemos.

Hay un momento escalofriante en el acto segundo, en el cual Celestina está a solas, y a solas evoca, y llama, y conjura para que aparezca Plutón, para que aparezca el demonio, para que aparezca el infierno y la ayude. Entonces, naturalmente, estamos ante un personaje mucho más complejo, puesto que este mundo de la brujería, como ustedes saben ya, nos da otra dimensión escalofriante, tremenda, de una realidad que hoy los psicoanalistas y los médicos están deduciendo de una manera estremecedora; es decir, que estas brujas que la Inquisición castigaba y condenaba tenían razón, y tenían razón porque cuando el juez las apretaba a preguntas y ellas decían que habían visto incubos, o diablos, o machos cabríos, o demonios, no estaban mintiendo al inquisidor, por la sencilla razón de que estas mujeres eran lo que hoy llamaríamos unas «alucinógenas». Estas mujeres se drogaban. Los procedimientos por los que estas mujeres entraban en el aquelarre era que había otra más sabia que con el sentido de los drogadictos, que tienen siempre interés en crear nuevos círculos de envenenados, creaba una evidente alucinación, de tal manera que las pobres mujeres confesaban lo que habían visto, y era cierto, y esto les costaba muchas veces la hoguera.

Bien, esta es otra vertiente en la cual ya entra un elemento importante, y es que para la Celestina, para la obra de Fernando de Rojas, el mundo de la pasión, el mundo que pudiéramos decir que tiene órgano, órgano sexual, órgano sentimental, está enfrentado con otro mundo que no tiene órgano, que es el mundo de lo demoníaco, que es el mundo de lo cerebral, que es el mundo de lo especulativo. De ahí es donde la genialidad de Rojas nos da ambas medi-

das, porque lo tremebundo de la pasión en estos casos no es la pasión en sí, sino aquel tinglado sórdido que aprovecha la pasión del ser humano para construir su negocio. Es decir, que en esto Rojas nos da una versión admirable de lo que hay en las pasiones humanas de distinto. Las unas se justifican un poco por sí mismas. La misma Melibea se justifica, porque para ella el amor justifica todas las actitudes. En cambio, en los hombres que en torno a estos dos enamorados viven de este negocio, viven como el que hoy vive de la pornografía, como el que hoy vive de las películas indecentes. No es más pecado, pero sí más abyecto. Porque a unos, en cierto modo, los justifica su propia pasionalidad, y los otros fríamente están explotando la pasión humana y, en cierto modo, hermosa, de lo sensual, de lo sexual y de lo erótico para convertirlo en unas cifras, en unos números, en un negocio, en fin, en algo que termina, como ustedes saben perfectamente, en la obra de una manera también terrible, puesto que los criados son ajusticiados, Parmeno y Sempronio, después de asesinar a la vieja Celestina.

Si algún sentido tiene intentar en muy pocos minutos, como ustedes ven, reducir a síntesis esta enorme, esta espléndida, esta variopinta pululación de criaturas vivas, de criaturas vivientes que crepitan en las páginas de Fernando de Rojas, es el esfuerzo realmente inmenso de haber intentado crear, a lo largo de veintiún actos, de una obra que, además, se ha representado, como ustedes saben; por tanto, que es reducible a los términos, a los límites de una representación teatral ese gran teatro del mundo, ese gran teatro de la pasión humana que tiene tres nombres fundamentales: Calisto, Melibea y Celestina.

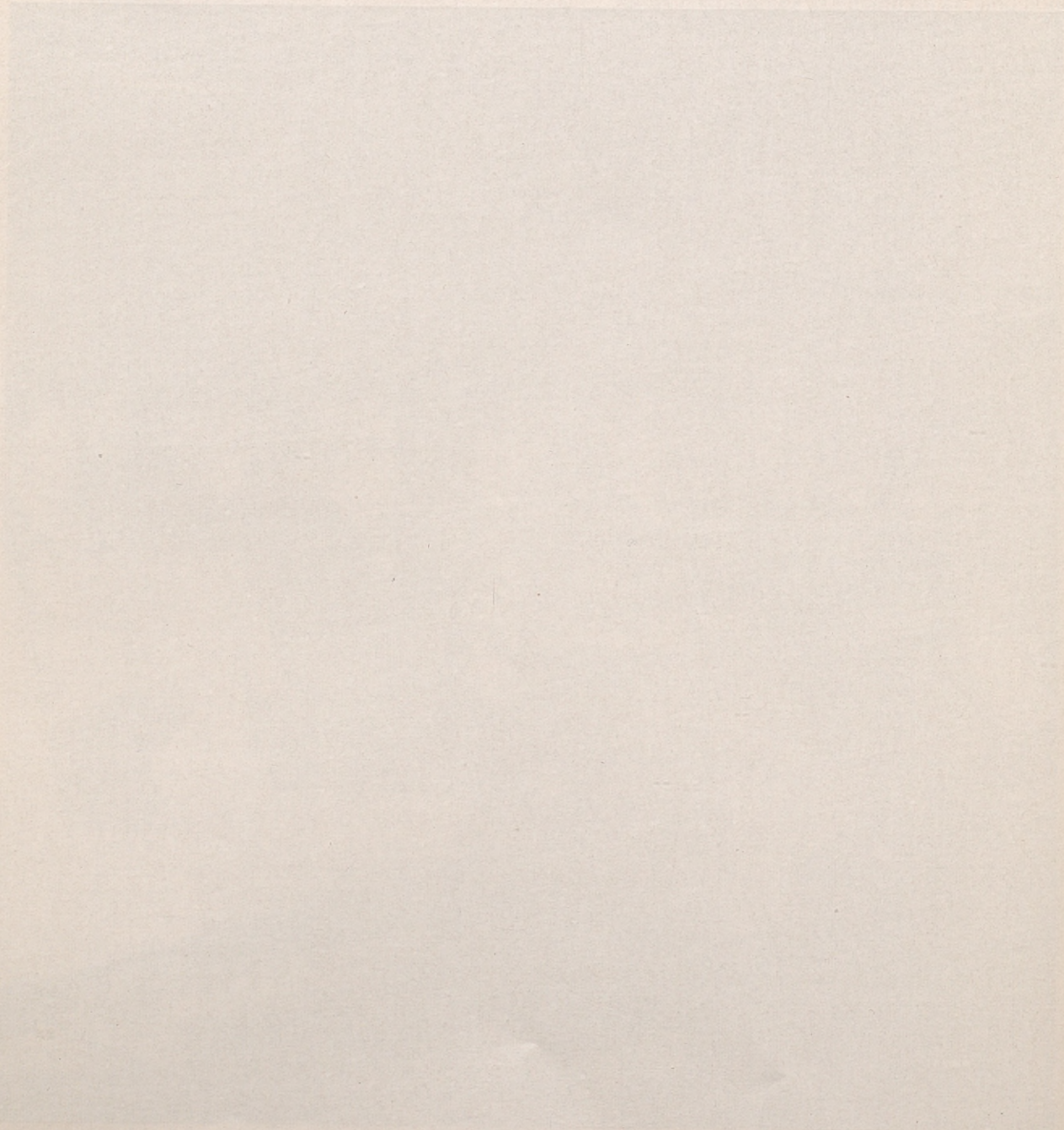
Muchas gracias.

asión en  
no aquel  
asión del  
ocio. Es  
versión  
asiones  
ustifican  
Melibea  
por justi-  
o, en los  
enamo-  
como el  
como el  
ecentes.  
abyecto.  
justifica  
fríamen-  
na y, en  
sual, de  
nvertirlo  
n un ne-  
a, como  
obra de  
que los  
y Sem-  
la vieja

en muy  
reducir  
léndida,  
uras vi-  
bitan en  
s, es el  
er inten-  
ctos, de  
entado,  
e es re-  
de una  
atro del  
n huma-  
entales:



Aspecto parcial de la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, durante la celebración de una de las conferencias.



---

**COLECCION DE MONOGRAFIAS DEL  
CENTRO ESPAÑOL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO (UNESCO)**

Volumen V

Presidente del Centro: **Joaquín Calvo-Sotelo**

Secretario General: **Sebastián Bautista de la Torre**

Tamayo y Baus, 4

MADRID (España)

---

Ayuntamiento de Madrid

CONSEJO DE ECONOMÍA DEL  
CENTRO ESPAÑOL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL YACHT (CIIE)

1950

Sección de Estudios Económicos  
Instituto de Estudios Económicos de la UCA

1950

1950







