

«dentro del matizado seno de las aves de Juno aparecen tendiendo la poderosa garra leones de Judá.

No rompe por completo con las pasadas tradiciones, pero dá el primer paso, paso gigantesco que demuestra una energía de carácter y una conciencia artística nada comun.

Y hé aquí que de nuevo al seguir á Calderon en sus escursiones á los talleres, donde las decoraciones de sus autos se pintan y viéndole ensayar con municioso esmero, eligiendo é imponiendo muchas veces á los autores de compañías comediantes que él creia más aptos para interpretar algunas de sus creaciones, viene á herir nuestra imaginacion la figura de Meyerbeer, tambien asistiendo á los talleres, ensayando minuciosamente sus obras y eligiendo asimismo é imponiendo á las empresas los cantantes que á juicio suyo eran más á propósito para sus *spartittos*.

Por los mismos procedimientos, y sin más guia que su sentimiento artístico, Calderon y Meyerbeer se imponen en la escena, subyugan al público y legan su nombre á la posteridad.

II

Y entremos ahora á considerar á Calderon como poeta lírico-dramático; bajo cuya fase ha sido poco estudiado y ménos comprendido.

No todos los que legítimamente llevan el nombre de poeta y conmueven con sus obras en el teatro y ciñen en su frente los laureles del triunfo escénico, tienen condiciones de escritores lírico-dramáticos.

Una rápida ojeada sobre los primeros autores de nuestros tiempos, cuyos nombres marchan íntimamente unidos al recuerdo de su gloria, demostraría con facilidad nuestra tesis.

En la zarzuela el poeta decide el éxito; el músico sigue la suerte del libretista; no así en la ópera, en que el autor del libreto no juega para nada; es una especie de andamiaje que se retira terminada la obra.

Así, pues, cuando el escritor se acuerda sólo que es poeta, y quiere hacer hablar á la música el mismo lenguaje de los actores, el fracaso es inevitable. La música necesita un lenguaje especial, cadencioso, rimado, de giros suaves unas veces, enérgicas otras, pero siempre cantado. El autor lírico-dramático debe ser músico ántes que todo, conocer los secretos del canto, el empleo de las voces, y saber qué palabras debe asociar en sus versos; lo mismo que el pintor ha de conocer los secretos de su paleta para producir un efecto.

Calderon reunia todas estas condiciones; los versos que él destina á ser cantados no necesitan apenas del auxilio del músico: son ellos la música misma; muchas veces llevado de esa especie de armonía rítmica, que inconscientemente le arrastra, pone en boca de los personajes de sus dramas verdaderas romanzas, de una expresion sin límites; y escuchándolas se duda si aquellas cadencias pertenecen á los dominios de Apolo ó á los reinos de Euterpe.

Pero Calderon va más allá todavía; conoce los instrumentos músicos de su tiempo y sabe hacer de ellos un empleo tan atinado, que al ver hoy las que pudiéramos llamar *particellas* de sus zarzuelas, y no hallar allí, por regla general, el nombre del músico, casi dudamos si él mismo escribiría la música de sus obras.

Para juzgar á Calderon como poeta lírico, basta sólo ver cualquiera de ellas y recitar sus canciones.

Yo soy titiri, titiri tina,
flor de la jacarandina.

Yo soy titiri, titiri taina,
flor de la jacarandaina.

Vaya á la guerra el alférez
y embárguese el capitán.

Mate moros quien quisiere,
que á mí no me han hecho mal.

El estudio de Calderon como poeta lírico haría por sí sólo un volúmen; séanos lícito en esta ocasion limitarnos á tan ligero bosquejo, que no otra cosa puede hacerse, dada la índole de esta obra.

Considérase á Calderon generalmente como el creador de la zarzuela; y á creerlo así se inclina, entre otros, D. José Julian de Castro, quien en un triste poema publicado en 1754, dice del autor de *La vida es sueño*:

Este divino Fénix que al sol vuela,
hizo en España la primer zarzuela;
ó representacion en dos jornadas
de la armoniosa música ilustradas,
á quien por esquisita y primorosa
La púrpura (la puso) *de la rosa*,
en el año que al mundo ser compete
de mil seiscientos y cincuenta y siete.

Dejando á un lado la forma desgraciada de estos versos, y atendiendo solamente á su significacion, nótanse en ellos algunos errores que pudiéramos llamar históricos.

Si se dá el nombre de *zarzuela* al espectáculo *todo cantado*, como era *La púrpura de la rosa*, no puede atribuirse á Calderon la gloria de haber sido el primero en el género, cuando consta que en 1629 se representó *La selva sin amor*, obra toda cantada, de la cual su autor, Lope de Vega, dice que «fué cosa nueva en España, y *La púrpura de la rosa* no apareció hasta el año 1660, y no en 1657, como equivocadamente Castro supone.

Hoy entendemos por zarzuela el espectáculo dramático cantado en parte, y por ópera el cantado en su totalidad; y en este sentido no puede atribuirse á Calderon la primacía, porque desde el origen de nuestro teatro hallamos en él la música asociada á los diálogos, viniendo á formar así una especie de zarzuela cuya existencia es anterior á Calderon.

En cuanto á la ópera propiamente dicha, ya hemos visto que fué Lope quien en la escena española la introdujo.

Es disculpable, sin embargo, el error en que Castro, y los que abrigan la misma creencia, incurren, porque nace de una simple cuestion de nombre.

Sabido es que la zarzuela se llamó así por ejecutarse principalmente en el real palacio ó casa de campo que en el Pardo tiene esa denominacion. De aquí los espectáculos conocidos por *comedia ó fiesta de zarzuela*, que tanto se prodigaron en tiempo de Felipe IV y Carlos II; y siendo Calderon el que en la citada casa los representó, dándoles un aparato escénico deslumbrador y llevando á contribuir al éxito la pintura, la mecánica y algunas artes auxiliares, no es de extrañar que se haya borrado la huella de las zarzuelas anteriores á Calderon, recordándose en primer término las suyas por la fastuosidad con que se dieron á conocer, por el desarrollo que al espectáculo imprimió nuestro poeta y por el mérito indiscutible de las zarzuelas, dadas las condiciones que de escritor lírico-dramático tenia su autor.

De él son *El jardín de Falerina*, representada el año 1629; *El mayor encanto amor*, ejecutada en el estanque del Retiro en 1635; *El laurel de Apolo*, en 1658; *Eco y Narciso*, en 1672; *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, en 1680; sin contar otras muchas, ya conocidas, y otras de que hay noticia y no se conservan, ni hacer mencion tampoco de los autos sacramentales, que son verdaderas zarzuelas de gran importancia, ni de las loas, entremeses y bailes, en que la música tenia intervencion y era á veces la parte principal.

Estudiábase en aquella época la música con grande esmero, y no podia obtenerse patente de buena educacion sin practicarla en más ó ménos escala, así como la danza. En las universidades, catedrales y conventos se educaban multitud de sugetos, con quienes se formó luégo la falange musical más numerosa de que puede tenerse idea; así es que en los palacios de los reyes, en las casas de los magnates y aún en las de simples particulares, se hallaban con frecuencia excelentes compositores, cantantes é instrumentistas, que cultivaban el arte práctica y didácticamente con arreglo á los adelantos del mismo en Europa.

El pueblo, por su parte, no era indiferente á este general movimiento, y aunque sin profundos estudios sobre que basar sus aficiones, daba rienda suelta á la imaginacion, creando cada día jácaras y canciones populares, de que no poco uso hicieron más tarde los maestros y personas más distinguidas, no sólo en profanas y aristocráticas fiestas, sino hasta en las mismas iglesias.

Consecuencia de esta efervescencia musical era la organizacion de las compañías cómicas, donde la mayor parte de sus individuos, además de representantes, eran más ó ménos diestros en cantar, bailar ó tocar algun instrumento músico, principalmente la vihuela, el arpa, la guitarra ó la bandurria.

Para ellos escribió Calderon sus inmortales obras, que no pueden hoy representarse con verdadero carácter, porque habiendo tomado el ejercicio cómico otro rumbo, nuestros modernos actores descuidan todo lo que á la declamacion no se refiera.

En las compañías de aquel tiempo figuraba siempre un llamado *músico*, que era generalmente el compositor, maestro ó director de la parte musical del espectáculo, de quien dependian los cantores é instrumentistas, que en mayor ó menor número, segun la importancia de la compañía y del teatro en que actuaban, intervenia en los usos escénicos.

Por demás curiosa é interesante es la historia de estos músicos. Alguno hubo,

que seducido por los encantos de una comedianta, dejó su plaza de *chirimía*, que desempeñaba en una catedral, por seguir la vida histriónica.

Otro mata en desafío á su rival, se escapa á Italia, pelea allí como buen soldado, vuelve luégo á la vida de la farándula, se casa con una cómica, se hace ermitaño, y viene á morir de maestro de capilla en un convento.

Las compañías que actuaban en Madrid y en los Reales Sitios, eran en cierto modo privilegiadas, porque representaban delante de la córte, ya cada una de por sí, ya juntas en las grandes fiestas de zarzuela, organizadas por Calderon en el Pardo ó el Buen Retiro.

Era tan importante el papel que la música jugaba en estas fiestas, que no bastando á desempeñarle los elementos que de ordinario poseian las compañías cómicas, se recurria á los muchos que Madrid tenia, y en particular la Real Cámara y Capilla de Palacio, donde figuraban los músicos más reputados de España, y aún algunos de Portugal, Flandes, Italia, y hasta Inglaterra, particularmente en la clase de instrumentistas.

Largo sería el estudio de la música teatral de aquella época.

El arte músico en España seguia la misma marcha que en los países más adelantados de Europa, consecuencia natural de aquel continuo movimiento, producido por las guerras de Italia y Flandes, que arrastraba á los músicos á seguir la suerte de los ejércitos, recogiendo en su marcha todas las impresiones musicales de los puntos que atravesaban, y dejando á su vez las suyas. Nada hay, pues, en cuanto al fondo digno de mencion en este asunto.

En cuanto á la forma, nuestra música en el siglo xvii tenia aún, en sus manifestaciones más profanas, cierta tendencia á conservar los giros religiosos en todo aquello que podemos llamar música séria ó dramática, al par que en la jocosa de los entremeses y bailes cantados, era admitido, quizá con exageracion, el espíritu de las canciones populares y hasta la caricatura, si se nos permite la frase, de aires vulgares extranjeros.

Los coros de comedias se hacían por lo general á cuatro voces, acompañadas de un bajo continuo, como puede verse en el de *El jardín de Falerina*, que ilustra nuestra publicacion, y cuyo original manuscrito de la época conserva en su biblioteca el eminente compositor y notable erudito D. Francisco Asenjo Barbieri (á cuya amistad debemos la copia que acompañamos, trascrita en caractéres comunes por él mismo), así como tambien notas importantes relativas á la música del siglo xvii, que han venido en no pequeña parte á auxiliar nuestro trabajo.

No habia recibido aún la música instrumental en aquella época el desarrollo que más tarde le dieron los maestros alemanes; así es que cuando algun coro se acompañaba con instrumentos, éstos limitaban su accion á seguir paso á paso el canto de cada una de las voces, permitiéndose únicamente en determinadas ocasiones la licencia de hacer algunas pequeñas glosas ó adornos, conforme á las reglas de los didácticos Diego Ortiz, Fray Tomás de Santa María y otros autores españoles.

Considerada la música siempre como de canto, se escribia á cuatro voces, aunque fuese puramente instrumental; si bien en este caso dásela alguna más libertad,

dentro siempre del estilo del motete ó del madrigal, conocido vulgarmente con el nombre de *tono humano*, para distinguirlo de la cancion religiosa, ó motete propiamente dicho, que se llamaba *tono divino*.

Los instrumentos entónces usados, y que se hacían intervenir en el discurso musical por grupos ó clases análogas, eran entre otros, los órganos, claviórganos, clavicímbalos, arpas, laúdes, torbas, vihuelas de mano, guitarras, bandurrias, rabeles, vihuelas de arco, violines, pífanos, flautas, chirimias, orlos, cornetas-mutas, dulzainas, bajoncillos, bajones, trompetas y saca-buches; sin contar con los conocidos instrumentos de percusion.

Ante esta relacion, fácilmente puede deducirse el efecto ruidoso y la sonoridad de ese *gran golpe de música*, que Calderon coloca con frecuencia en sus obras, aunque no siempre tomasen parte todos los instrumentos, y sí sólo aquellos que requiriese la situacion.

Dicho se está que al hablar de todos ellos nos referimos á las zarzuelas de grande espectáculo, pues para los entremeses y bailes nunca se empleaban sino los más populares, con su obligado acompañamiento de castañetas, sonajas, adufes, panderos, etc., etc., propios de la seguidilla y de la jácara.

El arpa, hoy tan en desuso, y patrimonio exclusivo de los teatros de ópera, era en tiempo de Calderon el instrumento favorito de las clases acomodadas, y entraba siempre á formar parte de las orquestas por poco numerosas que fuesen.

Al dejar su sencillez primitiva y enriquecerse con los adelantos modernos, ha perdido su popularidad. Trabajo costaría á un músico del siglo xvii reconocer esos elegantes instrumentos de forma gótica, llenos de pedales, donde el oro y las ricas maderas se disputan un lugar; instrumentos de que Labarre ha hecho una orquesta entera con sus valientes y difíciles composiciones; en que vertió por completo su alma Donizetti al escribir el preludio de la fuente en *Lucía*; con que Meyerbeer acompaña el amor y describe el poema de la naturaleza, y Rossini llora en el tercer acto de *Otello*.

El arpa, tan difícil hoy de dominar, y tan costosa de adquirir, estaba en el siglo xvii á la órden del dia, y no pocas veces de la noche, pues servia á los enamorados galanes para acompañar las estrofas cantadas al pié de la reja de sus damas.

III

La historia del teatro en la época de Calderon, hecha está y es sobradamente conocida. Pellicer, en su *Tratado histórico del origen y progresos de la comedia*; Rojas, en el *Viaje entretenido*; Armona, en sus *Memorias cronológicas*, y otros muchos que han descrito el histrionismo en todas sus fases, dan sobre este asunto cuantos detalles pueda apetecer el erudito más descontentadizo y el bibliófilo más exigente.

Por los citados autores sabemos que los elegantes coliseos de hoy, donde el abono cuesta una fortuna, fueron en su origen simples corrales, en que se representaban las mejores producciones de aquellos ingénios, cuyos nombres dan tanto esplendor á nuestra pátria literatura.

CORO DE NINFAS DE EL JARDIN DE FALERINA.

LETRA DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

MÚSICA DE JOSÉ PEIRO (¿AÑO 1629?)

Voz 1ª

Voz 2ª

Voz 3ª

Voz 4ª

ACOMPAÑAMIENTO

FIN.

D.C.hasta el FIN.

NOTA. Esta composicion se cantaba una cuarta mas baja de como se halla escrita.

Estos corrales, sin más preparacion que un mal tablado de madera para el público, y una especie de tinglado destinado á los comediantes, fueron la cuna del teatro español; y ciertamente que el arte dramático al engrandecer su templo no ha engrandecido á proporcion las producciones literarias; ni los actores, pasando del corral al coliseo, marcan un adelanto sensible en el ejercicio histriónico.

No hemos de hacer un estudio comparativo entre los comediantes á quienes Calderon ensayaba *El Alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, y nuestros modernos actores, porque ni el lugar es oportuno, ni nuestras observaciones pueden tener más base que la hipótesis, tratándose de cómicos de hace dos siglos, y no habiendo llegado hasta nosotros críticas severas de ellos en todas las obras que representaron; pero ciñéndonos exclusivamente á nuestros días, y viendo los aplausos pocas veces merecidos que arrancan en la escena los actores, séannos permitidas dos palabras de digresion.

No basta el talento, ni el conocimiento de la escena, ni la elegancia en el decir, ni el sentimiento artístico, cuando todo esto aisladamente concurre á la obra de la representacion; es necesario llevarlo unido y que encarnado vaya en el actor.

Y aún es preciso más; hace falta una voz agradable y buena figura.

¿Cómo os podreis formar idea del Segismundo de Calderon, esa creacion colosal que bastaría por sí sola para inmortalizar al poeta, si otras análogas no hubieran brotado de su fantasía; cómo podreis imaginaros aquel hombre atlético, salvaje, que en un momento de la escena recuerda al Hércules mitológico, al arrojar á Anteo, si le veis representado por un actor de poca estatura, débil y cuya voz se anuda en su garganta?

La naturaleza no concede por igual sus dones, y es una temeridad querer suplir los que faltan con los que ella otorga.

Cierto es que el talento reemplaza á la figura y á la voz; cierto es que engrandece á los que lo poseen, ocultando su personalidad y presentando un nuevo sér; pero eso sucede raras veces, son pocos los privilegiados, y aunque haya alguno, puede considerársele como una excepcion de la regla general.

Nuestros actores no viven el personaje que han de representar, lo estudian, llegan á conocerle; pero no se identifican en él, rara vez lo sienten, casi nunca lo interpretan: para ello es preciso hacer con él la vida íntima, acompañarle constantemente, no abandonarle nunca, y de este modo, familiarizados con su manera de ser, con sus gestos, con sus actitudes, con su carácter, digámoslo así, y viniendo á ser esos gestos, esas actitudes, ese carácter, propios del actor, sin darse cuenta, lo trasforman por completo, y al llegar á la escena la personalidad ha desaparecido; queda sólo la creacion del autor.

Y ya que eso no se verifica hoy, volvamos la vista á los Avendaños, Escamillas y Ruedas, y entremos con ellos en los corrales que representaban, que por ser ellos y andar por allí nuestro poeta deben fijar nuestra atencion.

Ya en 1625, Calderon reinaba en aquellos corrales como dueño absoluto, y los poetas que presentaban alguna nueva produccion, solicitaban del recitante y autor de comedias, Avendaño, asociase á su obra alguna loa ó entremés de Calderon de la Barca, «que muy bien preparan el ánimo y entretienen al público, único medio de llegar con felicidad al desenlace.»

D. Luis Fernandez Guerra, en su estudio sobre Alarcon, y refiriéndose al estreno de *El exámen de maridos*, ya cita á Calderon como poeta conocido.

«La loa, bailes y sainetes que se representaron, dice, pertenecian á Quiñones de Benavente, á un entremesista novel y á Calderon de la Barca.»

Esta autorizada opinion contestará tambien á los que suponen que nuestro poeta no llevó sus producciones á los corrales, representándose sólo en los salones del Palacio Real, en el teatro del Buen Retiro y en alguna *Academia* de las que entónces los nobles celebraban en sus casas.

Ya que el estudio sobre Alarcon hemos citado, creemos muy del caso reproducir aquí uno de sus párrafos, que pinta de un modo inimitable los antiguos corrales de comedias en día de representacion, y cuya pintura ayudará no poco á comprender con más facilidad el tosco diseño que acompañamos, copiado con la misma rústica sencillez que le hemos hallado en los manuscritos de Armona.

«Pocos meses despues, y acercándose la Cuaresma de 1625, veíase golpe de gente á la puerta del corral del Príncipe, con intencion de llenar todas las localidades. En el Mentidero los cómicos, los ociosos en las lonjas de San Felipe, y en las galerías del Alcázar un deudo predilecto del gran valido Conde-Duque, habian hecho famosa la comedia anunciada por los carteles. Hinchéronse inmediatamente los corredores, cuyas barandillas y postes de madera crugían como si fuesen á estallar; ni más ni ménos las gradas de abajo, y lo propio allá en el centro, la jaula de las mujeres, horno de grillos, donde tantas veces los silbatos y llaves congelaron grandes tormentas. A los altos desvanes encaramáronse religiosos y clérigos, para disfrutar del espectáculo sin ser vistos, ni romper las ordenanzas, en tanto que honraba los balcones, rejas y celosías de los aposentos la nobleza. En el patio fueron interminables las disputas y rencillas, acerca de si este banco es mio, y si este asiento fué puesto por mi criado. Pero allí mismo, detrás de la barrera, iba encrespándose cada vez más el oleaje de la infantería española, es decir, los mosqueteros, que por estar de pié y en almáciga, eran desabridos, insolentes y verdugos de cualquier comedia huérfana ó recitante descuidado. Llevábalos el contrapunto la voz de los azacanes y vendedores de golosinas, frutas y dulces (1); siendo de ponderar su destreza en coger el lienzo que con dinero se les arrojaba desde las barandillas y con la mercancía volverlo como pelota.»

Tal era el aspecto del corral en cuanto al público se refiere: respecto á los actores y la escena, descuidada debia andar ésta, mal vestidos aquellos y muy á la zaga nuestro espectáculo teatral, cuando describiéndole el erudito flamenco citado por Pellicer, se asombra de que los comediantes no representasen con luces y sí á la del dia, quitando á la escena toda su ilusion; que los vestidos careciesen de suntuosidad y no se hallasen adaptados á las circunstancias; que una comedia de argumento griego ó romano se vistiese por completo á la española, y á ese tenor otros hechos análogos, de que se hace cargo con la superioridad del que mucho más ha visto y á mejor está acostumbrado; siendo tanto más de extrañar este atraso de nuestro teatro respecto á algunos otros, cuanto era el espectáculo favorito de la córte y la nobleza, que distin-

(1) Estos vendedores, una vez principiado el espectáculo, se situaban en un punto determinado del corral; en nuestro diseño está marcado el sitio que ocupaban los *alojeros*.