NICETO ALCALA-ZAMORA Y TORRES
(1877-1949)
Ex Presidente de la República Española. Miembro de las Academias de la Lengua, de Ciencias Morales y Políticas y de Jurisprudencia y Legislación

EL DERECHO Y SUS COLINDANCIAS, EN EL TEATRO DE DON JUAN RUIZ DE ALARCON

Sobretiro de la
REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE JURISPRUDENCIA
Julio-septiembre, 1949

IMPRENTA UNIVERSITARIA
MEXICO, 1949

EL DERECHO Y SUS COLINDANCIAS, EN EL TEATRO DE DON JUAN RUIZ DE ALARCON

NICETO ALCALA-ZAMORA Y TORRES
(1877-1949)
Ex Presidente de la República Española. Miembro de las Academias de la Lengua, de Ciencias Morales y Políticas y de Jurisprudencia y Legislación

EL DERECHO Y SUS COLINDANCIAS, EN EL TEATRO DE DON JUAN RUIZ DE ALARCON

Sobretiro de la
REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE JURISPRUDENCIA
Julio-septiembre, 1949

IMPRENTA UNIVERSITARIA
MEXICO, 1949

INDICE

Págs.

Prólogo 5

Explicación 9

I. La huella profesional 11

El letrado, el jurista, el relator. Volumen y calidad de la cultura reflejada en las obras. Frecuencia del anacronismo. Mayor frecuencia del tecnicismo jurídico. Rasgos característicos de un relator; el cuidado de la documentación y del detalle; la coma y su variación, nudo de una obra; el influjo de lo aleatorio; defensa de la curia y endoso de sus culpas a los alguaciles.

II. La moral de un relator 18

En qué consiste la moralidad característica de este teatro. No es asustadiza o tímida; el incesto, la idea del amor y de la fidelidad; juicio sobre las costumbres y tolerancia para las flaquezas. El rasgo de esta moral es la obsesión de la veracidad y el cuidado del secreto. Tales preocupaciones culminan en las dos obras maestras del autor y coinciden con los deberes fundamentales de un Secretario de Sala, severamente exigidos por la legislación del Consejo de Indias.

III. El programa de reformas legislativas 28

Está contenido en dos obras, *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el honor*, en tono solemne o humorístico, respectivamente, y según el personaje que habla. Formación y promulgación de las leyes. Régimen del trabajo. El ejército y la aristocracia. La cuota vidual; olvido que, en cuanto a ella, padeció Alarcón. Criterio singular para retribuir a los magistrados. Idem en cuanto a la pena de destierro. El deber de los ministros y el escarmiento contra los poderosos. El castigo de la prevaricación, el juego, venta de oficios, costumbres y modas.

Págs.

IV. El ideario jurídico disperso 35

Dificultad aparente y seguridad efectiva para escudriñar el criterio propio del amor en las obras dramáticas. Conceptos jurídicos de orden general; la ley natural; la costumbre; el derecho de guerra; la primacía del derecho sobre la fuerza; la justicia privada; la libertad para el consentimiento matrimonial. Derecho penal: teoría sobre la frustración y su explicación estética; la inducción del ascendiente sobre el descendiente; el derecho de asilo y la extradición; la legítima defensa. Aspectos procesales; el defensor y la parte; ironía sobre los litigios; la prueba de indicios eficaz contra los poderosos; igualdad esencial ante la ley como ante la justicia.

V. El pensamiento político 46

Misión de una aristocracia y juicio de Alarcón sobre la de su tiempo y la feudal. Esencial igualdad de la condición humana; la simpatía hacia los criados. El poder real, su irresponsabilidad y la responsabilidad de los ministros. La legitimidad del poder, su prescripción y la tiranía; licitud de la resistencia contra ella. La población de territorios desolados y la naturalización de extranjeros. Otros aspectos en que influyó la condición de indiano del autor; su visión del imperio hispánico; la cordialidad hacia Portugal; singular enfoque de la Sevilla de su tiempo.

VI. La observación y las complicaciones psicológicas 62

El cuidado para estudiar los caracteres y dar vida a los personajes; Alarcón y las mujeres de su teatro. Algunas complicaciones; el desdoblamiento de la personalidad; la transfiguración del carácter; la frecuencia de lo sobrenatural o misterioso. ¿Poesía filosófica o meramente moral?

Apéndice: Juan Ruiz de Alarcón y Pierre Corneille 70

Influencia literaria española sobre Corneille. Cotejo de *Le menteur* con *La verdad sospechosa*. Exito y fama de la comedia francesa. Pleito literario clarísimo y rivalidad infundada.

EL DERECHO Y SUS COLINDANCIAS EN EL TEATRO DE DON JUAN RUIZ DE ALARCON *

SUMARIO: Prólogo de esta edición.—Explicación.—I. La huella profesional. II. La moral de un relator.—III. El programa de reformas legislativas.—IV. El ideario jurídico disperso.—V. El pensamiento político.—VI. La observación y las complicaciones psicológicas.—Apéndice: Juan Ruiz de Alarcón y Pierre Corneille.

PROLOGO

La Universidad de México ha tenido la iniciativa, para mí muy honrosa, de reimprimir este trabajo, publicado en Madrid en 1934 en el Boletín de la Academia Española de la Lengua. Tal acuerdo merece de mi gratitud, y aun lo exige en mi conciencia, completar el estudio con algunas páginas, destinadas a situar exactamente la figura de Ruiz de Alarcón, señalándole el puesto que le corresponde dentro de nuestra dramática del

* En 1946, el entonces Director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, licenciado Virgilio Domínguez, a iniciativa del doctor Francisco Monterde, Jefe del Servicio Editorial de la Universidad, acordó que la misma patrocinase la reimpresión del estudio que en 1934 dedicó D. Niceto Alcalá-Zamora y Torres, en esta fecha Presidente de la República Española, al teatro de D. Juan Ruiz de Alarcón. El trabajo del doctor Alcalá-Zamora se publicó en el "Boletín de la Academia Española", año XXI, cuad. CIV. El texto primitivo, que se reproduce íntegro, ha sido adicionado con un prólogo y un apéndice para la reimpresión mexicana. Por desgracia un cúmulo de dificultades, ajeno a la buena voluntad de todos, ha hecho que la reimpresión aparezca como póstuma y que le haya correspondido dirigirla al propio hijo de quien con tanta ilusión la aguardaba...

Siglo de Oro, así como en la posterior y extranjera, trasladada ya a la literatura universal. Así me propongo hacerlo con serena y justiciera imparcialidad, exenta de acritudes y lisonjas, sin regateo de cualidades permanentes, ni tampoco hipérboles de oportunidad editorial. Semejante criterio estará en proporción con la sobriedad, que fué uno de los méritos artísticos del célebre autor, y bastará para superar las esperanzas presumibles de su modestia, que fué otro mérito de aquél como persona y como literato.

Por lo que toca al puesto dentro de nuestro teatro clásico, quedó indicado lo esencial en los preliminares de la anterior edición, aquí reproducidos como parte integrante de la misma. Conviene, sin embargo, desenvolver algunas ideas, puntualizando su alcance y entre ellas destacar el honor y relieve que supone para un comediógrafo verse incluído dentro del famoso hexágono, en el que no figuró nunca Cervantes, a pesar de que fué el teatro la atracción más tenazmente irresistible para su genio, llamado, sin embargo, a saborear la gloria, suprema, y por ello insuperable, en el campo de la novela, donde no la aguardó al principio, aunque pronto empezó a vislumbrarla, y ya al final de su vida la saboreó como inconmovible y eterna. Como no podía dársele al autor del *Quijote* el primer puesto entre nuestros dramaturgos, prevaleció el criterio de no asignarle ningún otro, ya que parecía profanación no ponerle siempre a la cabeza, aun siendo más llano, sencillo y justo decir que en Cervantes hubo dos tallas distintas: una, muy elevada, como autor de obras bellas y aun admirables; y otra altísima, única, como autor de un libro insuperable, verdaderamente sobrenatural. Obtenido por Ruiz de Alarcón el honor teatral negado a Cervantes, no queda, sin embargo, nuestro autor a la misma altura de los otros cinco que con él componen y cierran el inmortal sexteto de nuestra dramática. Dentro del triángulo mayor, el orden parece escalonarse en descenso con los nombres de Calderón, Lope y Tirso: al último, a quien no le faltan fervorosos entusiastas, lo detuvo en su producción magnífica el choque inevitable en que se estrellaron contra el recato de su estado monacal, aun con toda la holgura conventual de entonces, los atrevimientos de asuntos y situaciones y la audacia del vocabulario; y en cuanto a los otros dos, si Lope fué la fecundidad del genio llevada a lo inconcebible y hasta a lo monstruoso, don Pedro representa en la producción total, y no sólo en el examen comparativo y estricto de *El alcalde de Zalamea,* la perfección suprema, más allá de la cual sólo son posibles los refinamientos de la decadencia, que quizás por lo mismo en él ya se inician. Dentro del triángulo menor, en el que está situado Alarcón, y que como el

otro tampoco es equilátero, hay la constante desigualdad de abertura en los ángulos, o sea en la capacidad creadora de cada ingenio teatral, y en las líneas, que representan gráficamente la extensión y valía de las producciones respectivas. Comparando estos otros tres autores, parece lo más justo, reconocer en Moreto ingenio más sutil y ágil, poseedor de más completa cultura general y humanista, siquiera tales ventajas subjetivas no oscurezcan, ni quizás compensen, las otras que objetivamente aparecen como méritos singulares en las obras de Ruiz de Alarcón. En todo caso, el último puesto, siempre excelso y envidiable, corresponde a Rojas, aunque pueda alegarse en su favor, como presunción o esperanza, la posibilidad de éxitos mayores en una producción, que antes de interrumpirse dió ya extraordinarias muestras de valía. En resumen, y dentro de nuestra dramática del Siglo de Oro, Ruiz de Alarcón puede ser considerado con vacilaciones de criterio el cuarto o el quinto; pero aun esto último significa honor excelso, y nunca podría aplicarse mejor aquel dicho de la sabiduría popular, según el cual no hay quinto malo.

Con ser ya tanto lo que vale y representa esta categoría, ganada por Alarcón dentro de nuestro teatro clásico, la fama y la influencia de aquél se han visto acrecentadas y mantenidas en los siglos posteriores, y aun desde el primer momento más allá de las fronteras idiomáticas del imperio literario hispánico. En tal sentido, el caso curioso de Juan Ruiz de Alarcón presenta singulares semejanzas con el de Eurípides dentro del otro teatro clásico de Grecia.

Aun quitando todas las exageraciones de un odio implacable, a los ataques dirigidos contra el inmortal autor de las dos *Ifigenias* por la musa cruelmente agresiva de Aristófanes, resulta obligado reconocer que tenía razón, cuando en *Las ranas* sostuvo que el trono del teatro helénico le correspondía a Esquilo, y que en las momentáneas ausencias de éste debiera ocuparlo Sófocles. Pero la indudable superioridad de los dos trágicos últimamente citados, ha quedado confinada dentro del campo glorioso, mas cerrado, de la civilización helénica, en cuanto es peculiar de su grandeza histórica; y Eurípides ha encontrado su desquite influyendo, incomparablemente más que los otros, a través de los siglos: primeramente sobre Séneca, quien lo traduce más que lo adapta, y luego al cabo de dos milenios sobre Racine, que lo adapta más que lo traduce, y por mediación del trágico francés sobre toda la dramática moderna de la civilización occidental. Esa extraña compensación de suerte póstuma, confirmatoria de que nadie es profeta en su tierra, puede explicarse por varias causas: por un diálogo más vivo y cortado quizás que el de Sófocles mismo, en el que

desaparecen las solemnes arengas de Esquilo; porque el diálogo refleja la equiparación más humana de los personajes, sin que los oscurezca el coro envolviéndolos, ni los aplaste el protagonista que los acaudille; porque ese coro tan griego quedó reducido a su menor expresión, casi anuncio de extinguirlo; porque fueron más de carne y hueso los personajes hombres y mujeres, mucho menos los privilegios tan desiguales de dioses y semidioses; porque fué el teatro de las pasiones, y con ello se acercó a lo perenne y universalmente humano, para lo cual aparece la obra de Eurípides como el ascendiente teatral, a la vez más directo y más remoto.

Aunque despojemos de todo el encono y el veneno a las críticas que amontonaron sus envidiosos detractores contra Ruiz de Alarcón, nos veremos obligados a reconocer, como aquellos contemporáneos, que no fué nuestro autor el primero, ni el segundo, ni siquiera el tercero, dentro del teatro clásico español, en lo que éste tiene de fase típica y trascendental dentro de la historia literaria. Pero no obstante ello, Alarcón ha pesado, seguramente más que ningún otro clásico, sobre el teatro extranjero moderno y contemporáneo, y aun sobre el hispano de los siglos posteriores. Esto ha obedecido a que fué él, más que nadie, precursor y aun creador de la comedia de caracteres y costumbres, mediante el fiel reflejo de éstas y la cuidadosa observación de aquéllos. Por ese camino le llevaron su temperamento, su profesión y ocupaciones, el ambiente de las mismas, el criterio personal resultante en que inspiró su técnica y auto-preceptiva, y hasta las mismas amarguras y contrariedades que soportó, dejando grabada huella sobre su vida. Por todo ello explícase que a Ruiz de Alarcón le corresponda en primer término esa gloria exterior y póstuma, que sin razón han querido oscurecer en Francia, recabándola allí antes que para Molière, para Corneille el grande, por el cual consideran, y esto con fundamento, que fué influído decisivamente el autor de *El avaro* y *El misántropo*. Pero desde el momento en que comprobemos que *Le menteur* es un calco exacto de *La verdad sospechosa*, la usurpada gloria volverá a Ruiz de Alarcón; y eso es lo que me he propuesto examinar en el apéndice añadido a esta edición, y al cual me remito en las presentes líneas, que aquí detengo, porque desenvolver ahora el tema rebasaría las proporciones y alteraría la índole de un prólogo. Si mediante los comediógrafos franceses del Siglo de Oro galo Alarcón ha influído sobre la comedia extranjera, moderna y contemporánea, el mismo fenómeno puede observarse dentro de la propia España. Al teatro de Juan Ruiz de Alarcón se acerca, sin confesarlo ni apetecerlo, pero más que a otro ninguno de nuestros clásicos, el de Moratín, muy inferior a todos ellos, mejoría tan sólo y pasajera respecto de

la decadencia teatral hispánica del siglo XVIII; y es curioso observar que, para volver a aquel entronque tradicional patrio, Moratín siguió un largo rodeo ultrapirenaico, recorriendo en sentido inverso el camino en que habían sido etapas decisivas las señaladas con los nombres de Molière y Pierre Corneille. Dentro del propio teatro español contemporáneo acércanse más al tipo teatral de Alarcón, las producciones de los autores que, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y aun López de Ayala y otros supieron resistir, salvando la serenidad de su arte, al torbellino romántico, en lo que tenía de frenesí sentimental y desenfreno imaginativo, aunque aceptasen el retorno a la libertad del arte, sin estrangularla con la rigidez de las unidades clásicas, o sea la vuelta en suma a la buena, gloriosa y casi constante tradición hispánica. Tenemos, por tanto, a Ruiz de Alarcón entre los patriarcas, sin duda el más antiguo e influyente de la moderna comedia.

Señalada con justicia la gloria que corresponde a Juan Ruiz de Alarcón, debemos honrarla y honrarnos con ella por igual mexicanos y españoles, y aun todos los demás de nuestra habla. Cualquier disputa y aun rivalidad sobre ello implicaría, con el intento irrealizable de dividirla, profanación inevitable al desgarrarla. En un imperio literario, su solidaridad es tan igualitaria como indivisible, definiéndose aquél en la extensión por el área idiomática, y en el alma por el genio racial, entendido naturalmente, no como material, agresiva, orgullosa, imposible y falsa pureza étnica de sangre, y sí como indeleble continuidad de predisposiciones artísticas. Con razón Bello hablaba de *nuestros clásicos,* porque cada uno de éstos lo es para todos, haya nacido en cualquier lugar y tiempo. Por ser todo solidario en la gloria del insigne autor, formado en el ambiente mexicano y trasladado al español, lo es hasta la prontitud, que nos asombra, con que muy dentro del siglo de la conquista, la corte virreinal pudo ostentar esa gala. La rapidez muestra que con excelsitud igual, dentro del campo espiritual y para el cultivo de las letras, fueron fértil la tierra americana y fecunda la semilla española, que pudieron dar fruto a la vez tan temprano y tan maduro.

EXPLICACION

Mi discurso de ingreso en esta Academia, sin ser el prólogo, es el antecedente del trabajo que hoy publico. No es así tan sólo porque, como acto de posesión, me facilitara la práctica de honroso trabajo, que es siempre en todo cargo el más preciado de los derechos. No es siquiera el aspecto principal de esta relación a que aludo, la circunstancia de creerme obligado, como en algunos sistemas de enseñanza, a suplir las deficiencias

de aquella tesis doctoral con esta otra complementaria, porque mucho temo que, adentrándome en el campo de la Literatura, la suma de valores negativos, en vez de acrecentar mi haber, destaque el descubierto de mi deuda. Es que, aparentemente, estoy en ella respecto a la memoria del excelso autor dramático, e intento pagarla.

Quien haya tenido la bondad, o tuviere la paciencia, de leer aquel mi discurso, podrá, fácilmente, inclinarse a la injusticia de suponer que yo la cometí respecto de Alarcón, ya que por dos veces, al referirme a su teatro, señalé un olvido inexplicable de precepto fundamental en nuestro Derecho y, lo que es peor, para el amor propio y la emulación de un artista (que, sin duda por ser éste inmortal, no muere con ellos), una inferioridad en el examen comparativo de aciertos y errores al abordar dos grandes dramaturgos del tiempo clásico el mismo problema de Derecho: la inducción penal ejercida por el ascendiente sobre el descendiente.

Aquellos dos reparos que aquí habré de mantener, y aun ampliar, por ser meros detalles, en nada empañan la altísima estima, la honda admiración, que la grandeza serena y perdurable de este autor y de sus obras me produce; pero deseaba y debo hablar de uno y otras para algo más, y muy distinto, que la referencia episódica, y superficialmente desfavorable.

La generación a que yo pertenezco, se formó, como tantas otras de España, influída, al enfrentarse con el telón tradicional de nuestro teatro clásico, por el hexágono impresionante y glorioso de sus grandes figuras. Cuando el estudio o la meditación me han permitido reaccionar débilmente, y siempre como espectador ingenuo o lector vulgar, sobre aquel prejuicio educativo, he creído que en la forma hexagonal dada a la constelación de primera magnitud, había algo de artificio y no poco de injusticia. Quizá para escoger aquel contorno en la agrupación, pesó la atracción aritmética de la cifra, la primera de divisibilidad plural, y aun el encanto geométrico de la figura regular, tan frecuente, tan decorativa, tan armoniosa, hasta en sus elementos, al descomponerse en seis triángulos equiláteros por la igualdad de las cuerdas con el radio dentro del círculo en que se inscribe. Esa equiparación hexagonal excluyó, relegando a peldaños inferiores, valías positivas, segundones gloriosos, que quizá merecieron obtener mayorazgo, y algunos de los cuales, como Vélez de Guevara o Guillén de Castro, han tenido la suerte póstuma de vencer ante el público en esa prueba de perdurar a través del tiempo, que afirma las ejecutorias o las altera en el juicio de revisión. El hexágono mismo, en las rectificaciones de la reflexión individual y de la crítica autorizada, queda desarticulado, como si fuera más natural la formación de dos triángulos, comprensivo el

uno de los tres colosos: Calderón, Lope y Tirso; constituído el otro por las tres figuras gigantes, pero menores, de Moreto, Alarcón y Rojas. Con todo, la del comediógrafo mexicano no desmerece ante mi vista. Encuentro en ella un equilibrio, una ponderación, un don psicológico, un sentido durable y, si pudiéramos adivinar el porvenir, eterno, de la comedia, que realza extraordinariamente su figura. Y en el fondo de ésta la cualidad que, por temperamento y por experiencia de la vida, aprecio más, por encima y por bajo de la gloria profesional y especializada: la hombría de bien a carta cabal, la rectitud, en suma: el hombre, el denominador común, el factor esencial humano, del artista, del guerrero, del sabio, del investigador, del gobernante, de todos; el valor supremo más difícil, y por ello más inestimable, cuando sabe subsistir, resistiendo el ambiente de impulsos, miserias, tentaciones, envidias y peligros en que la gloria artística seduce y envanece.

Con esa simpatía acometí el intento de estudiar el teatro de Alarcón, enfocado desde una posición y bajo un ángulo que no son habituales en la crítica, pero los únicos que a mí me estaban permitidos: quise escudriñar cómo aparecen dentro de este abogado y relator de Consejo Real los problemas del Derecho y los linderos más próximos de éste: la política, la moral, la observación psicológica y, a ratos, el alternado contraste de vuelo y densidad, que existe en toda poesía filosófica.

I

LA HUELLA PROFESIONAL

El letrado, el jurista, el relator. Volumen y calidad de la cultura reflejada en las obras. Frecuencia del anacronismo. Mayor frecuencia del tecnicismo jurídico. Rasgos característicos de un relator; el cuidado de la documentación y del detalle; la coma y su variación, nudo de una obra; el influjo de lo aleatorio; defensa de la curia y endoso de sus culpas a los alguaciles.

La condición de letrado que concurre en Alarcón, influye manifiestamente en su teatro, con frecuencia en lo superficial, y a ratos con profundidad decisiva. Mas para apreciar bien la calidad que en el hombre y en la obra predomina, hay que distinguir entre la profesión genérica de abogado y el destino o empleo especializado de relator. En el autor y en las comedias pesa mucho más lo segundo que lo primero y ello es algo paradójico. Que se destaque con mayor relieve, con magnitud muy diferente, la relatoria, y no el bufete, explícase porque establecida la distinción en un aspecto

de talla, de altura, Alarcón, que no es un gran jurisconsulto, es, sin duda, el más excelso de los relatores, el santo patrono de éstos, si lo buscan, o lo tienen, laico. Pero, en cambio, examinada la diferencia de influjo, desde el punto de vista de peso, de densidad, de huella, la explicación es algo más complicada, porque mientras la categoría básica y permanente de abogado preside o acompaña a su producción literaria, la especifica y menos duradera de relator premia esa actividad, con la cual apenas coincide y a la que, en rigor, sigue.

Resulta de lo que acabo de indicar, la extrañeza de que influya más, se perciba mejor, el efecto de una actividad profesional tardíamente lograda y ejercida. Sin embargo, la explicación de ello es fácil. La relatoría fué, para este espíritu modesto, o desengañado, la plácida seguridad de un retiro o el refugio de muertas ilusiones, y tenaz en solicitarla, la miró, durante mucho tiempo, como norte y recompensa de su vida. Quizá. y sin quizá, al desempeño oficial como interino y titular precediera, cual ha sucedido y sucede incluso en nuestros días, la colaboración (con retribución fija o participación de derechos), a las órdenes de un relator amigo. En todo caso, este término de carrera, por ser un fin perseguido, ejerció cierto influjo atrayente, manifiesto, inequívoco, de causa final, en las manifestaciones dramáticas y literarias que eran, en cierto modo, su título para pedir y sus pruebas de aptitud para obtener. Si no podemos hablar, con rigor cronológico, de una huella profesional, cabe decir que existió una predisposición psicológica, una adecuación singular y extraña entre las facultades y el temperamento del poeta solicitante y las exigencias de un cargo honroso, pero incomparablemente más prosaico.

Para comprender bien al jurista hay que encuadrarle en una significación más amplia, culturalmente, que es la de letrado. Este lo fué, como correspondía a su tiempo, a sus estudios y a su vocación; formado dentro del humanismo, con una base de cultura clásica, muy desigual, entre latina y griega, con ventaja notoria de la primera; aficionado a la lectura histórica, aunque el anacronismo sea frecuente en sus obras como, por lo demás, en las de sus coetáneos; algo conocedor de las Escrituras y de la escolástica; diestro, sin duda, en la dialéctica, y aun en su pendiente del ergotismo; un tanto inclinado a abordar con prudencia, y sin peligro de credulidad o adhesión, los enigmas de las artes ocultas, y, con todo ese bagaje de preparación circundante, abogado que, sin dejar de serlo, orientó las aficiones de su vida hacia el descanso de la relatoría.

Ese resumen, de la preparación y especialidad, en la cultura de Alarcón, está corroborado por reflejos, y aun confesiones, que abundan en

su teatro. Mientras son frecuentes las citas, poco necesarias, de clásicos latinos, y la traducción fiel, y aun literal, de ellas, debió sufrir en vida, entre otros vejámenes, el reproche de ser deficiente su conocimiento de la cultura helénica. A la observación, repetida después, de no ser muy feliz la reconstitución del ambiente ni de las figuras en obras que, como *El dueño de las estrellas* o *La amistad castigada,* desenvuelven su acción en la Grecia propia o en la magna, debió preceder, ya en su tiempo, alguna crítica envenenada, a la cual responde, inequívocamente, en una escena ingeniosamente dialogada, la última del acto segundo de *El examen de maridos.* En ella, al pasar revista a los pretendientes de Inés, y al decir de uno el otro personaje, Beltrán,

En latín y en griego es docto

replica la dama:

Apruebo el latín y el griego;
Aunque el griego, más que sabios,
Engendrar suele soberbios.

De notoria inspiración histórica, confesada y aún fielmente seguida, son varias de las obras en que aparecen como personajes destacados, monarcas, especialmente de Aragón, Portugal y Castilla. Invoca la documentación auténtica, a que procura atenerse con fidelidad, y en la propia historia recoge sucesos más episódicos con figuras de rango subordinado o vulgar. Abundan bastante los anacronismos, que no son deficiencia peculiar de su teatro, y sí descuido o fantasía muy corrientes, y por lo visto, disculpados en aquel tiempo. Así, por ejemplo, la acción de *Ganar amigos,* en tiempo de Pedro I de Castilla, se adentra lo bastante en la Edad Media para que resulte aún prematuro referirse a las "huestes otomanas" (escena V del acto 3º), como ejército musulmán contra el cual realizan proezas, y frente al que adquieren fama los caballeros de Castilla. Más lejana, en tiempo de los reyes de León, se desenvuelve la acción de otra obra histórica, *Los pechos privilegiados,* y en la escena XII del acto segundo se comentan las doctrinas de Calvino sobre el pecado, el amor divino, la santidad y el purgatorio. Profética resulta la salutación de halago hecha a Pedro I de Portugal, siglo y medio, más o menos, corrido, antes del éxito con que Vasco de Gama remata los esfuerzos de los descubridores, cuando en la escena XV del acto final de *Siempre ayuda la verdad,* desea a aquél doña Blanca, que

Al indio más apartado
Vuestras quinas lleve el cielo.

En la misma obra antes citada, *Los pechos privilegiados,* cuando la rivalidad amorosa parece que va a poner enfrente a un soberano de Navarra y otro leonés, el símbolo

Hoy se encuentran
Las barras y los leones

(escena XV del acto tercero) no es adecuado ni en el sentido de ser las barras blasón navarro, en vez de catalán, ni en ningún otro. La despreocupación frecuente en todo el teatro clásico para extender a otros países referencias de lugares típicos de Madrid, Alcalá, etc., aparece también en *El desdichado en fingir,* porque desenvolviéndose la acción en Praga y queriendo averiguar

Dónde vive esta mujer

se responde:

Vive allá
Junto a San Justo y Pastor

(Escena IX del acto tercero.)

Sin sentir ni dominar a Alarcón preocupaciones cumbres y enigmas de Teología o de Filosofía, que aparecen en el teatro de Tirso o en el de Calderón, probó, sin embargo, y con fortuna frecuente, temas relacionados con las Sagradas Escrituras, con la Lógica, con la magia y las artes ocultas. *El Anticristo,* aun cuando no sea de lo más afortunado, corresponde plenamente a lo primero. Lo sobrenatural aparece en esa obra, en *La manganilla de Melilla* y en algunas otras. Verdaderos ejercicios de argumentación dialéctica, con todas sus quebradizas exageraciones, hay en *La cueva de Salamanca,* y en ella, como en *La prueba de las promesas,* se muestra la afición cautelosa, que se aproxima, sin comprometer heterodoxia ni siquiera extravío, a las artes ocultas, dejándolas en una penumbra entre ilusión y realidad, en un distingo escolástico de subordinación de causas segundas e interpretación lícita o viciosa de fuerzas naturales.

El abogado, y más honda y específicamente el relator, señala con marca de fábrica profesional múltiples pasajes de la obra. Varios ejemplos, entre los muchos que pueden citarse, lo evidencian. En riguroso tecnicismo procesal, cuando llega el desenlace en *Ganar amigos* y se necesita, escénica y equitativamente, absolver al matador caballeresco y disculparle, el pariente más próximo de la víctima como pudiera hacerlo ante un tribunal, al dar el perdón justifica su acción y personalidad en estos términos:

...Pues soy
Parte formal desta acción.

Aun cuando sentada la anomalía de convertir a Licurgo en galán, la mezcla del tecnicismo jurídico con la expansión amorosa resulta menos ilógica, sobre todo al concertar las nupcias con el futuro y frustrado suegro, la avenencia de voluntades se expresa como cupiera hacerlo ante un notario eclesiástico:

...Así me aseguro
Esponsales de futuro
Y pacto condicional.

(Escena III del acto también tercero.)

Si el tecnicismo del Derecho envuelve la ilusión amorosa, no puede extrañar que en forma irónica invada la poesía misma. Para devolver a otros rivales de su tiempo las sátiras de que Alarcón fué objeto, se expresa así, poniendo en labios portugueses, en la escena XI del acto primero de *Siempre ayuda la verdad*, esta burla contra los vates castellanos:

Un cierto componedor
Me avisa con la estafeta
De que ya todo poeta
Tiene un teniente asesor.
Uno escribe y otro firma,
Y así salen las sentencias
Con notables diferencias.

A veces con menor extrañeza, por ser espontáneo u oportuno, o haber llegado al uso vulgar, en razón de su mismo fundamento y evidencia, aparece en el diálogo, escueto y sentencioso, como pudiera alegarse ante los oidores de una Chancillería, o ante los ministros del Consejo, un aforismo jurídico. Así, como freno y disculpa en controversias que las pasiones encienden, aparece en la escena V del acto final de *Los pechos privilegiados*:

Supuesto que a nadie injuria
Quien usa de su derecho.

Otras veces el criterio de prueba tasada, que inspiró el Derecho medieval y el de los siglos posteriores, aparece en labios del inculpado por apariencia (escena XIII del acto primero de *Las paredes oyen*), al defenderse Don Mendo de las recriminaciones de Lucrecia y decirle como argumento aplastante:

Pues ¡qué!, ¿quieres condenarme
Sin oir satisfacción,
Por sola una presunción?

Esta alegación instintiva del acusado por meros indicios, trascendiendo del criterio procesal y práctica de los tribunales a las costumbres, era por lo demás tan natural, que aparece en el diálogo de otras obras y de otros autores, de Calderón, por ejemplo, y en éste con una concisión penetrante que expresa, además, en condensación feliz, el criterio del Derecho sustantivo penal sobre ciertos delitos.

Alarcón, viviendo en el ambiente de unas costumbres y una literatura, que condenan y explotan, como de éxito seguro ante el público, las flaquezas de la curia, ni podía dejar de acudir a un resorte de simpatía segura y éxito probable, ni hacer recaer la odiosidad o la censura sobre el rango más alto de aquella profesión, a que él aspira. Este pequeño problema lo resuelve descargando la crítica y la suposición del defecto en escalón más bajo de la jerarquía curial; y así en la escena III del acto segundo de *El tejedor de Segovia* (parte segunda, atribuída a él con menos discusión), aun endosadas la culpa y la odiosidad, todavía surge la necesidad de disculpar al inferior, al subordinado. Entonces pone en labios del personaje principal estas palabras, no ya de disculpa, sino de absolución plena:

Si su oficio
Ejerció como justicia,
Ni te hizo agravio en prenderte,
Ni con razón le castigas.

Y cuando el rencoroso replica: "¿No basta ser alguacil?", la dúplica es contundente:

No basta; antes me fastidian
Los que de oficio aborrecen
A los ministros. Por dicha
¿No ha de haberlos? ¿No han de serlo
Hombres? ¿Acaso querías
Que no haya algunos que prendan
Donde hay tantos que delincan?

Signo inequívoco de la predisposición para relator es el deseo, contrario al empeño de originalidad, común a todos los autores, de alegar y exhibir la documentación auténtica, que acredita la realidad de los asuntos teatrales. Cuando los ha pedido prestados a la Historia, aparece la confesión y aun la cita. Si en la invención o en el relato le precedió un autor, no lo ocultará. Si acudió a un proceso verdadero, lo declarará tam-

bién, innecesariamente a los efectos teatrales, como en los últimos versos de *Quien mal anda en mal acaba,* refiriéndose a actuaciones efectivas, cuyos detalles y realidad fueron objeto de un erudito trabajo publicado en el *Boletín* de la Academia. En todos estos casos, la vanidad de fantasía, de inventiva del autor dramático, del poeta, cede a los hábitos de austera veracidad, propios de un relator, para quien el deber principal es estudiar en los autos, o transcribir fielmente, o extractar con imparcialidad en los memoriales, precursores de los modernos apuntamientos, el contenido de la prueba más auténtica: la documental.

En esa misma obra, *Quien mal anda en mal acaba,* culmina de modo curioso otra de las que podríamos llamar huellas profesionales en el teatro de Alarcón. Cuidó éste, en general, con atenta minuciosidad, con prolijo esmero, las acotaciones o indicaciones para la presentación escénica. En esa preocupación se revela un temperamento y unos hábitos de orden, pudiéramos llamar de empleo, de oficio; pero la importancia atribuída por él a los detalles, explicable en quien conoce la sutileza y la trascendencia de lo escrito para la suerte final en el fallo, está en el papel decisivo que juega la colocación o, mejor dicho, la alteración de lugar de una coma, como nudo de la expresada comedia. El diabólico influjo que Román Ramírez adquiere, mediante su pacto con el demonio, logra como principal efecto o maleficio que se escriba de un modo y se lea de otro la coma, que Doña Aldonza pone entre los verbos revocarse y casarse. Según se coloque y lea esa coma, corrobora o rompe la palabra de casamiento, mantiene o destruye las ilusiones de Don Juan, su prometido, cierra o abre camino al deseo de Román.

No es arbitrario relacionar las actividades profesionales, de orden jurídico, con cierta idea o convencimiento que preside al rumbo de la acción en varias obras y aun se anuncia como tesis o tendencia en el título de algunas. Me refiero al influjo del azar, de la suerte, a la convicción adquirida por la experiencia, aun sin ser fatalista quien a ella llega, del influjo decisivo, sorprendente, que lo inesperado, lo fortuito, suele ejercer en la vida. Sin buscar como ejemplo o lección de ese hecho frecuentes reminiscencias, que en los métodos judiciales existían y existen, tales como la insaculación, es lo cierto que quien vive cerca del ambiente en que se forman las decisiones y las resoluciones de los casos, conoce a qué punto y en qué medida la suerte pesa aun en los impulsos de justicia, aun en los negocios más serios y enfocados con el mayor deseo de acierto. Ni el fallo, ni el dictamen, ni el decreto, ni siquiera el rumbo de la jurisprudencia se sustraen a ese elemento poderoso en el curso de la vida.

Y ese convencimiento es el que se transparenta, como antes indicaba, desde la embocadura del título, en algunas obras: *Todo es ventura, La industria y la suerte*...

Otros múltiples vestigios de la formación jurídica y la ilusión de relator pudieran señalarse antes de comentar y ordenar el ideario jurídico del comediógrafo. Pero de aquellos influjos hay uno que por teñir todo su teatro, por imprimirle inconfundible carácter y por corresponder a la esencia del cargo de relator y a sus dos magnos y principales deberes, merece capítulo aparte.

II

LA MORAL DE UN RELATOR

En qué consiste la moralidad característica de este teatro. No es asustadiza o tímida; el incesto, la idea del amor y de la fidelidad; juicio sobre las costumbres y tolerancia para las flaquezas. El rasgo de esta moral es la obsesión de la veracidad y el cuidado del secreto. Tales preocupaciones culminan en las dos obras maestras del autor y coinciden con los deberes fundamentales de un Secretario de Sala, severamente exigidos por la legislación del Consejo de Indias.

Hay un rasgo vigoroso, indiscutible, de moralidad, en el teatro de Alarcón. Percíbense la permanencia en la obsesión del propósito, la intensidad en la trascendencia del resultado, la diferenciación en la singularidad del matiz. Pero ¿de qué moral se trata; en qué dirección se expresa; qué fundamento busca?

Esa moral no es tímida, ni está debilitada por la ñoñez cuando se atreve a enfocar problemas o a abordar asuntos. El incesto, en las acumulaciones más monstruosas, completado por el matricidio, es la exposición, en cierto modo lógica y necesaria, de *El Anticristo*. La madre de éste, como contraposición simbólica y teológica de la Virgen María, ha de ser, cual el fruto de sus extravíos, impura en el nacimiento, en la concepción, en la vida y en la muerte. La fatalidad, ciega e ignorada, de todas las tragedias en que es protagonista Edipo; las obras modernas, que van desde la valentía a la perversidad, no pueden presentar horrores tales como los que se expresan en estos versos:

Fuerza, adulterio y torpe incesto,
Tú fuiste de tu abuelo, padre y tío;

Por ser a Jesucristo en todo opuesto
Te quise hacer del todo abominable

Cometiendo contigo torpe incesto:
Que fué su Madre virgen inviolable
Después y antes del parto, y yo con esto
Incestuosa madre vine a hacerte
En la cuna, en el parto y en la muerte.

Sin que el encadenamiento de un símbolo, o una concepción religiosa, lleve a tanto, la fuerza dinámica de un incesto, detenida en lo sentimental, sin llegar a la impureza, anima el interés en *La crueldad por el honor,* y otro incesto fingido, falso, que inventa el galán, pero en el que, subjetivamente, cree la dama, inspira, con ardor morboso, uno de los diálogos más vivos, más animados —y en los dúos de amor los tiene Alarcón— que se mantiene cuando el mismo asunto, con leves variaciones de nombre y de lugar, se desenvuelve en dos obras: *Quién engaña más a quién* y *El desdichado en fingir.*

La moral de Alarcón no es tampoco dulzarrona, optimista, ni extremadamente severa en cuanto a licencia de las costumbres. Más de una vez aparece como hecho social, sin flagelación dura, la práctica, y aun la teoría, difundida a través de muy distantes capas sociales, de ser la precaución de fama y el deber de honestidad, mucho más descuidados en las casadas. Incluso cuando el autor habla en alguna comedia —y ya se aludirá a ello—, la singular doctrina parece tener su aprobación. Ya en *Los favores del mundo,* en la escena XVI del acto segundo, es una soltera, poco inocente, quien expresa la facilidad que supone para el devaneo, un editor legalmente responsable, y estimulada por la rivalidad, dice de otra que procura casarse:

Y a quien lo ignore o consienta
Quiere tener por esposo.

En *La verdad sospechosa* (escena III del acto primero) hay una edificante descripción de costumbres conyugales, refiriéndose a las

Que son, con almas livianas,
Siendo divinas, humanas;
Corruptibles, siendo estrellas.
Bellas casadas verás.

Estas, con la conjunción
De maridos placenteros,
Influyen en extranjeros
Dadivosa condición.
Otras hay cuyos maridos
A comisiones se van
O que en las Indias están
O en Italia entretenidos.

Tanto facilita la liviandad la doctrina, que sigue así la descripción:

No todas dicen verdad
En esto; que mil taimadas
Suelen fingirse casadas
Por vivir con libertad.

Tampoco es modelo de recato la descripción de las viudas más distinguidas, que se hace en la escena VII del acto tercero de *Las paredes oyen.* Aunque se coloque en labios de un murmurador incorregible, el retrato está bastante recargado de color:

Mas yo tengo una sospecha,
Que siempre estas viudas mozas,
Hipócritas y santeras,
Tienen galanes humildes
Para que nadie lo entienda.

Y como corroboración de que, incluso la altivez aristocrática, cede a aquel estímulo, se añade:

Tal valor en un cochero
Los celos no más lo engendran;
Que nunca así por leales
Los hombres bajos se arriesgan.

Después de cuyo piadoso alegato, es de lo más congruente que el murmurador termine diciendo:

Que ya sabéis que no suelo
Meterme en vidas ajenas.

Si se busca el concepto íntimo del amor en el espíritu de Alarcón, las notas de fidelidad y constancia aparecen desdibujadas, secundarias, vistas con desdén, casi con ironía y, a veces, con crudeza demasiado gráfica y comparación de dudoso gusto.

Pocas mujeres suelen ser constantes;
Que hay muchos vidrios para dos diamantes.

(Escena XVI, acto segundo de *Siempre ayuda la verdad.*)

El mismo Licurgo, con su severidad de legislador, asiente en *El dueño de las estrellas* (escena II del acto segundo) a la singular recomendación de que

...A mujeres
En sus flaquezas y yerros
Y más si fueren casadas,
Miréis con piadoso pecho.

La fidelidad no escapa mejor parada en la comedia *No hay mal que por bien no venga*. En la escena VI del acto segundo se expresa así el pensamiento:

Nuño, quien solo un caballo
Tuviere y solo un amor
Será esclavo del temor
De perdello o de cansallo.
Querer sin apelación
Es forzosa tiranía
Y el amor que desconfía
Crece con la emulación.

Y el pensamiento insiste diciendo:

Porque no hay más de una vida,
Nuño, y hay muchas mujeres.

Menos mal que la constancia encuentra un pensamiento que la alabe en la escena I del acto segundo de *Siempre ayuda la verdad*:

Si la dama después no desmerece,
Amor es niño y con los años crece.

Pero con ser tan bello el pensamiento, parece un cumplido de galantería, sin entusiasmo. El alma, el temperamento verdadero del poeta, se ha expresado, en contrapuesto sentido, en otra comedia, *Las paredes oyen*, y en una de sus redondillas más hondas y más admirablemente escritas:

Sin ser loca, yo no creo
Que ninguna mujer pida
La esclavitud de una vida
Por la muerte de un deseo.

(Escena VII del acto primero.)

La primacía de lo material en el amor está expuesta con desenfado en *No hay mal que por bien no venga* (escena III del acto segundo):

Leonor

No os juzgué tan material.

Don Domingo

Por dicha, ¿será cordura
Que en material hermosura
Busque yo gusto mental?

El escepticismo irónico sobre la dificultad, fronteriza a la imposibilidad, de que sea la fuerza por sí sola, brutal y escueta, el agente en los delitos contra la honestidad; la desconfianza sobre la verosimilitud, no ya del rapto, sino de la violación, está expuesta con crudeza digna de novela picaresca y difícil de reproducir, en un romance que inicia el acto tercero de *La cueva de Salamanca*.

Si los ejemplos citados —y pudieran ser muchos— revelan el apartamiento y aun el desdén, hondamente sentido y con profusión mostrado, hacia los lugares comunes de una moral asustadiza, la condenación en sí, como sistema, del teatro estrechamente moralista, aparece en *Todo es ventura* (escena IX del acto primero.) De intento, un personaje, Tristán, ha empezado a deslizarse por la pendiente del sermón, dando consejos vulgares y fáciles:

Nadie tendrá mal vecino
Si él mismo no da ocasión.
Vivir bien engendra amor;
El pecado se aborrece.

Mas la intención, preparada con esa homilía, aparece pronto. El personaje, y con él el autor, se detiene y, corrigiéndose a sí mismo, dice:

Pero ¿qué es esto? Parece
Que doy en predicador.

El juicio es bastante expresivo, y la condenación del método, explícita.

Si, pues, la moral en el teatro de Alarcón no es asustadiza, mogigata, tímida, ¿en qué consiste? ¿En dónde encuentra la severidad inequívoca de sus aplicaciones y de sus fundamentos? Sencillamente en la veracidad. Nunca la ética se situó más cerca de la lógica, en aquella relación parecida a la que un krausista español, González Serrano, expresaba cuando decía que la lógica es la moral de la inteligencia y la ética la lógica de la voluntad o de la conducta. La moral de Alarcón no es, sin embargo, intelectualista, fría: ya en peregrinación al templo de la verdad, practica allí el culto y de la divinidad adorada recoge las normas, pero afirmadas cordialmente en el sentimiento, en la aversión del engaño, en el desprecio de la mentira, en la exaltación constante de la veracidad. La tendencia sirve de tesis proclamada en el título de varias obras. Lo es a veces la afirmación rotunda: *Siempre ayuda la verdad;* en ocasiones, ya que siempre la superchería tiene disculpa, es casi obligada, cercana a lo lícito y aun simpática por los móviles, las circunstancias o los personajes, habrá para el pecado, aun siendo venial, la expresión de zozobras, riesgos, inquietudes, que se resu-

mirán en *Los empeños de un engaño*. A cada paso las obras están esmaltadas de condenación para la mentira:

¡A qué de engaños se obligan
Los que emprenden un engaño!
¡Y qué de daños, de un daño
Es forzoso que se sigan.

(*El semejante a sí mismo,* escena XIV del acto segundo.) Es inútil y despreciable la arrogancia, frecuente en la vida, con que la altivez, el orgullo, la vanidad de clase, la jactancia de valor, pretenden amparar con el reto de su osadía la flaqueza de la mentira. Si en *La verdad sospechosa* (escena IX del acto segundo) afirma don García:

Quien dice que miento yo
Ha mentido.

replicará don Beltrán:

También eso
Es mentir; que aún desmentir
No sabéis sino mintiendo.

El contraste entre la verdad y la mentira, la dificultad de imitar con ésta aquélla está gráficamente expresada en estos tres versos de *Los empeños de un engaño* (escena XIV del acto primero):

O ha de ser del mismo paño
De la verdad el engaño,
O el remiendo se verá.

La condenación de la mentira llega a su máxima exaltación en la escena II del primer acto de *La verdad sospechosa.* Cuando don Beltrán conoce el vicio de mentir, adquirido por su hijo, y va enumerando, como preferible en la apreciación del padre, cualquier otro extravío o vicio, ascendiendo en la indignación vehemente, remata así:

Si se muriera en efecto,
No lo llevara tan mal
Como que su falta sea
Mentir. ¡Qué cosa tan fea!
¡Qué opuesta a mi natural!

Es corriente, ni siquiera llega a paradójico, que los embusteros abunden en el teatro de Alarcón y que las osadías de aquéllos determinen el interés de la acción, y aun sean la base del éxito. Precisamente la tendencia

moral inequívoca los reclama, los emplaza y convoca como una necesidad: son el supuesto, el punto de referencia, el contraste, la medida, la pugna, sin todo lo cual no habría comedia. Incluso por ser creaciones más humanas, menos de una pieza, más imperfectas en lo moral, quizá por ello más acabadas en lo psicológico; por prestarle, además, al autor el inmenso servicio de sostener la fábula y agradar al público, termina teniendo hacia ellos cierta disculpa, sin contradecir por eso ni su inclinación ni su doctrina. En definitiva, la simpatía de los autores hacia los pillos que llevan a sus obras, es una flaqueza comprensible y frecuente de la paternidad; quizá Galdós llegó a querer a Pipaón al verle tan granuja y, con la debilidad de los años, casi intentó dignificarle al avanzar en la vida el personaje y el progenitor espiritual. Por lo demás, Alarcón encontró una fórmula acomodaticia, y no del todo arbitraria, para abrir portillo de licitud al engaño y admitir la intervención de éste en los asuntos más frecuentes de su teatro. Así en la escena con que comienza *La amistad castigada,* Filipo expone, con el prólogo y antecedentes de la acción, la doctrina estética y moral en los siguientes términos:

Un engaño se me ofrece,
Que es importante remedio,
Y aunque no son los engaños
Dignos de reales pechos,
En la guerra y el amor
Es permitido usar dellos.

Con tal doctrina sobre el arte y la conducta, el engaño puede salir fácilmente desde los bastidores a las candilejas, lo mismo en el drama heroico que en la comedia de costumbres.

En definitiva, el teatro de Alarcón no vive apartado del sentimiento del honor, que sombrea y domina casi todo el teatro clásico. Lo que sucede es que a esos dictados del honor vuelve por otro camino, desde el imperativo de la veracidad, en que ha fundamentado su moral. El postulado suyo es tronco de donde van brotando otras virtudes, severidades distintas que, de la pura relación veraz, trascienden a la conducta; la buena fe en las expresiones y en los actos, la lealtad a lo prometido, la consecuencia en las manifestaciones todas de la actividad, seriedades dignas en las costumbres, rectitud en los móviles, una aureola de nobleza que nimba las figuras y determina el respeto de los demás y su propia estimación. La corriente primitiva de veracidad y los brazos de dictados morales en que se va dividiendo, acaban por afluir al curso caudaloso del honor, pero ya la altivez, la bravura, la arrogancia, el riesgo aventurero, todo lo que caracteriza a éste, han adquirido una densidad, un aplomo, una elevada

razón de ser, que lo destaca y lo distingue. Cuando sin el influjo de esos matices, tan acusados de él, el concepto del honor —en general, el corriente— desemboca en sus obras como, por ejemplo, en el extraño desenlace de *El dueño de las estrellas,* cuando Licurgo, inverosímil galán, enamorado y pendenciero, remata las incongruencias con un suicidio, casi más de extremo Oriente que de estilo griego, la invocación del honor y de sus pronunciamientos o secuelas contradictorias es confusa y no impresiona ni convence.

Al lado de la veracidad, deber principal y sustantivo, tesoro a defender y guardar, coloca Alarcón, como cautela, como parapeto, como guardián que sirva de defensa y complemento, el secreto, la discreción, la reserva. La necesidad y la excelsitud de ese otro deber está proclamada con frecuencia y con ardor. Es de tan alto rango que se impone a todos, igualando diferencias y aboliendo fueros. Cuando en la escena final del acto primero de *Ganar amigos,* el Marqués, obsesionado por conocer un secreto, alega su condición y dice:

Pues si callar os prometo,
El ser quien soy ¿no me abona?

responde don Fernando:

No hay excepción de persona
En descubrir un secreto.

La obsesión en recomendar el secreto, la extremada precaución de su custodia llega a la exageración y tendrá, con discreteo, pero profundo, motivado éxito en algún otro lugar.

Que el que un secreto pondera
Y lo calla, hace más daño
Dando ocasión a un engaño,
Que declarándolo hiciera:
Y así, quien prudencia alcanza,
O no ha de dar a entender
Que hay secreto que saber
O ha de hacer dél confianza.

(Escena X del acto primero de *Los pechos privilegiados.*)

Difícilmente se podrá expresar mejor el riesgo en que ya está de revelación o descubrimiento el fondo de un secreto, con solo presentir que lo hay. En la buena y extremada cautela obliga la prudencia a que el secreto (sustantivo) sea secreto (adjetivo); o dicho más metafísicamente, en el secreto la existencia es difícilmente separable de la esencia; o dicho

por relación a los medios de guerra, es una posición bajo cierto aspecto tan vulnerable, que, una vez localizado, el asedio es seguro y el éxito del asalto más que probable.

Plantéase, más de una vez, Alarcón el problema, interesante desde cualquier punto de vista moral, y más señaladamente a los fines del presente estudio, de resolver el conflicto que pueda surgir cuando son, al menos aparentemente, contradictorios los deberes de guardar secreto y decir verdad. Cuantas veces surge semejante pugna, la resuelve claramente por la primacía de la verdad, que es lo sustantivo, lo absoluto, postergando el secreto, que es lo subordinado, lo precautorio, lo defensivo. El sentimiento de lealtad, evidentemente, coincide más de lleno con el primer dictado que con el segundo, y así se observa, por ejemplo, en *Siempre ayuda la verdad,* muy señaladamente en el final del acto primero, puesto que Tello, diciendo la verdad, aun cuando quebranta la prudencia, sirve, en definitiva, a don Vasco. Incluso la doctrina está expuesta en la misma obra, en la escena V del acto segundo, cuando el propio Tello, colocado entre la lealtad de la reserva y el deber de sinceridad, le dice al Rey:

¿Quién podrá negarte a ti
Los más graves sentimientos,
Si no ofendes la lealtad
Del Conde, siendo tú el Rey;
Pues no hay lealtad de más ley
Que tratar al Rey verdad.

Cuando se ve el teatro de Alarcón iluminado por el resplandor de la veracidad, con la penumbra, que es complemento, de la discreción, del secreto, no cabe sustraerse a la impresionante reflexión de que esas dos virtudes son las esenciales para un secretario de tribunal: la veracidad les da cometido, función, y el secreto, nombre, destino. Desde los viejos preceptos que dieron normas de conducta a los relatores, a los textos vigentes aún, de la Ley orgánica del Poder Judicial, fidelidad y reserva son los dos pilares en que se basa la moral del relator, y sobre esos dos mismos pilares está edificada la moral en el teatro de Alarcón. A tal punto es ello cierto, que cada una de las dos preocupaciones, de los dos imperativos, de los dos deberes, ha inspirado cada una de las dos obras más duraderas, más célebres, más destacadas del autor. Sin la obsesión de la veracidad no existiría *La verdad sospechosa,* que en su tiempo mismo traspasa las fronteras, arrebatada por la ausencia de escrúpulo para el plagio, de que no se libran los autores más geniales. La otra obsesión, la del secreto, la discreción, el silencio, la reserva, ha dado asunto, inmortalidad, pensamiento y título a *Las paredes oyen.*

Por una extraña adecuación, practica en el escenario, indirectos, impremeditados, pero decisivos, ejercicios de oposición o concurso a la relatoría, el letrado comediógrafo. Porque conviene advertir que a la severidad de su ética en esas dos preocupaciones correspondía el rigor de la ley para el ejercicio de la función de relator. El Título IX del Libro II de las Leyes de Indias es de insólita severidad en los pocos preceptos que contiene. Siempre fué el Derecho procesal, desconfianza, recelo, porque es garantía y ha de prevenirse, al amparar, contra la maldad del delincuente o la pasión de litigantes que, desbordada, supere a aquéllos en audacia y engaño. Pero fué, dentro del rasgo común, extraordinariamente recelosa, por motivos que en otro lugar he explicado *(Reflexiones sobre las leyes de Indias)*, la legislación procesal de aquel tiempo y de aquella especialidad. Al organizarse el Real Consejo, Felipe II atendió a la necesidad disponiendo que se observaran las leyes de estos reinos de Castilla, pero, poco a poco, fueron formándose prácticas de acentuada severidad, que Felipe IV reunió y solemnizó en la Ordenanza de 1636. Creadas esas prácticas aun antes de regir con fuerza de ley (bajo cuyo imperio sirvió el cargo Alarcón), llevan la desconfianza al último límite: "Los relatores. al entrar en sus oficios, entre las demás cosas de su juramento, juren particularmente que tendrán secreto de lo acordado en el consejo hasta que se publique; y haciendo lo contrario sean condenados a la pena que al consejo pareciere." Deben desconfiar cada uno de su compañero, y los papeles encomendados a un relator no se pueden dar a otro sin licencia del presidente; por regla general, deben hacer los memoriales por su mano y en sus casas, sin que pasen a otro lugar ni por necesidad de colaboración; han de practicar el más minucioso reconocimiento de autos, procesos y documentos, numerando y concertando las hojas; han de escribir de su mano los decretos. Han de cesar los inhábiles y, además, ser penados los que erraren en lo sustancial de la verdad, etc., etc.

Quizá, como he dicho, nunca coincidieron mejor, desde tan extraños y distantes campos, las severas exigencias de un Derecho procesal desconfiado y la ética obsesionante de un autor dramático. A la luz de tan singular coincidencia, todo lo característico en el teatro de Alarcón es, evidentemente, la moral de un relator. En los deberes específicos profesionales de éste, las pruebas o los ejercicios llevados a la escena constituían el mejor alegato, porque acreditaban plenamente la aptitud, la adecuación espontánea y fervorosa del hombre para el cargo, en cuanto éste tiene de formal, de externo, de rituario. La preparación de fondo, la cultura jurídica, el ideario de reforma legislativa que el comediógrafo propugnara o

expusiera, tenían para desempeñar su destino mucha menos importancia; pero no dejan de tenerla para los fines del presente estudio.

III

EL PROGRAMA DE REFORMAS LEGISLATIVAS

Está contenido en dos obras, *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el honor*, en tono solemne o humorístico, respectivamente, y según el personaje que habla. Formación y promulgación de las leyes. Régimen del trabajo. El ejército y la aristocracia. La cuota vidual; olvido que, en cuanto a ella, padeció Alarcón. Criterio singular para retribuir a los magistrados. Idem en cuanto a la pena de destierro. El deber de los ministros y el escarmiento contra los poderosos. El castigo de la prevaricación, el juego, venta de oficios, costumbres y modas.

Es fácil de encontrar, porque con los caracteres de tal programa se destaca, inequívocamente, preciso, escueto, inconfundible, en tres escenas, dos de *El dueño de las estrellas* y una de *La crueldad por el honor*. La primera de estas obras parece, desde luego, lugar más adecuado que la otra, y lo es, sin duda, el personaje que expone, y glosa o comenta las iniciativas, ya que el protagonista de la extraña comedia dramática es un reformador legendario de costumbres y leyes: Licurgo. La otra obra y, sobre todo, el personaje que actúa como reformador, que es Zaratán, el "gracioso", están mucho menos indicados para exponer doctrinas que, en realidad, son el relleno de una escena, el intermedio tranquilo que procura distracción y reposo, haciendo bajar el tono heroico de un drama, tejido entre fábulas de la historia.

Comencemos por el programa solemne. Es la escena VIII del acto tercero de *El dueño de las estrellas*: los personajes que hablan, Licurgo y el Rey, ante el cual va a explanar o, mejor dicho, a iniciar el primero el cumplimiento del encargo reformador. El diálogo, por consiguiente, tiene por tema desde el primer verso:

De las leyes que he pensado
Que al buen gobierno convienen,
Deste reino, algunas vienen,
Señor, en este traslado.

Comienza la exposición del programa y sigue la escena por la doctrina, sobre el mejor método de promulgación para las reformas legislativas. A la pregunta del Rey:

¿Queréis luego publicallas?

responde Licurgo:

Consultar las voluntades
Del pueblo en las novedades
Es el modo de acertallas;
Porque el vulgo interesado
Que tiene el caso presente,
Descubre el inconveniente
Que el superior no ha alcanzado.

Sería exagerado ver en esta doctrina una audacia restauradora del poder decadente, casi extinguido, de las Cortes. Hay, más bien, en lo que se aconseja, la consulta, el tanteo, la exploración de la voluntad popular, con todo, un freno indudable al capricho del poder personal, al despotismo, y un asentamiento de la ley en la voluntad del pueblo. La advertencia al riesgo en la arbitrariedad real es terminante:

Y el que emprende novedad
De importancia, antes de hacer
Esta experiencia, a perder
Se arriesga la autoridad.

Continúa el programa por lo que hoy se llamaría legislación social. Descansa en la libertad de los plebeyos y obreros para elegir oficio con que se sustenten, convirtiéndose el derecho en obligación a los diez y ocho años, límite de edad reflexivo y progresivo. La obligación se sanciona mediante la condena a la prestación personal en obras públicas, pero argumentando Licurgo con los graves daños de la ociosidad (entiéndase, Alarcón con el desorden y pereza industrial de su tiempo), añade:

La ley no os parezca dura;
Que un gran daño no se cura
Con medicina süave.

La diferencia de clases no puede borrarse en aquella época, ni en un espíritu que de la misión social de la aristocracia tiene alta idea; pero como la idea es más severa que halagadora, exige también a los nobles, con mayor margen de tiempo, hasta los veinticuatro años, sin duda para permitirles una preparación de cultura (cuya deficiencia en otros lugares lamenta), que si no hubieran servido tres años en la guerra no gocen las exenciones de su rango hasta servirlos. Esto no da lugar a réplica en el diálogo. El poeta recuerda el origen marcial de la nobleza, la adecuada profesión que en las armas encuentra, el aprendizaje que en ellas la templa, y la conveniente preparación en la paz para la guerra.

La siguiente novedad, que corresponde al Derecho civil estricto, es la cuota hereditaria alimenticia que la viuda pobre debe recibir en la herencia del marido rico y sin hijos, por lo menos hasta las segundas bodas. La argumentación es bella:

....Es caso fuerte
Que el que fallece no impida
El deshonor de la vida
Que más ha de honrar su muerte.

Y una breve cantidad
Negar en sus bienes quiera
A quien quiso que tuviera
En sus hijos la mitad.

Pero como, naturalmente, quien propone, en realidad, es Alarcón para España y no Licurgo para Creta, resulta extraño que aquel abogado y aspirante a relator desconociera que la novedad propuesta era institución viva en las distintas regiones de la monarquía española. Explícase que indiano, venido a Castilla, pudiera desconocer u olvidar instituciones como el usufructo foral de Aragón y Navarra, o la cuarta marital, adaptada, como otras instituciones de origen romano, al Derecho de Cataluña; pero el de Castilla había sido trasladado a América, a poco del descubrimiento, por Carlos I y por Felipe II, mandando observarlo y rigiendo en México como en Madrid. Precisamente por esto mostré en mi discurso de ingreso en la Academia la extrañeza de que Alarcón hubiese podido ignorar la Ley VII del Título XIII de la Partida VI, que desde hacía más de tres siglos había incorporado a nuestro Derecho la novedad que el autor propugnara. No se trataba de una ley de aplicación eventual, rara, lejana, y sí de una institución ligada a la vida de la familia, con aplicación frecuente y divulgación usual, incluso entre los profanos. La belleza misma del texto alfonsino, pocas veces igualada en el hermoso e ingenuo lenguaje de las *Partidas,* llevaba y lleva a recrearse en su lectura y a grabar en la memoria sus palabras. Dice así la ley: "Paganse los omes a las vegadas de algunas mugeres, de manera que casan con ellas sin dote, maguer sean pobres; por ende, guisada cosa, e derecha es, pues que las aman, e las honrran en su vida que non finquen desamparadas a su muerte. E por esta razon tuuieron por bien los Sabios antiguos que si el marido non dexasse a tal muger, en que pudiesse bien e honestamente beuir, nin ella lo uuiesse de lo suyo, que pueda heredar fasta la quarta parte de los bienes del, maguer aya fijos: pero esta quarta parte non deue montar mas de cient libras de oro, quanto quier que sea grande la herencia del finado. Mas si tal muger

como este ouiesse de lo suyo con que pudiese veuir honestamente non ha demanda ninguna en los bienes del finado, en razon desta quarta parte."

Por el carácter eminentemente político y la finalidad colonial americana de la propuesta, dejo para otro lugar cuanto se refiere a la población del territorio y paso a otra reforma, concerniente a la retribución de los oficios públicos. Singular y atrevido el criterio, consiste en suprimir la retribución fija para los cargos de justicia y hacerla proporcional, no sólo a la calidad y necesidad del destino, que ello choca menos con lo corriente, sino a las circunstancias de la persona, que es lo más original. La medida parece encaminada a facilitar el acceso a los altos cargos, a la función de justicia, cuya excelsitud se afirma, de los más aptos, pero no poseedores de fortuna. Encauzada la aristocracia hacia el ejército, se procura apartarla de la justicia. El fundamento se expresa así:

Este es, señor, provechoso
Arbitrio a mi parecer:
Que el rico no ha menester
Más premio que el cargo honroso;
Y el pobre a quien congruente
Sustento señalaréis,
Si enriqueciere, sabréis
Que ha sido ilícitamente.

Continúa una novedad, que choca con el criterio clásico, aún subsistente, para la pena de destierro, o sea que ésta no se aplique a los afrentados por delitos dañosos a la república: al contrario, que se les obligue a vivir en el propio lugar. Tanto choca con el criterio general, que el Rey interrumpe:

No entiendo vuestra intención.

Pero Licurgo argumenta que si se destierra a

Alguno por maldiciente,
Por embustero o ladrón
El desterrallo es hacer
En lugar de castigallo,
Su negocio, y enviallo
A otro lugar a ejercer
Con más daño su maldad.

Aunque ahí se corta la exposición del programa legislativo que, prolongada, habría hecho la escena enojosa, rompiendo el interés, ya escaso, de la acción, no se limita a la escena dicha el programa legislativo que, dada la calidad del personaje, había de aparecer en *El dueño de las*

estrellas. Ya en el acto segundo, escena también II, el Rey, para no abdicar, de hecho y plenamente, su poder en la sabiduría experimentada de Licurgo, ha sometido al estudio y meditación de éste otras iniciativas. Al darle una sortija con el sello real, como emblema de autoridad, le encarga por su parte cuatro cosas, a las que, después de escucharlas, asiente Licurgo diciéndole:

Lo que me encargáis, señor,
Cumpliré.

Las cuatro cosas son las siguientes: primera, el encargo, como ministro o consejero, de tener absoluta franqueza, sin que le acobarde el respeto para darle desengaño; segunda, que no tengan exención ni privilegio los servidores y deudos del Rey para vivir libremente; tercera, benevolencia para las flaquezas y yerros de las mujeres, y más si fueren casadas; cuarta, con admirable concepto de la excelsitud que hay en la justicia y de la tan necesaria, como olvidada, responsabilidad judicial,

...Que a los ministros
De justicia tan severo
Castiguéis, que den al mundo
Universal escarmiento;
Porque de todos estados
Públicos suplicios veo,
Y deste jamás lo he visto,
Y persuadirme no puedo
Que dello la causa sea
Ser todos justos y rectos;
Mas que, o ya en los superiores
Engendra el tratar con ellos
Amistad, y disimulan
Con la afición sus excesos,
O ellos también son injustos,
Y con recíprocos miedos,
Porque callen sus delitos
No castigan los ajenos.

La estadística penal de la prevaricación y de los otros delitos profesionales ha sido, por lo visto, escasa en todos los tiempos, pero inquietarse por verla tan desmedrada y pobre, fué y es señal de levantado espíritu.

Zaratán, "el gracioso" de *La crueldad por el honor*, expone, naturalmente con menos énfasis, a ras de tierra, su programa de reformas, pero con todo, modesta e irónicamente, le dice a su protector:

Dame un gobierno, y verás
En Zaratán un Solón.

Su osadía se extiende a reformar leyes, costumbres y fueros. Para ello en un papel, que saca y lee, figuran varias reformas. Es exagerado el tono de crítica acerba, de sátira despiadada, en relación, a veces en contacto, con costumbres picarescas. La primera y radical novedad va contra los abogados y propone la condena total en costas del letrado cuya parte fuere condenada.

Otra reforma, la de abastos, está francamente propuesta en tono de broma: quiere corregir la carestía de las frutas tempranas proponiendo que sean las que se vendan más baratas, ya

Que están al empezar verdes y duras
Y después sazonadas y maduras.

La tercera novedad es más seria y atiende, no al estado social de los tiempos de doña Petronila, en que se desenvuelve la acción, y sí a los del siglo XVII, en que se escribe la obra. Tiende a remediar la escasez de oficiales mecánicos y labradores, con la consiguiente carestía de la vida, y el remedio radical, no muy conforme con el progreso de las letras, en que al estudio de éstas no se admita a los hijos de aquéllos.

El problema de la licitud del juego, sobre todo de si debe o no penarse como delito el acto, moralmente ilícito, del que, sin embargo, surge ante el Derecho, en contradicción manifiesta, una obligación natural, ha sido constantemente discutido. En nuestros días, nada menos que un Presidente de Sala del Tribunal Supremo, cuya altísima categoría judicial era, sin duda, inferior a sus dotes personales de jurista, Alfredo Zavala, al ingresar en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, rompió, briosamente, contra la prohibición del juego y en favor de su autorización reglamentada. Alarcón defiende la misma tesis, pero, naturalmente, al poner los argumentos en boca de un gracioso, el tono picaresco, propio, además, del tema, era inevitable.

Item, que o no se prendan los que juegan
O en los naipes se quite el dos de espadas,
Porque tiene las gentes engañadas:
Con licencia del Rey publica; luego,
O quítenlo, o no prendan por el juego.

El criterio sobre tributos es francamente favorable a los suntuarios y a la exención para los artículos de primera necesidad:

Pues ninguno podrá llamar injusto
El tributo que paga por su gusto.

Más censurable, aun en labios de un gracioso, pero acorde al fin con el criterio político que en la Edad Media se inicia, los Trastamaras desenvuelven, los mismos Reyes Católicos aceptan, transigiendo, y los sucesores mantienen hasta el siglo XIX, es la defensa de la venta de oficios.

Dejando a un lado el crudo comentario contra el destierro impuesto a las damas de hombres casados, aparece también en *La crueldad por el honor* un esbozo de feminismo, más propio de nuestros días:

Item, que no se ocupen los varones
En oficios que pueden las mujeres
Ejercer; que un barbón que ser pudiera
Soldado o labrador, no es bien que venda
Hilo y seda sentado en una tienda.

Vuelve el reformador a la carga sobre el tema del juego, señalando la ineficacia de la persecución contra los garitos, y aconseja al Soberano:

Como de naipes el estanco arriendas,
De gariteros los oficios vendas.

La observación final sobre costumbres, trajes, legislación suntuaria, es mordaz:

Item, porque no puede conseguirse
Que no anden rebozadas las mujeres,
Se tapen las rameras, pues con esto,
Por la opinión, las otras, es muy cierto
Que andarán con el rostro descubierto.

Aunque el autor en las tres exposiciones de proyectos legislativos ha ido planteando y resolviendo problemas de Derecho político, administrativo, tributario, penal, civil y social, no podía reducirse a ello la transparencia, la indicación o la defensa de soluciones jurídicas. De todo ello está impregnado, y aun lleno, el teatro de Alarcón. La busca y la sistematización es, naturalmente, difícil, porque hay que escudriñar en el diálogo de cada escena, donde el pensamiento surge o la intención asoma; pero el esfuerzo vale la pena, porque la doctrina, así esparcida, es, sin duda, más interesante en varios de sus aspectos, tal vez más rica en conjunto, y sin ella no aparecería completo el criterio, ni bien definida la orientación del autor, en los distintos problemas jurídicos.

IV

EL IDEARIO JURIDICO DISPERSO

Dificultad aparente y seguridad efectiva para escudriñar el criterio propio del autor en las obras dramáticas. Conceptos jurídicos de orden general; la ley natural; la costumbre; el derecho de guerra; la primacía del derecho sobre la fuerza; la justicia privada; la libertad para el consentimiento matrimonial. Derecho penal: teoría sobre la frustración y su explicación estética; la inducción del ascendiente sobre el descendiente; el perdón; el derecho de asilo y la extradición; la legítima defensa. Aspectos procesales; el defensor y la parte; ironía sobre los litigios; la prueba de indicios eficaz contra los poderosos; igualdad esencial ante la ley como ante la justicia.

Antes de llegar aquí, escudriñando el pensamiento jurídico de Alarcón, he debido explicar la facilidad con que, sin miedo a error grave, puede descubrirse la inclinación, la preferencia, el ideario de un autor dramático. La ausencia de parte narrativa, de reflexión o crítica, que diferencia el arte del teatro y de la novela; el inevitable contraste de tendencias y de juicio, en que se revela el de los caracteres y sostiene la animación o viveza del diálogo, parecen obstáculo insuperable lo primero y senda falsa, abierta a la desorientación, lo segundo. Sin embargo, la indagación es fácil, y se extrae el pensamiento del autor, haciendo la disección de la obra con la fijeza casi de un criterio anatómico: porque se da en el caso un contraste de adherencia o de separabilidad, de ser o no esencial lo que se busca, y en los dos extremos de tal aspecto es donde suele encontrarse el pensamiento propio del comediógrafo. Quiero decir con ello que ese pensamiento, o está en la entraña, en la médula, en lo característico de la obra, como asunto, tesis o problema tan íntimamente ligado a ella, que, suprimiéndolo, ésta no existe; o por el contrario, en un salto muy brusco, es algo tan superfluo, tan ocasional, tan de accidente, que mantenido o borrado en nada altera ni el asunto, ni el curso, ni el desenlace, ni el mérito del intento dramático, que sirvió de mera oportunidad para lucir como adorno postizo, ni siquiera episódico, una doctrina profesada o un pensamiento acariciado. El carácter y el relieve del personaje en cuyos labios figura la idea, ayudan también en ese empeño porque es, con frecuencia, el personero del autor para su tiempo, el albacea para la posteridad, si logra en la obra el éxito definitivo o al menos perdurable; y lo es con un mandato evidente o con una cláusula de nombramiento inequívoco. Luego, hay en lo rotundo, lo intencional o lo sentencioso de la frase una satisfacción íntima del autor, que rezuma, con sabor inconfundible para el paladeo de la crítica: sus creencias, sus axiomas, sus orienta-

ciones surgen como una réplica contundente, o se pronuncian de tal modo que no admiten ésta.

Guiándose por los criterios expuestos es fácil descubrir el pensamiento jurídico de Alarcón, esparcido entre los millares de versos en que se expresa su producción, aun no siendo de las más fecundas en nuestro teatro clásico. Para sistematizar algo el resultado de la investigación lo ordenaré bajo cuatro aspectos; parte general, o sea fuentes y conceptos del Derecho; problemas jurídicos del matrimonio, al cual se reduce, y ello se aplica fácilmente, casi todo lo que aborda de Derecho civil; teorías penales, claramente esbozadas con mayor frecuencia; y parte final, o sea justicia, defensa, prueba, etc.

La parte general o conceptos fundamentales, a que primeramente voy a referirme, abarca varios aspectos.

Ley natural y leyes de la guerra.

No tienen, ni podían tener, para el espíritu cultivado de Alarcón la misma extensión ni parecido concepto estas dos manifestaciones de la norma jurídica, relacionadas, sin embargo, entre sí, por el vínculo común de su amplitud extensa, distinta y distante del Derecho positivo, escrito o consuetudinario, de cada Estado. Al concepto de ley natural, con sentido inequívoco, noción amplia y percepción clara, se refiere la escena última de *Quien mal anda en mal acaba.* Ya está deshecho el poder diabólico, y algo inocente, que un Mefistófeles de menor cuantía, una encarnación poco terrorífica de Luzbel, ha proporcionado a Román Ramírez. La verdadera personalidad de éste, el delito contra la fe, que ha cometido, su separación del cuerpo de la cristiandad, la sanción que le espera, todo ello es notorio. Pero precisamente por esa separación del cuerpo social dogmático y del político, que es la consecuencia del régimen de aquel tiempo, le falta un vínculo de Derecho positivo español y de Derecho eclesiástico de todo rango que le ligue con los demás personaje a quienes ha tratado. Sin embargo, las relaciones no quedan sustraídas al Derecho: hay una norma que, por emanar de razón y asentarse en la condición humana, liga siempre a los hombres: ni la intransigencia teológica, ni la excomunión eclesiástica, ni la pena civil, ni el delito la borran; y revelándose esa norma en toda su amplitud, Román Ramírez la invoca como derecho y la acepta como deber, en estos términos:

No por ser de ley extraña
Menos que a vos me acompaña
La ley natural, don Juan.
Obligado estoy por ella
A pagar tanta amistad.

El concepto de las leyes de guerra aparece principalmente expuesto en *La manganilla de Melilla,* y es Vanegas, el caudillo cristiano, quien lo formula relacionándolo algo teológicamente, y no poco, con el sentimiento del amor y con la idea de la fe. La obra se presta a tal conexión y el asunto de la obra también. El influjo en las leyes de guerra, de un sentimiento de lealtad hacia los pactos, así como la prudencia del jefe para evitar el estrago innecesario, son dictados que aparecen claros en estos versos con que Vanegas contesta a la incitación de la mora, que corresponde a su amor:

Alima, tu intento yerra;
Que yo te debo entregar
Al rescate por guardar
Las leyes de buena guerra,
Tanto como porque así
Evito la que amenaza
Hacer a esta fuerte plaza.

Entonces, poniendo en contradicción con esas normas de la ley de guerra la prioridad dogmática del bautismo, de la conservación de la fe, y alegando su conversión, Alima replica:

También es en la ley vuestra
Fuero inviolable y constante
Que al rescate no se dé
El que quiera ser cristiano.

Y en tal momento, Vanegas, tocado un poco de teólogo, hace observar:

No, Alima,
Las circunstancias que veo
Me muestran que no es deseo
Verdadero el que te anima,
Sino cauteloso intento.

Y así continúa un extraño forcejeo, en que el impulso amoroso parece que va a ceder a una preocupación de catequista que explota y bucea la sinceridad de una conversión. Vence, al fin, aquel impulso y el caudillo se tranquiliza, para romper el compromiso de guerra de entregar la cautiva, diciendo:

La causa de Dios defiendo,
Y Él defenderá la mía.

La eterna relación en la famosa antítesis del derecho y la fuerza no podía dejar de mostrarse en este teatro. Aunque el espíritu de Alarcón, ponderado, sereno, en cierto modo realista, está muy lejos de resbalar por

sendas de optimismo iluso, afirma la primacía del derecho. El siguiente diálogo, con que concluye la escena VII del acto primero de *La crueldad por el honor*, es terminante. La insolencia de un magnate, don Ramón, afirma:

Tal vez suele no valer
Sin las armas la justicia.

Y la debilidad, pero a la vez la razón, que simboliza la reina doña Petronila, contesta así:

Advierta vuestra codicia
Que, pues la razón me ayuda,
Podrá más ella desnuda
Que armada vuestra malicia.

Todo teatro es, por esencia, por necesidad, por gratitud, por correspondencia justa, un amparador de la justicia privada. Dediqué a ella, y por eso no insisto, especial atención en mi discurso de ingreso en la Academia, demostrando hasta qué punto, aun en nuestros días, obras escritas por espíritus modernos, ponderados, aun por un hombre de ley, como Felíu y Codina, en *María del Carmen*, pagan, con esplendidez y con fervor, el tributo a esa justicia. No es de extrañar, por tanto, que Alarcón, más cerca del ambiente de ella, de su práctica casi autorizada, sienta su encanto y propenda a alabar, con su legitimidad, sus excelencias. La segunda parte de *El tejedor de Segovia* es, naturalmente, una justificación de tales fueros y fuente de derecho, e incluso en aquellas obras en que son personajes destacados los monarcas, como sucede en *Ganar amigos* y en *Siempre ayuda la verdad*, aprovechando la expeditiva justicia que, sin embarazo de trámites procesales, atribuye la leyenda, y confirma la historia, respecto a dos famosos Pedros, de Castilla y de Portugal, más proceden éstos por móviles pasionales, aun cuando sean nobles y equitativos, como personajes humanos que como magistrados supremos. En el impulso, en el fallo, en la misma ejecución directa, personal, la justicia privada actúa prevaliéndose, manifiestamente, para su omnipotencia y para la impunidad del exceso, de la regia condición que, con dosel de jurisdicciones regulares e inviolables, ampara aquellos procederes.

El origen histórico y el fundamento racional de otra fuente de derecho, de la costumbre, aparecen, también, referidos a usos sociales en una obra de Alarcón: *No hay mal que por bien no venga*. En la escena XI del acto primero, uno de los personajes, alegando la contradicción del intento con las costumbres zamoranas, defiende lo acostumbrado, y su contradictor le replica:

Esa es razón muy liviana,
Cualquier uso ¿no empezó
Por uno?
—Sí.
—Pues ¿por qué
Si uno basta, no podré
Comenzarle también yo?

Acerca del matrimonio el concepto de Alarcón se inclina, con su habitual prudencia, a la igualdad de educación de los cónyuges. Aunque alguna vez, más de una, presenta en sus obras, y procura favorecer en la trama, el matrimonio venturoso, inesperado, parecido al morganático por la diferencia de fortuna, su doctrina general se expresa así en la escena XII del acto tercero de *Mudarse por mejorarse:*

Mira, mi bien, que no es justo,
Si me tienes afición
A precio de la ambición
Comprar eterno disgusto.
Tu mismo mal te lastime,
Que un esposo te dispone
Desigual, que te baldone,
Y no un igual que te estime.

Sobre el problema esencial del consentimiento, de la libertad para contraer matrimonio, Alarcón es radical, partidario resuelto de esa libertad, por encima de toda imposición coactiva y ajena. Admite, naturalmente, el deber moral de caballerosidad para reparar con el matrimonio aun el leve daño que la sombra, la aparencia hayan producido imprudentemente en la reputación de una mujer. La doctrina está así expresada en la escena II del acto final de *La amistad castigada*:

Que en tocando en la opinión
De damas tan principales,
Aun los intentos mentales
Inducen obligación.

Pero fuera de eso su teatro es la afirmación de la voluntad, del albedrío, un precursor lejano, aunque sin tesis ni título, de *El sí de las niñas.* En *Los favores del mundo* Anarda expresa, con decisión, su derecho y la buena doctrina (escena XI del acto segundo):

Vos no sois más que mi tío,
Y ni aun mi padre en razón
Puede forzar mi albedrío:
Casamiento y religión
Han de ser a gusto mío.

Por ser más frecuente la opresión en ese punto sobre la voluntad de las mujeres, era natural que apareciesen éstas defendiendo su derecho,

y así en la escena siguiente, cuando Anarda se retira, es otra mujer, Julia, la que continúa así el diálogo:

Lo que dice Anarda es justo;
Que sólo en tomar estado
Es tirano fuero injusto
Dar a la razón de estado
Jurisdicción sobre el gusto.

La teoría de la frustración y su singularidad para el castigo, es clara, inequívoca, reiterada. Aparece en la escena de desenlace de *La amistad castigada,* cuando Aurora pide clemencia relativa en favor de Dionisio, que ha intentado, sin éxito, el agravio contra su honestidad. Aprueba, y aun solicita, que se le deponga del trono, pero, piadosamente, le salva la vida, y su alegato de ternura femenina lo termina en derecho rotundo, diciendo:

Y ni es razón ni equidad
Ni justicia condenarlo
Por no consumado error
A castigo consumado.

El concepto se viste con el tecnicismo, y la diferencia entre frustración y delito consumado, es clarísima, terminante. Con no menos claridad está expresada en la escena final del acto primero de *Los pechos privilegiados.* También es un monarca quien va a acogerse a la benevolencia, y también por un atrevimiento amoroso, por la violencia de un deseo, que en mero intento queda. El alegato invoca, en primer término, la diferencia de resultado, de daño, entre la frustración y el delito consumado; más aún expresa:

Que esta ofensa ha acrisolado,
No manchado, vuestro honor,
Pues Elvira, resistiendo,
De quilates le subió.

Cuando ya está expuesta la doctrina acerca del delito, surge, como un corolario, la diferente sanción penal, en estos términos:

Y así, pues con el intento
Sólo os he ofendido yo,
Basten penas de palabra
Para culpas de intención.

Aunque pocas veces aparecerá una doctrina jurídica tan precisa y técnicamente definida, ha de reconocerse que en la indulgencia para la frustración, el criterio estético, la gratitud y el interés del autor dramático, o del literato, pesan tanto como la convicción o tendencia del jurista.

Quizá más lo primero que lo segundo, porque la frustración da a la obra dramática, o novelesca, todo el interés emocionante de la intriga, de la acción, del asunto, sin cerrar la puerta, con odioso estrago, al desenlace optimista, a aquel que, por llevar en el fondo del alma un tesoro de ingenua bondad, suele apetecer la mayoría de los lectores o de los espectadores. La literatura, en suma, debe a la frustración la intensidad del conflicto y lo apacible de la solución; teniendo motivos de gratitud, suele tenerlos para la indulgencia, y el caso de Alarcón no resulta extraño, ni es único.

Dos observaciones sugieren aún los términos y la ocasión en que se plantea la doctrina penal a que acabo de referirme. La primera atañe a un aspecto que podemos considerar accidental, aunque no del todo indiferente: quien se acoge, en uno y otro caso, a la diferenciación benévola, es un poderoso, un monarca, legítimo en el segundo de los casos, casi intruso, por lo reciente de su elevación y, a causa de ello, considerado aún como tirano, en la primera de las obras citadas. A pesar de la coincidencia, sería erróneo suponer que ella motiva, condiciona, o siquiera matiza, en favor de los poderosos, la doctrina rotunda sobre la frustración. Más interesante, como dato de observación psicológica, es que, en los dos casos, haya situado Alarcón el problema en torno a delitos contra la honestidad, y convertido en defensor de la penalidad templada, benévola, a la agraviada misma, como si, evitado el peligro y salvada la honra, quedara en su ánimo la doble o mezclada satisfacción, en que el honor incólume se junta con la vanidad, agradecida, de la hermosura, que supo encender tan violenta llama de pasión, sin perecer en ella. Tampoco esto autoriza para ceñir a delitos tales, en el pensamiento del autor, la doctrina general, absoluta, categórica. Sirve, en cambio, ahondando en esos matices psicológicos, para recordar la finura de ingenio, con que discurrió una vez cierto magistrado insigne, llevado por accidente a la política. Era hombre representativo, por su clase y por su temperamento, de aquella elocuencia aristocrática que Timón definía como mezcla rara de elegancia, de gracia y de ingenio. Correspondióle en el Consejo de Ministros asumir la responsabilidad, en conciencia lícita, y aun orgullosa, de dar a la ley una interpretación forzada, que era, en circunstancias graves, amparadora del interés público. Y como alguien, intencionadamente, para colocar en trance difícil al magistrado veterano y ministro principiante, aludiera a los escrúpulos de la primera condición, respondió imperturbable: "Para mí, la ley es una respetabilísima señora, y por eso no considero lícito el atrevimiento con ella más que en un caso: cuando la dama, como la ley, quedan agradecidas por la... violencia."

En mi discurso de ingreso en la Academia, expuse y razoné cómo lo más hondo, espiritual y psicológico, lo menos melodramático del Derecho penal en el teatro, es la inducción al delito, y cómo por ello, sus distintos grados y diversas formas aparecen, con frecuencia, en la escena, y aun originan obras maestras. Aludí entonces al hecho de que Alarcón abordase ese problema de la inducción en la variedad de la ejercida por el ascendiente, falto de fuerza, lleno de rencor y agravios, sobre el descendiente, impetuoso y viril. El tema sirve de asunto a una comedia dramática, y aun le da como título una tendencia, una doctrina de Derecho penal. Es título largo; en su primera parte pronuncia un aforismo doctrinal: *"La culpa busca la pena"*, y en la segunda casi esboza una teoría o hipótesis histórica sobre la evolución de aquel Derecho, pues continúa así: *"Y el agravio, la venganza"*. La inferioridad, apuntada en aquel discurso acerca de esta obra en relación con *Las mocedades del Cid*, obedece a que en el drama de Alarcón conocemos los hechos en un orden inverso al cronológico y al jurídico: asistimos, al cabo, a la inducción, pero el agravio que la origina es remoto, lejano, ocurrió hace tiempo; no lo presenciamos, lo oímos relatar, en la escena penúltima del acto segundo, al anciano padre del que va a ser vengador. Sin duda, por ello nos impresiona menos, aunque tiene todas las características de esta forma de inducción. Cuando el hijo, Don Sebastián, encuentra al anciano y le dice:

Padre y señor, esa mano,
Me dad a besar.

el viejo prepara hábilmente la exaltación del hijo, deteniéndolo y diciéndole, aunque le abraza:

Pero ni habéis de besarme
La mano, ni habéis de darme
Nombre de padre y señor
Antes que me hayáis oído
El fin con que os he llamado.

Sigue el largo relato del agravio, y lo típico de esta forma de inducción aparece luego, cuando el padre dice al hijo:

Y así os toca el desagravio;
Que vos érades yo mismo,
Por la representación
Legítima del derecho,
Pues érades hijo mío
Cuando este agravio me hicieron.
Y como cuando recibe
El rostro la afrenta, el duelo
No obliga a que el mismo rostro

Mueva el vengativo acero,
Sino el brazo, que es la parte
Del hombre que puede hacerlo,
Y la venganza del brazo
Deja el rostro satisfecho;
Así, pues del hijo y padre
Forma la ley un compuesto:
Cuando el padre está incapaz
De vengarse, es deste cuerpo
El rostro, y el brazo el hijo
Que puede satisfacerlo.

Aunque la explicación es terminante, completa, con todo lo típico que caracteriza esta forma de delincuencia, ha transcurrido tanto tiempo, está tan lejano el hecho, se ha creado, mientras tanto, entre el hijo vengador y el extraño, autor del agravio, vínculo de amistad, y aun de gratitud, parecido a los que don Alvaro contrae siglos después en la obra del Duque de Rivas, que se explica la vacilación, la relativa tibieza para la venganza. Quizá por ello busca el autor en la escena IX del acto último que, un poco forzadamente, el hijo reciba agravios personales, provocaciones, retos, del que va a pasar de amigo a enemigo, y cuando los ha recibido, dice el primero al segundo:

....Mil gracias
Os doy; que habéis dado fin
Con eso a la más extraña
Confusión, luz a la noche.

La actitud es, con ello, más lógica, pero, por lo mismo, confirma, jurídicamente, que la inducción está desdibujada, porque cuando surge el móvil propio, peculiar, personalísimo, del autor material, la figura del inductor, su influjo, su culpa, se borran, en igual proporción, considerablemente.

El culto a la justicia privada, que caracteriza todo el teatro clásico, y la preocupación de moralidad en el de Alarcón, explican la frecuencia con que el perdón resuelve problemas penales y la alta idea que de aquella generosidad se tiene. Como hecho, aparece en varios lugares: como doctrina está expresada en la escena III de *Los favores del mundo:*

Más he hecho en perdonaros
Que en daros la muerte haría.
Matar pude, vencedor
De vos solo; más así
He vencido a vos y a mí,
Que es la vitoria mayor.

Una institución típica de la Edad Media, el derecho de asilo, en su forma de expatriarse, de buscar protección en una corte extranjera, es el comienzo rudimentario, imperfecto, tosco, de las restricciones a la extradición. Ligado así al sentimiento de la lealtad, y ésta al sistema moral de Alarcón, es lógico que aparezca, propagando el asunto y constituyendo el tema de las primeras escenas, en *Siempre ayuda la verdad.*

La licitud de la legítima defensa, a más de sus fundamentos permanentes, justicieros, humanos, se amolda, como anillo al dedo, en todo el teatro del honor. Aparece también, con frecuencia, en el de Alarcón sobre todo —y ello no tiene nada de extraño—, cuando la defensa es de damas por galanes. Quizás, por contraste, y por el que existe entre la calidad de las personas, lo más interesante sea un caso en que la relación está invertida, el de *Los pechos privilegiados,* cuando en la escena final del acto segundo, la antigua nodriza de Bermudo, para salvarlo, acomete al Rey, y al decir éste:

Suelta, villana. ¡A tu Rey
Te atreves!

replica ella:

Rey, el mío fijo
Defiendo, non vos ofendo.

La relación entre el defensor y la parte, entre abogado y cliente, la distinción de aspectos, la primacía del interés constituye uno de los temas de Derecho procesal que aborda Alarcón, alguna vez irónicamente, como en *El examen de maridos,* según este ingenioso diálogo entre doña Inés y Beltrán:

¿Pleito tiene el desdichado?
—Y dicen que con derecho;
Que sus letrados lo afirman.
—Ellos, ¿cuándo dicen menos?

Pero en la propia obra, en el sutil discreteo que mantiene la duda y el interés hasta la escena misma del desenlace, se destaca la prioridad ética de la parte sobre el defensor. Aquélla para éste debe ser más preferida; el interés que ampara superior al que persigue:

Pues si mi parte ha vencido,
Y es la parte que defiendo
La del imperfecto amado,
El ha de ser vuestro dueño,
Yo sé bien que no soy yo.

Así el generoso y abnegado galán, el Conde, que ha amparado, como justa, la causa de su rival y la ha ganado a fuerza de ingenio y de comprensión certera sobre las preferencias de la dama, cuando proclaman su éxito, lo recaba para el defendido y no para el defensor.

En la propia obra *El examen de maridos,* abundan las ironías sobre lo incierto, aleatorio, exagerado y vano de un derecho o mérito en litigio. El diálogo es siempre entre doña Inés y Beltrán, y se refiere al juicio comparativo sobre los merecimientos de los pretendientes:

¿Virreinato cuando menos?
Mirad si digo que es vano.
—Tiene, para merecello,
Innumerables servicios.
—A maravedís los trueco;
Que méritos no premiados
Son litigiosos derechos.

Alarcón, que quiere asentar el gobierno, sobre todo el ejército, en la virtud de una aristocracia fortalecida, no deja, sin embargo, de sentir la igualdad de la ley, y aun de invertir, compensadoramente, la severidad de ésta. Así en *Ganar amigos,* en labios del rey don Pedro de Castilla, presentado como justiciero, pone palabras edificantes en la escena XII del acto tercero. Da cuenta al Rey un secretario de los cargos que aparecen contra un poderoso, y le dice a aquél:

... Señor,
¿Por indicios solamente
Ha de morir un pariente
Vuestro de tanto valor?

y el Rey, expresando una doctrina política y otra procesal sobre el valor de esta prueba de indicios, contesta:

No os dé necia confianza
Ser sus delitos dudosos
Que contra los poderosos
Los indicios son probanza.

La idea popular, la fase de leyes que Alarcón acepta y sigue para presentar como justiciero a don Pedro de Castilla, y los actos de severidad de éste contra los poderosos, explican que sea el monarca, en otra escena de la misma obra, *Ganar amigos* (la V del acto tercero), el portavoz resuelto de la igualdad ante la ley, señaladamente la penal y la procesal. Se querella contra un poderoso una dama desvalida, y cuando pregunta aquélla:

...¿Podrá ser,
Gran señor, que su poder
Obscurezca mi verdad?

el Rey contesta:

No, doña Ana; mi corona
Fundo en tener la malicia
Refrenada. En mi justicia
No hay excepción de persona.

V

EL PENSAMIENTO POLITICO

Misión de una aristocracia y juicio de Alarcón sobre la de su tiempo y la feudal. Esencial igualdad de la condición humana; la simpatía hacia los criados. El poder real, su irresponsabilidad y la responsabilidad de los ministros. La legitimidad del poder, su prescripción y la tiranía; licitud de la resistencia contra ella. La población de territorios desolados y la naturalización de extranjeros. Otros aspectos en que influyó la condición de indiano del autor; su visión del imperio hispánico; la cordialidad hacia Portugal; singular enfoque de la Sevilla de su tiempo..

El Derecho es difícilmente separable de la política. Por lo mismo, incluyo ésta entre las más próximas colindancias de aquél. Ese íntimo enlace ha determinado que parte del pensamiento político de Alarcón se desenvuelva en el programa de reforma legislativa, o asome en fragmentos esparcidos de su ideario jurídico. Quiero, sin embargo, con algún recuerdo de lo ya indicado, reunir aquí la expresión total de la tendencia del autor y aun de la construcción política, a él grata, que en su obra se dibuja. Inadecuada la época, y quizá tanto como ella el temperamento, para una audacia revolucionaria, es más bien el trazo de una reforma constructiva mediante retoques, saneamientos y vigorización de las instituciones existentes, lo que aparece como criterio del dramaturgo. En decadencia y casi muertas las Cortes y las institucionees populares, la inclinación de Alarcón se dirige hacia la realeza, centro del poder; hacia la justicia, función de los Consejos, en que desea servir, y hacia la aristocracia a cuyas filas menos poderosas y acomodadas le halaga, sin duda, pertenecer, sin que, por la modestia del rango, quiera participar de sus defectos.

Mencionado antes lo que tiene relación con la justicia, veamos el juicio del autor acerca de la aristocracia. Refiérese, naturalmente, a la de su tiempo, a los cortesanos sometidos al trono, servidores de la realeza, no a la feudal. Esta y el concepto típico del feudalismo aparecerán en alguna

obra histórica como, por ejemplo, en la escena VI del acto segundo de *Los pechos privilegiados:*

La espalda ha de ser escudo,
Y la fuga resistencia.

dice el Conde a Bermudo, refiriéndose al Rey, cuando agraviado va a romper el vínculo feudal. Y añade:

De señor me hice vasallo
Por la ley del homenaje;
Pero su injuria y mi ultraje
Me obligan a renunciallo.

El concepto medieval de fidelidad aparece exacto; aquí la frecuencia del anacronismo no deja sentir su influjo erróneo.

No es ciertamente muy halagüeña la idea que Alarcón tiene de la aristocracia de su tiempo, en relación con los altos empeños y grandes cometidos que cree propios de ella. Si de su indolencia aparecen quejas en alguno de los pasajes, en otro lugar transcritos, a la incultura de la aristocracia se lanza un dardo en la escena IV del acto final de *Mudarse por mejorarse.* Leonor está leyendo una carta ante su señora, y cuando hace una pausa, pregunta doña Clara:

¿Qué te detienes?

Leonor

No acierto;
Que escribe mal don García,

y entonces, con la desenvoltura y aun desvergüenza, frecuente en los criados del teatro clásico, dice Redondo:

Es propio de caballeros.

La incultura de aquella aristocracia lleva otro golpe en *La cueva de Salamanca,* cuando en el acto primero dice Enrico:

Cuando un mayorazgo ves
Destos que se usan agora,
Y que más que tiene ignora,
¿No te da lástima, Andrés?

Aun cuando toda la moral de la veracidad, sus corolarios de lealtad y de honor, bien cimentados y fecundos, van dirigidos como lecciones, ante todo a las clases altas, hay en la propia *Cueva de Salamanca* y en labios

del mismo personaje, entre sabio y nigromántico, apto para poner en sus labios cualquier verdad y todo atrevimiento, esta otra dura advertencia a los nobles:

Que no jacto valor de mis pasados:
Propia virtud es calidad gloriosa;
Paternas armas, timbres heredados,
Armas son ciertas de su autor primero:
Vana opinión las pasa al heredero.

No es renegar de ascendientes y de blasones, es recordar el deber constante de mantener con el esfuerzo propio la dignidad que, heredada, ha de ser acicate y no pereza. Es en *La verdad sospechosa* donde define don Beltrán la misión social de la aristocracia:

Como es cosa acostumbrada
Entre ilustres caballeros
En España; porque es bien
Que las nobles casas den
A su rey sus herederos.

(Escena II del acto primero.) Una vez más en la misma obra y en labios de don Beltrán, que simboliza la noción férrea y exaltada del deber, frente a la indolente encarnación de la vanidad nobiliaria en su hijo, cuando éste, creyendo tal vez halagar al padre, expresa que basta el nacimiento para ser caballero, aquél le replica:

¡Qué engañado pensamiento!
Sólo consiste en obrar
Como caballero, el serlo;
¿Quién dió principio a las casas
Nobles? Los ilustres hechos
De sus primeros autores
Sin mirar sus nacimientos,
Hazañas de hombres humildes
Honraron sus herederos.
Luego en obrar mal o bien
Está el ser malo o ser bueno.

El singular criterio mostrado por Alarcón acerca de la muy distinta proporción de sueldo con que debía recompensarse a los jueces, indiqué ya que expresaba su deseo de encauzar la aristocracia regenerada hacia las armas y, a lo sumo, el Gobierno, pero apartarla de aquella otra función, donde no le inspiraba confianza. Botón de muestra del mismo recelo aparece en la escena VII del primer acto en *Todo es ventura*. Reflejo de que la nobleza solía corromper a la justicia mediante la dádiva, fácil resorte a su alcance, y no tenía idea cabal ni aproximada del respeto a las leyes y la excelsitud de la función juzgadora, es el diálogo entre el duque, que

exige con insolencia la prevaricación, y el alguacil que a ella accede. El primero dice:

Si el suelo
Pidiese rayos al cielo
Con que hacerme resistencia,
Le ha de valer mi favor.

Y el otro se resigna en estos términos:

Pues menor inconveniente
Es librar un delincuente
Que indignar a un gran señor.
Dejadle.

En el capítulo anterior aludí al reconocimiento de la igualdad ante la ley por parte del monarca, del poder mismo. Hay algún otro pasaje, en que no obstante la inclinación hacia los privilegios aristocráticos, el sentimiento de Alarcón irrumpe en un reconocimiento de la esencial igualdad humana. En labios de un criado, de Encinas, pone en la escena VIII del acto final de *Ganar amigos* la ardorosa afirmación de esa igualdad que, con noble actitud, va a aparecer demostrada en la propia obra:

¿Tienen almas diferentes
En especie nuestros amos?
Muchos criados ¿no han sido
Tan nobles como sus dueños?
El ser grandes o pequeños,
El servir o ser servido,
En más o menos riqueza
Consiste, sin duda alguna,
Y es distancia de fortuna,
Que no de naturaleza.

Inmediatamente después se ve, no ya que el personaje habla por el autor, sino que el comediógrafo mismo sale, invisible, a la escena y es él, por su cuenta, quien añade:

Por esto me cansa el ver
En la comedia afrentados
Siempre a los pobres criados...
Siempre huir, siempre temer...

Quizá por lo mismo buscó, como desquite del infortunio escuderil, el insólito desenlace, que él comenta en alguna de sus obras, de ser el criado el que alcance ventura sin conseguirla los señores. El mismo sentimiento de simpatía hacia los humildes, y en especial de gratitud a los criados, recurso cómico y portavoz de la sinceridad en las comedias, aparece

en *Mudarse por mejorarse,* escena XII del acto segundo. Es el marqués quien afirma:

¡Qué bien dices! En efeto,
Ricardo, para un señor
El consejero mejor
Es un criado discreto.

El fondo de una democracia social, en que el señor es llano y el servidor digno o altivo, rasgos tan característicos del pueblo español, está expresado en esa confesión de un prócer, sin olvidar, naturalmente, aquella preocupación constante del secreto, que tanto cuadra a la moral del relator y tan a punto viene para refrenar la locuacidad, defecto profesional de los servidores.

El concepto del poder aparece, y es natural, referido, casi siempre, al real, a la encarnación monárquica que lo matiza. La omnipotencia peligrosa de aquél aparece definida ya en la escena I de *El desdichado en fingir,* cuando dice:

Al príncipe que pretende
Da al mundo la posesión.

El criterio positivista, pragmático, injusto y disculpable de atender en política al éxito más que a la intención, está claramente reflejado en la escena XI del acto segundo, en *Siempre ayuda la verdad:*

...Que los reyes premian
Obras, y no voluntades;
Que aunque en todo se parezcan
A Dios, sólo en esto no.

Los versos antes transcritos, aun señalando, con cautela respetuosa, una honda diferencia, halagan la idea orgullosa del derecho divino como origen del poder real, exaltándole hasta la semejanza misma. Igual concepto de derecho divino, pero expresado ya más bien con el sentido de magno deber y extrema responsabilidad, está en la escena XI del acto primero de *Los favores del mundo,* cuando el príncipe dice:

Que es el Rey un tesorero
Que tiene en la tierra Dios.

Por su asunto, por su argumento y caracteres, *Los pechos privilegiados* son una continua y definitiva pugna de lealtad y de nobleza. En la acortada distancia de un régimen claramente feudal, el magnate, el conde que casi lucha con el rey y al fin le perdona la vida, dice:

Y aunque pudiera este agravio,
Puesto que tan noble soy
Como vos, mover la espada
A vengar mi deshonor,
Si el Rey debe estimar menos
La vida que la opinión
De justo, el soltarla agora
Me da venganza mayor.

Aquel concepto medieval del rey justo, aquel atributo de la justicia inseparable del poder supremo, según la definición de las *Partidas*, está ya claramente expresado. La justicia es el principal atributo, la mayor preocupación, el esencial deber, la razón de existencia del poder real.

Quizá ningún problema haya sido, histórica y doctrinalmente, más discutido y sutil que el de la responsabilidad del poder real. A la tesis de la irresponsabilidad, a aquella doctrina que el constitucionalismo inglés expresara en la fórmula de que el rey no puede pecar (aunque, por lo visto, admitiera que pecó Carlos I y después Jacobo) parece inclinarse la misma obra, *Los pechos privilegiados*, en la escena XIV del acto primero. El mismo magnate, el conde, dice:

Perdona,
Rey, si tu sacra persona
Injustamente culpé:
Error fué, que no malicia,
Presumir culpa de un Rey
Que es la vida de la ley
Y el alma de la justicia.

No pasa inadvertido, para el pensamiento político de Alarcón, el freno contra los peligros de esa irresponsabilidad y la garantía que, en definitiva, el régimen constitucional buscó y encontró en la responsabilidad de los ministros. Está expresado en la misma obra y en el mismo acto en la escena III. Es un diálogo interesantísimo entre el ministro o consejero leal, que, por serlo, resiste al capricho del rey, queriendo cumplir el ingrato deber de aconsejarle lealmente, e impedir la ejecución de su gusto arbitrario. Alega el primero:

Nunca disculpa la ley
De la amistad el error.

Y cuando replica, con altivez, el monarca:

¿Disculpa queréis mayor
Que hacer el gusto del Rey?

el otro ataja y remata así sentenciosamente:

Antes seré más culpado,
Y de eso mismo se arguye,
Porque del Rey se atribuye
Siempre el error al privado.
Y con razón; que es muy cierto
Que el divino natural
Que da la sangre real
No puede hacer desacierto,
Si al genio bien inclinado
De quien sólo bien se aguarda
Hacen dos ángeles guarda,
Y aconseja un buen privado.

Por la época de nuestro teatro clásico, el concepto del poder real, ecléctico, vacilante entre la teoría y la práctica, entre la tradición y la realidad, tiene que aparecer como una mezcla de austeras advertencias y de halagos y arbitrariedades cortesanas. Por ello, a veces en una misma escena, o en dos seguidas, la contradicción de estas ideas aparece. Así, por ejemplo, es la pureza del concepto la que habla en labios del príncipe, en la escena IX del segundo acto de *Los favores del mundo:*

Menos mi gusto importaba
Que la salud de un vasallo.

Y cuando el favorito se disculpa diciendo:

Yo erré por ser obediente

el príncipe remacha:

Cerca estaba yo: volver
Y tomar mi parecer.
Quien sirve ha de ser prudente.

Pero inmediatamente, cuando la dureza de esa censura se acentúa, volviendo la espalda el príncipe, la reflexión del valido es de amarga duda sobre la sinceridad del propósito y la dignidad de la función (Escena X):

¡Cuando la vida arriesgué
Por agradar, ofendí!
¡Fuerte caso, dura ley,
Que haya de ser el privado
Un astrólogo, colgado
De los aspectos del Rey!
Hoy benévolo le ví,
Y hoy contrario vuelve a estar.

Es curioso observar cómo aparece en el teatro de Alarcón una idea, que va a ser desenvuelta con mayor amplitud, formando la tesis, el título,

la entraña de otra obra maestra, de distinto autor, clásico también: la idea es la distinción, tanto más necesaria por los excesos del Poder absoluto y las confusiones de la monarquía patrimonial, entre la autoridad política del Rey, de un lado; la persona privada, la pasión humana de éste, por otro. Aquí el pensamiento es sólo un inciso, pero el inciso, con las mismas palabras, viene a encerrar, en germen, la doctrina, la tendencia, que da vida a *García del Castañar*. Con las mismas palabras *Del Rey abajo, ninguno*, Alarcón, en la escena XII del acto primero de *Siempre ayuda la verdad*, replica en labios de un galán locamente enamorado, cuando para contenerle en su pasión se le dice que tiene un competidor poderoso, invencible, aludiendo, por apariencias equívocas y engañosas, a la persona misma del monarca.

Otro concepto, reflejado, a su vez, en una expresión concisa, lapidaria, que pasa a ser proverbial y ponderativa, es el de la palabra real; el rango y con él los deberes de lealtad, se afirman como un modelo no siempre observado en la realidad de la Historia, pero, naturalmente, en el teatro de Alarcón, exaltador del principio monárquico, por ambiente de su tiempo y del impulso de lealtad, por la moral específica de su temperamento, aquella idea tenía que aparecer. Son pocos, pero interesantes, los versos en que ensalza la fuerza de tal palabra. Están en la escena VIII del último acto de *Ganar amigos*. Encinas, que ve en peligro su vida, siente, sin embargo, ciega confianza, porque se le ha prometido el perdón mediante edicto o pregón público, y cuando se le dice que puede ser engañado, él argumenta:

> ...En los reyes
> La palabra es ley.

Cuando, frente a eso, se invoca la plenitud de un poder sustraído al imperio de las leyes, diciéndosele:

> ...No hay ley,
> Encinas, que obligue al Rey,
> Porque es autor de las leyes.

él todavía insiste:

> Cuando en público se obliga
> Empeña su autoridad.
> Resuelto estoy. Libertad.

Disimuladamente, alejando el alcance del pensamiento en tiempos más remotos, en la acción, muy adentrada en la Edad Media, de *Los pechos*

privilegiados, expresa Alarcón la dificultad, casi insuperable, de que en la monarquía absoluta, por la mezcla de lo privado con lo público, la privanza o el favor, una vez perdidos, puedan recobrar y obtener rehabilitación. En la escena XII del acto final de dicha obra, quien gozó y perdió la benevolencia regia, agradece, pero rehusa, prudente, volver a obtenerla. La cortesía exquisita, pero la desconfianza patente, en estos versos:

Vuestra gracia es la ventura
Que estimo haber alcanzado:
Mas volver escarmentado
A la privanza es locura.

La ciencia política, ya que no sería propio hablar del Derecho constitucional de los sigles XVI y XVII, venía dando singular importancia, como todo su prólogo antecedente, de la escolástica, a la legitimidad del poder, incluso para medir y apreciar la licitud de sus excesos y el derecho de resistencia a éstos por parte del pueblo. En torno a tales principios y tendencias se desenvuelve la diferenciación entre el poder intruso, o recién establecido, y el que se asienta sobre la duración prolongada de un régimen y el derecho consolidado de una dinastía. El tránsito de lo primero, más deleznable, a lo segundo, más respetado, crea y desenvuelve una doctrina que podríamos llamar de prescripción del poder. Claramente desenvuelta está, no en un pasaje, sino en toda la acción, y en frecuentes diálogos de *La amistad castigada*. Es el mismo rey Dionisio, quien ya en la escena IV del acto primero, en un largo romance (de los que tanto debían gustar, por lo mismo que aparecen con frecuencia sirviendo para la exposición, cuando no de posterior relleno), recuerda el nombre de tirano que se le da, y la razón de ello:

Que no son crueldades mías
Las que el nombre de tirano
Me han adquirido en Sicilia,
Sino haber mi padre y yo
Convertido en monarquía
Su república, adornando
Nuestras dos frentes altivas
De su laurel, reprimiendo
Voluntades y osadías.

Esa doctrina de ser la usurpación de libertades, la supresión de una república, abusos de represión lícita en el comienzo, por ir contra derechos del pueblo, aun reivindicables, si es clara en la confesión del mismo Rey, más explícitamente ha de aparecer aún, cuando el agravio despierta la emulación de un magnate y la inclinación de éste, coincidente, según la doc-

trina aristotélica, con la conveniencia aristocrática de una forma republicana. Se queja de

El Rey, después que es deudor
De la corona real
Que goza, a mi amor leal,
Pues por mi industria y valor
En el reino sucedió,
Que su padre, contra el fuero,
De la libertad, primero
Tiranamente ocupó.

Toda la doctrina audaz, y a la vez transaccional, de una soberanía natural en la sociedad, de una forma republicana también natural, de un concepto de tiranía en los primeramente entronizados, aun cuando ejerzan el poder sin crueldad, y de una legitimidad posterior adquirida en el transcurso del tiempo, por asentimiento prolongado de voluntades, y los factores todos de la prescripción, están claramente definidos. Pero el desenlace mismo de la obra es la confirmación rotunda de la doctrina, en la teoría y en los hechos. La hija del magnate poderoso, amada con pasión y agraviada en el propósito, ya que no en los actos, por el Rey tirano, al par que aboga por la vida de ésta, justifica el destronamiento, diciendo a su padre:

Si el cetro le disteis vos,
Vos en cuanto a ser tirano
Del reino, la disculpáis,
Pues sois en eso el culpado.

El comienzo del alegato parece que quiere excluir aun el destronamiento, pero va dirigido tan sólo a templar el enojo del padre, recordándole la solidaridad de la culpa en el atentado contra la libertad de Sicilia, pues luego sigue así:

Y si ingrato os ha ofendido
El castigo que al ingrato
De la ley, ejecutad:
Rey le hicisteis; despojadlo
Del cetro, pues que tenéis
Los grandes de vuestra mano.
Pierda el beneficio quien
Usa dél para agraviaros;
No reine quien reina mal.

Al exponer en el capítulo III el programa de reformas legislativas trazado por Alarcón, dejé, deliberadamente, anunciándolo para otro lugar, que es éste, la propuesta en que se refiere a la población por extranjeros

del territorio, en que aquélla resulta insuficiente. La propuesta es terminante: *que los extranjeros que quisieren avecindarse en este reino, gocen, desde luego, de las preeminencias de vecinos y naturales.* (Escena, antes mencionada, VIII, del acto tercero de *El dueño de las estrellas.*) Y cuando pregunta el Rey:

¿Cuál es el fin de esa ley?

replica Licurgo:

Que vuestras fuerzas aumente;
Que la copia de la gente
Hace poderoso al Rey.

No se muestra convencido éste, y objeta:

De la gente amiga y propia
Se entiende, que de la extraña,
Antes sospecho que daña
Y es peligrosa la copia.

Licurgo insiste:

La extraña, señor, se hace
Tan propia por la amistad,
El trato y la vecindad,
Como la que en Creta nace;
Porque a darle el tiempo viene
Hijos y caudal en ella;
Y no hay más patria que aquella
Donde tales prendas tiene.

Está fuera de toda duda que el diálogo, escénicamente imaginado, entre el Rey de Creta y Licurgo es la condenación resuelta, por parte de Alarcón mismo, de aquella política colonizadora de las Indias, en que Felipe II imprimió personalmente con mano vigorosa y ánimo decidido, el sello de su españolismo neto, exclusivista. Quiso el monarca español que la colonización de América se hiciera, no ya por cualquier súbdito suyo, excluyendo, desde luego, a los extranjeros, salvo el ejercicio del comercio en la costa, sino por naturales de los reinos que, históricamente, formaban la España propia y que constituyen la actual. Todos los demás extranjeros, los propiamente dichos, los italianos, flamencos, borgoñones, aun dependiendo de la Corona, quedaron apartados de las Indias, excluídos de tal derecho. Contra ese sistema, que prevalece en la legislación de Indias, se alza la protesta de Alarcón, y aquí los estímulos de nacimiento, la condición de indiano, determinan el pensamiento del autor. Le interesa, más que a los otros del teatro clásico, la suerte de América, en que ha nacido, y cuya

situación conoce; impresionó su ánimo juvenil la soledad de aquellos territorios inmensos, y cuando, al cabo de largo viaje, llega a la Metrópoli, le impresiona también la desolación de estos reinos, desangrados, sin fuerza demográfica para poblar rápidamente aquellas extensiones vastísimas. La solución la encuentra en la admisión de extranjeros, en la derogación de aquella ley, verdaderamente fundamental, dictada por Felipe II, mantenida por los sucesores; y previendo la resistencia de los monarcas austriacos y del Consejo, argumenta con tesón y valentía. La disparidad de criterio es patente entre la legislación de Indias y el que aspira a ser relator del Consejo, para aplicarla. ¿De qué lado estaba la razón? El argumento final de Alarcón sobre la fuerza asimiladora, atrayente, del suelo, de la tierra por si misma, y de la solera de cultura que es la primitiva población, que sella el carácter de un pueblo, es evidente. La emancipación de las colonias americanas, la inmigración varia y caudalosa que recibieron, no ha desvirtuado su carácter, y venido, sí, a confirmar el patriotismo, avivado, vehemente, inquieto, casi superexcitado, de los países jóvenes, donde esa exaltación de amor patrio suple y compensa la ausencia de seculares tradiciones. Los extranjeros que han ido allí, asimilados fueron y patriotas se han sentido, y no ya los nietos, sino los hijos de los inmigrantes, a la nueva patria se sintieron exclusivamente vinculados. Con toda esa lección experimental, que prueba la clarividencia de Alarcón, no podríamos juzgar, sin ligereza, erróneo y condenarle, el criterio que hace prevalecer Felipe II, porque han de tenerse en cuenta para juzgar el hecho moderno, dos singulares circunstancias: la primera, que se ha producido ya en países independientes con un sentimiento de ciudadanía propia, inconfundible con la sumisión colonial; la otra, que esa conciencia colectiva, de propia personalidad, ha sido en los países de América la obra de tres siglos largos en que, para darles carácter, se mantuvo el sistema de combinar estos dos elementos de unión: la población indígena, respetada, y la inmigración española, favorecida.

La condición de indiano en Alarcón, que explica la posición suya frente al problema que acabo de examinar, es, sin duda alguna, la clave de otras tendencias que, en lo político y en lo social, refleja claramente su teatro. Tuvo el mexicano, por su nacimiento, por la magnitud del viaje en que se trasladaba, tan distinto de la frecuente, y casi obligada, excursión a Italia de nuestros literatos, una visión directa, vivida, modeladora, de la grandeza del Estado español. Con un criterio de amplitud, que no podía pedirse a los neta y estrictamente castellanos, ante su espíritu la monarquía española se le presenta como un colosal imperio. Quizá, por lo mismo, debamos explicar su simpatía ferviente, constante, admirativa, hacia Por-

tugal y todo lo portugués. Aparece como un rasgo más, característico, de su teatro, como uno de sus grandes aciertos, de sus elevadas comprensiones. La simpatía se revela, no ya colocando allí la acción, como en *Siempre ayuda la verdad,* o trayendo de allá, de tierra portuguesa, los antecedentes de la acción, y los personajes mismos, como en *La culpa busca la pena, y el agravio la venganza,* sino más bien en el ferviente elogio, en el halago de cuanto pueda ser suspicacia, amor propio, legítimo orgullo del pueblo hermano. Por casualidad, aparecerá alguna broma, nunca mortificante, en *No hay mal que por bien no venga* (escena final del acto primero), limitada a cosa tan inocente y externa, como la barba de un personaje. Mas cuando se llega a cualidades morales, a sentimientos, a apreciaciones de dignidad, de valor, un portugués de los que abrillantaban la corte de los Felipes, no hubiera hablado con más entusiasmo (Escena IX del acto tercero de la obra primeramente citada)

Don Fernando

Parece que os olvidáis
De la sangre lusitana
Que mi corazón anima,
Cuando con tal confianza
Os prometéis la vitoria.

Don Sebastián

En la sangre no hay ventaja,
Pues es también portuguesa
La que gobierna esta espada.

No vacila Alarcón incluso en halagar más el sentimiento portugués que el español. En la otra obra a que me he referido, *Siempre ayuda la verdad,* en la escena XII del acto primero, si un personaje dice:

...Presumo yo
Que es un Cid todo español,

otro replica:

Vive Dios, que hay portugués,
Que pondrá el sol a sus pies,
Si se le igualase el sol.

Incluso cuando tiene que acoger el reproche, manoseado en su tiempo, de hipérbole portuguesa, deja la rectificación, acertada, serena, cabal, a la propia autoridad de los portugueses, como sucede en la escena XV del acto primero de la obra últimamente citada.

La visión total, equilibrada, del Estado español, que corresponde al temperamento de Alarcón, hace que reparta con cierta simetría, por lo mismo con alguna preferencia castellana, los asuntos históricos de sus dramas o comedias, entre los distintos focos o estados de la Reconquista. No falta, por consiguiente, el tema de la oriental, el asunto de la monarquía aragonesa-catalana. Ello, casualidad o propósito, es, sin embargo, menos diferencial y característico que la preferencia mostrada hacia las personas y las cosas de Portugal. Al soldarse, de nuevo, en la Historia, la unidad espiritual de la España moderna, todo cuanto se refiere a la reconquista oriental, tuvo, ha tenido y conserva el privilegio de impresionar, quizá más honda y efusivamente, los espíritus, que la misma Reconquista central. En varios autores, en la época romántica, como en García Gutiérrez, más modernamente, en Echegaray mismo, la atracción de la historia aragonesa o catalana, sentida con irresistible simpatía, ha sido fortísima, inequívoca, generalizada.

En algunos aspectos someros, episódicos, de la obra, la condición de indiano, la simpatía, el recuerdo, aparecen. La mención de las Indias, como lugar de referencia, de destino, aparece más de una vez, incluso en extrañas comparaciones. En Madrid, en *Las paredes oyen,* a la calle Mayor se le llama *Las Indias de nuestro polo,* y se da como razón

Si hay Indias de empobrecer
Yo también Indias la nombro,

aludiendo a la tercería o celestineo que, por lo visto, allí se practicaba con asiduidad y lucro, puesto que en el diálogo los personajes van llamando a la calle:

Es gran tercera de gustos.
—Y gran cosaria de tontos
—Aquí compran las mujeres
—Y nos venden a nosotros.

Influído notoriamente por el afecto, quizá por el encargo de allí recibido, hacia la ciudad azteca, está el romance tan extrañamente colocado en la escena inicial de *El semejante a sí mismo.* Extraña la forma métrica, porque, sin salir de una escena, se salta al romance desde la redondilla, y completamente postizo el tema, ya que el elogio de Nueva España, de su capital, y el proyecto casi ingenieril de saneamiento de la laguna mexicana, no tienen la menor relación con el asunto ni contribuyen a esclarecerlo.

Hay en esa misma escena, la I de *El semejante a sí mismo,* una singular y también postiza visión de la Sevilla de aquel tiempo, que está, a

su vez, notoriamente influída por la condición de indiano, y por la de abogado, para el cual no fueron desconocidos los asuntos que se discutían en la Real Audiencia, que era la forma jurídica de la célebre Casa de Contratación, reguladora, a su arbitrio, casi soberano, del comercio con América. Van enumerando el galán y el gracioso las distintas maravillas, y después de expresar:

Una mujer que no pide,

sobre todo

Si es de Madrid la mujer,

que eso puede estar en armonía con las costumbres hipócritas y relajadas de una Corte, siguen:

Es segunda maravilla
Un caballero en Sevilla
Sin ramo de mercader.

Jamás, ni antes ni después de la época colonizadora, fué la aristocracia sevillana clase mercantil, ni se mostró con amplitudes o tolerancias de clase privilegiada, pero abierta, que en algunos otros países o lugares ha tenido; más bien con una rigidez singular, altiva, característica. Esa visión, por tanto, no pudo formarla sino el que vivió cerca de aquel ambiente y de aquella entidad jurídica, y preparó su creencia desde la lejanía mexicana, completándola en el Consejo madrileño, superior jerárquico de la omnímoda Casa y formidable Audiencia; pasando por Sevilla misma y mirándola, más que desde la Giralda, desde la Torre del Oro. Quizá por las mismas causas, y en relación con los mismos lugares, por acercarse a lo deleznable, aparatoso y comprometido de una fortuna sometida a los vaivenes de arriesgados negocios, se explique la apreciación que hay en la escena XIII del acto segundo de *La industria y la suerte,* con acción, también, en Sevilla. Refiriéndose a un pretendiente rico, cuya ostentosa fortuna es el principal merecimiento que en su favor se alega, hay esta reflexión:

Mas no hay hacienda en mercader segura.
Sin medida es su crédito, mas eso
Es la misma ocasión de su rüina,
Pues a gastar le obliga con exceso.

En general, la prudencia, quizá la timidez, el encogimiento de ánimo, combinados con un poco, quizá bastante de altivez aristocrática, le lleva a

Alarcón a condenar el ejercicio del tráfico por los caballeros. Pero es curioso observar que, cuando surge la censura en alguna obra, *El examen de maridos,* cuya acción no es en Sevilla, sigue refiriéndose a un andaluz en la admirable escena final del acto segundo. Los méritos del pretendiente, aparecen así:

Es andaluz, y su estado,
Es muy rico y sin empeño,
Y crece más cada día:
Que trata y contrata.

Doña Inés le rechaza, precisamente por lo mismo:

...Eso
En un caballero es falta;
Que ha de ser el caballero,
Ni pródigo de perdido,
Ni de guardoso avariento.

A tal defecto, visto desde el criterio del autor, atribuye la dama más importancia que a otro que, por estímulo de mujer celosa, debiera inquietarle más, pues cuando añaden como demérito

Dicen que es dado a mujeres.

Doña Inés, comprensiva, adelantándose a la experiencia, casi disculpa y dice:

Condición que muda el tiempo;
Casará, y amansará
Al yugo del casamiento.

Los distintos trazos que he procurado ir reuniendo caracterizan el pensamiento político de Alarcón como un reformador prudente y constructivo, que, ni por un momento, piensa en innovaciones audaces, y sí en refacción cuidadosa del edificio, o máquina que, en su tiempo, ve establecido: una monarquía fuerte; bien aconsejada; en que la dureza de la responsabilidad se reserva para los más altos servidores; una aristocracia encaminada hacia la profesión de las armas y los deberes de la guerra; la función de justicia ensalzada en el rango, asegurada en la competencia e independencia de los juzgadores, aptos y suficientemente retribuídos: la ley, consultada con la inclinación, la conveniencia, el gusto del pueblo; éste, curado, así fuera con medicación de hierro, de la ociosidad y el atraso agrícola e industrial. Poco para un espíritu revolucionario, bastante para un reformador que tiene la prudencia por guía y la modestia por lenguaje.

VI

LA OBSERVACION Y LAS COMPLICACIONES PSICOLOGICAS

El cuidado para estudiar los caracteres y dar vida a los personajes; Alarcón y las mujeres de su teatro. Algunas complicaciones; el desdoblamiento de la personalidad; la transfiguración del carácter; la frecuencia de lo sobrenatural o misterioso. ¿Poesía filosófica o meramente moral?

El temperamento moral que comentaba en el capítulo II, la moderación de propósito y prudencia de ideario, que han ido apareciendo en los otros, muestran el espíritu ponderado, reflexivo, con singulares condiciones para una fiel, detenida observación psicológica. El hombre, tan apto para guardar documentos o dar cuenta de ellos, fué un precursor de la documentación psicológica, antes de que el sustantivo y el verbo derivado se aplicaran en la literatura moderna, a la indagación minuciosa del caso y al buceo explorador del carácter; a la apreciación, en suma, del factor humano, con la obsesión de exactitud y el ansia de detalle.

Si de este aspecto hablo, y lo considero una colindancia del derecho en el teatro de Alarcón, es a causa de la unidad que dentro de su propio espíritu forman unas y otras calidades o dotes, y también porque si el temperamento, los gustos, las aptitudes para relator, le ayudaron a Alarcón en la prolija y fiel observación normal, no fué tampoco extraña la técnica sutil del jurista a alguna de las complicaciones psicológicas más curiosas, que en su teatro aparecen.

El cuidado, la constancia, la veracidad en la observación explican quizá mejor que nada, con el sello característico de la obra, el éxito en su tiempo, la perdurable vida de ésta y el mérito distante entre sus dramas heroicos y sus comedias de costumbres. Son éstas, por permitir la experiencia directa y el reflejo perfecto, las de mayor densidad humana, muy superiores a las otras, en las cuales el mérito aparece principalmente, cuando por intuición imaginativa se injerta en los personajes legendarios o históricos un trozo de vida, de factor humano permanente, de la experimentación hecha en un carácter, parecido al supuesto, que sirvió, quizá, de modelo. Por eso precisamente, por la observación tenaz, por el análisis fino, por la personalidad lograda en los personajes, por la verosimilitud de sus acciones, por la verdad de sus rasgos, el teatro de Alarcón se asemeja más a lo moderno, y a lo eterno. Sus personajes no sólo han podido vivir, sino que muchos de ellos, evidentemente, vivieron, y porque gozaron vida la conservan, resistiendo a la dura prueba del cambio de las costum-

bres. Nos los imaginamos a muchos de ellos, y cerrando los ojos, creemos verlos, los sentimos moverse, andar, y con voz queda, confesar que fueron así como aparecen.

Quizá los caracteres más fielmente observados, las personalidades más acusadas, sean viejos y criados, actores de carácter y graciosos; los más uniformes, los más intercambiables, los galanes; dibujadas con mayor esmero, con idealización que las acerca dentro de su variedad individual, las mujeres, especialmente algunas, en *El examen de maridos, La prueba de las promesas, Mudarse por mejorarse, Las paredes oyen, La verdad sospechosa*... La diferencia de éxito se explica fácilmente porque, al cabo, un personaje teatral es un retrato, como el carácter de aquél la expresión en éste, y de ordinario los retratos más vigorosos son de ancianos, los modelos frecuentes, los desvalidos, los rostros idealizados, los femeninos. En el contraste de alma grande y cuerpo desmedrado, que debió ser el tormento perenne del autor, apasionado e infeliz, ardiente y desahuciado, la lucha misma que constituía su desventura le dotaría, paradójicamente, para la observación y la pintura de figuras femeninas. El deseo las busca, el gusto las escoge, el apasionamiento las mira, la timidez recelosa las espía, la contrariedad vengativa las descubre, la ilusión pasional las embellece, la tristeza definitiva, pone el tinte y el cerco de sombra, en que se destacan. Tan vivos salen los más de los retratos que, al verlos en el fondo de los cuadros, aislados de nuestra comprensión por todo lo externo, por la vestidura, por el mobiliario, por las modas, la densidad, la magnitud del factor humano sigue siendo tan grande, que nos habla y lo comprendemos.

Aludí antes a ciertas complicaciones, que dentro de la naturalidad, de la sencillez en la observación, la afirman y rematan en vez de contradecirla y negarla. Una de ellas es el desdoblamiento de la personalidad, en cuyo empeño, que comienza por lo más sutil y llega a lo más hondo, hay una creación admirable en *El semejante a sí mismo*. A tan hondo y refinado análisis, a la distinción, que casi es separación, dentro de una sola persona, de dos personalidades diferentes, que desconfíen y luchen, constituyendo la rivalidad el problema dramático, no hubiera quizá llegado Alarcón sin sus hábitos de jurista. Por ellos, más que por métodos, entonces no practicados, de psicología experimental y observación clínica, llega a ese prodigio de sutileza aparente y absurda, que es realidad explicable e íntima.

El concepto de la personalidad en derecho, y sobre todo en su aspecto de procesal debate, o sea la excepción de falta de personalidad, envuelve en sí un distingo de apariencia, con fundamento real y decisivo, que pro-

pende a extender el distingo, la diferenciación más allá del campo del Derecho. Cuando se discute en éste la personalidad de alguien, se establece, casi siempre, o siempre, una separación entre cualidades que posee, indiscutibles en sí, pero insuficientes para el caso, y otras, que asomando en el interés económico o pasional no cuajan plenas para la activa y eficaz representación jurídica de tales intereses. Acostumbrado el ánimo a diferenciar con tanta suavidad y hondura, puede recorrer el camino que lleva a aquellas complicaciones psicológicas.

Sin avanzar tanto como en *El semejante a sí mismo,* hay ya en otras obras de Alarcón la costumbre, el discreteo, practicado con complacencia, de diferenciar aspectos en una misma persona, no sin fundamento, aun en los casos en que la contradicción es manifiesta. El desenlace y, en realidad, el asunto, la tesis y aun el título de *La amistad castigada* consiste en que Dión, magnate agraviado y ambicioso, que castiga los ultrajes, aun frustrados, y reemplaza al tirano que los intenta, distingue, en el momento de triunfar y ser, a su vez soberano, la personalidad de éste respecto a la del antiguo revoltoso o conjurado; y porque distingue, castiga a los que siempre estuvieron con él, y premia a quien le negó el concurso, por considerar que los más disciplinados serán los que más le convienen, cuando ya esté, según la frase célebre y moderna de Clemenceau, del otro lado de la barricada, cuando le interesa la estabilidad gubernamental. Sin contraste de situaciones, ni transcurso de tiempo, aunque el intervalo sea tan corto como en el caso aludido, hay en *La manganilla de Melilla* otra distinción sutil de personalidad. Pimienta, el cristiano a quien creyeron musulmán los moros, cuando se ve recriminado por doblez y deslealtad, replica así:

Si de un moro os confiastes
Quejaos de mí, si soy moro;
Pero si cristiano soy,
Formad queja de vosotros.

Aunque a la figura popularizada de Licurgo se avenga más la recia severidad de legislador que la habilidad sofística de un jurista, no es, sin embargo, absurdo que en los recursos de la técnica se refugie. Disfrazado de labrador con nombre de Lacón, recibe una ofensa y cuando el agresor, descubierta la verdad, teme la represalia, aquél le tranquiliza así:

Mi poder teméis en vano
Que mi afrenta vengue aquí:
Si cuando la recebí
Era Lacón un villano,
Ya soy Licurgo, Teón;

Y no es cordura pensar
Que Licurgo ha de vengar
Las injurias de Lacón.

La distinción es quebradiza y por ello la garantía va a ser tan falsa como la generosidad. Tras la escena XII del acto tercero de *El dueño de las estrellas,* en que los versos copiados aparentan dar tranquilidad, se llega rápidamente a la XVII, y entonces las palabras, bien distintas, son éstas:

Ten; que no soy
Sino Lacón, tu enemigo.
El villano que agraviaste
Soy yo; Licurgo es marido
De tu hermana; él dió palabra
De librarte, ya lo hizo;
Mas "Guárdate de Lacón",
Licurgo también te dijo.
Ni dél te puedes quejar,
Pues te dió tan cuerdo aviso.

En todos los pasajes a que vengo refiriéndome, la distinción es de situaciones, de nombres, se basa en mudanzas que los eventos de la suerte traen con el tiempo, o en una engañosa ocultación de la personalidad propia. El problema de *El semejante a sí mismo* es mucho más hondo con apariencia de frívolo, arbitrario y caprichoso. El galán, el protagonista de la obra, no satisfecho con la correspondencia de la dama a su amor, quiere poner a prueba... ¿Qué? ¿La constancia y fidelidad de aquélla... ? ¿O la firmeza y el fundamento de su atractivo personal, de su éxito, de su mérito propio? En suma, ¿contrastar la virtud de ella o las dotes de sí mismo? Más cauto que *El curioso impertinente,* para evitar todo riesgo de infidelidad en la exploración ajena, a lo aleatorio, ha hecho contraseguro, porque si hay tal infidelidad, el fruto de ésta lo recogerá él y sólo él y siempre él, requiriendo de amores a la dama, con otro nombre, pero siempre en la identidad de su persona. Aunque la precaución se ha llevado al extremo, la inquietud de los celos y la amargura de la derrota no pueden evitarse, porque el éxito que, disfrazado, sigue alcanzando, es más motivo de mortificación que de halago. Pudiera creerse que el fundamento para este peso de amargura, de desconsuelo, es descubrir en la dama una condición de liviana, tornadiza, voluble, fácil al olvido del antiguo amor y al requerimiento del nuevo. Esa sería menor sutileza y por lo mismo psicología más basta y, en definitiva, menos humana que los celos de sí mismo sentidos por el protagonista. Cuando expresa su preocupación a un amigo, le dice éste, asombrado:

Pues ¡qué! ¿queréis tener celos
De vos mismo?

y don Juan replica:

¿Por qué no?
Si me abraza por don Diego,
¿No me ofende por don Juan?

(Escena III del acto segundo.) En la XVI del mismo acto, entre don Juan y doña Ana, aquél siente y descubre su situación de autoceloso:

Mal espera un desdeñado,
Que mira desconfiado
Sus méritos desiguales.

Con adivinadora comprensión, doña Ana descubre el fundamento de los celos, más en la propia personalidad de don Juan que por recelo a la conducta de ella, y agrega:

Pues si en los nombres están
Las causas de tanto fuego,
Pídale al nombre de Diego
Celos el nombre de Juan.
Mas tú, pues tú mismo eres,
Que Diego o que Juan te nombres,
Ni te enloquezcas ni asombres
Con sutiles pareceres.

Al cabo, tan sutil como él, pero más escéptica, castiga el distingo la dama, diciéndole:

Si eres don Diego, te estima
Mi amor: no tengas recelo;
Mas si don Juan, ¡vive el cielo
Que te has de partir a Lima!

Pero el problema, que parece desvarío, es tan hondo, la personalidad real y la disimulada adquieren tal relieve, el ser único ve que toma cuerpo el nombre inventado y variable, que la comedia sigue y en la escena final, doña Ana tiene aún que ahuyentar la inquietud, despedir el fantasma de los celos y tranquilizar una obsesión, cuyo fundamento no comparte, pero tampoco desconoce:

Don Juan, sin razón me culpas;
Que con tu persona mesma
No te puedo yo ofender:
Deja vanas sutilezas.

Con tu sujeto me dió
Natural correspondencia
El cielo; mudarte el nombre
No muda naturaleza:
Y así seguí ciegamente
La inclinación de mi estrella;
De que sacarás que a nadie
Podré amar, que tú no seas.

Quizá tema la dama que abismado el pensamiento receloso del galán en el problema, no quede tranquilo y, tal vez por mentira piadosa, le dice:

Sabe que desde aquel día
Que don Diego en esta tierra
Y en esta tu casa entró,
Supe dél mismo quien era;
Pero callélo, por él
El secreto me encomienda:
Y así siempre te he querido
Por don Juan: testigo sea
Don Diego que está presente.

Y tan no es verdad lo que dice, que el don Diego efectivo, cuya personalidad suplantó don Juan para hacer experimento, dice en un aparte:

Mi prima es, ayudaréla;
Que con los ojos me pide
Que con su engaño consienta.

Y añade en alta voz:

Doña Ana dice verdad,
Don Juan; que os adora y precia
Por don Juan: dadle la mano
Que merece su firmeza.

Y sólo cuando el hombre ha logrado restablecer en la ilusión la identidad inseparable del ser y del nombre, destruye el desdoblamiento que creó, encuentra la tranquilidad y acepta la dicha.

La consecuencia esencial, que no es la arbitraria, la de los famosos y falsos caracteres de una pieza, la que sostienen los personajes tan humanos en el teatro de Alarcón, se quiebra en algún caso con súbito inesperado contraste que, en realidad, constituye una verdadera transfiguración. Es el caso de Encinas en *Ganar amigos*. El personaje es criado y el actor gracioso. Este prodiga los donaires y aquél los halagos en dependencias pasajeras de señores distintos, para servicios que no tienen nada de nobles, de lícitos ni de dignos. Y, sin embargo, en favor de un amo de pocas horas,

no exento de culpa, Encinas renuncia a recompensa, arriesga la vida, aborrece la delación, guarda silencio por salvar al otro y arrostra, con nobleza heroica, la expedita y temible justicia de don Pedro I de Castilla. El caso, por lo brusco de la transición, por ser, como digo, verdadera transfiguración humana, es singular y, sin embargo, no es arbitrario. Muchas veces la vida nos proporciona la ocasión de conocer, con asombro, la magnitud de abnegación, de sacrificio, de grandeza, la potencialidad de actos decisivos, sublimes, que se encierra en seres vulgares, que ni pudieron pensarlo ellos ni hacérnoslo creer a nosotros. Es el azar de la existencia, lo circunstancial, lo fortuito, lo que permite esas revelaciones, esos cambios, rara vez totales y permanentes, descubriendo un ser superior injustamente desconocido. Lo más probable, lo mismo humano y lo más grande, es que pasado el trance que exaltó hacia la sublimidad de la conducta, o de la adivinación, al ser vulgar, inferior, recobre éste, resignado, su condición humilde para seguir, sin sobresaltos, el camino trillado de la vida, en que, por un momento, al conjuro de coincidencia prodigiosa, pudo revelar y agotar el tesoro mísero y magno de excelsitud humana, que en la pobreza de su espíritu se albergaba, y que, cumplida la misión providencial, no volverá a formarse, quizá porque ya no haga de nuevo falta. Por eso, cuando, a veces, en el teatro un personaje sirve para algo inesperado, grande en desproporción con sus fuerzas, contradiciendo su carácter, quizá no haya ni una inverosimilitud en el autor, ni el ahorro perezoso de crear otro personaje distinto que le supla; quizá sea el hondo, verdadero y, por lo mismo, desconcertante y paradójico proceso de la naturaleza humana.

Las cualidades poderosas, las verdaderas dotes del ponderado temperamento, llevaban a la observación paciente, escrutadora, que sorprendía y captaba los rasgos salientes y la esencia íntima de cada carácter. Quizá por compensación a esa tarea realista, experimental, sintió, y asoman con alguna frecuencia, escapatorias imaginativas hacia lo fantástico, lo sobrenatural. En varias de las comedias, la magia no pasa de un recurso escénico, que aumenta el efecto teatral; pero en otras, como he recordado varias veces, se adentra hacia lo peligroso, en busca del misterio, con cierta tenacidad y frecuencia, que indican afición, cubierta cautelosamente por la timidez. Cierto es que, en el desenlace de *La cueva de Salamanca,* aparece obtenida, o más bien arrancada de Enrico, la confesión de ser la magia "arte mala y perversa", pero aun con esta proclama subrayada y coreada, moralizador desate del nudo en que descansa la acción, obsérvase en toda la obra; así como en el equívoco de ilusión y

realidad de *La prueba de las promesas*, cierto gusto indudable, excitado, hacia los problemas de ciencias ocultas y artes maravillosas.

En lo francamente teológico, en lo sobrenatural, ortodoxo, penetra, algunas veces, el autor, pero poco y sin grandes complicaciones. Quizá la penúltima escena de *El Anticristo* sea aquella en que, de modo más directo, aborda los problemas de las obras y la creencia, del milagro y de la eficacia del pacto demoníaco, que ya ha sido siempre, en forma sencilla e ingenua, la base, el supuesto de la acción de *Quien mal anda en mal acaba*. Si en esta obra es el hecho del pacto, en *El Anticristo* está la doctrina. Sofía, la protagonista, idealizada, simbólica, parece admitir la probabilidad, la certeza de la acción milagrosa por satánica eficacia, y quiere prevenir contra un influjo catequista de aquellos prodigios:

¿Qué importará que en virtud
Del pacto por ti asentado
Con el príncipe dañado
De la infernal multitud,
Preste voz a esta cabeza
Algún espíritu impuro
Forzado de tu conjuro,
Para que mi fortaleza
Venzas?

La doctrina de la tentación diabólica, de la provocación temeraria al milagro, como muestra de poder divino, aparece también en esa obra, y una vez más, el símbolo de doctrina pura que representa Sofía, es quien desdeña el reto de provocación y afirma ante la posibilidad del prodigio diabólico:

Que no hay portento que espante
A quien no espanta la muerte.

En esta réplica, el concepto moral, estoico, abnegado, supera a la doctrina teológica, sin relieves, matices, ni singular elevación o profundidad.

En lo aludido, como en todo, para poder hablar de una poesía filosófica en el teatro de Alarcón, habrá de entenderse referida aquélla a la moral, no sólo por la tendencia del propósito, sino por la extensión, perfectamente delimitada, y por la forma inequívoca que reviste. Los problemas serán siempre, en definitiva, los de conducta, y los de expresión del pensamiento y criterio que rija aquélla, conforme al imperativo ético que el autor se ha trazado y sostiene; la veracidad, con toda su secuela de virtudes derivadas. Por la forma, cuando aparece un trozo que pudiéramos llamar de poesía filosófica, es breve, claro, sentencioso, como una

máxima que facilite retenerla y aclare cumplirla. Otras obscuridades o profundidades, es difícil, o imposible, encontrarlas, aun buscándolas de propósito, y ni siquiera la sustitución de lo profundo, la apariencia de ello, la aproximación, quizá, que implica la sutileza enrevesada: el rumbo que sigue el pensamiento del autor, es siempre conocido, y las expresiones de que se vale, perfectamente claras. En la verdadera poesía filosófica, el pensamiento logra romper y agitar, por un instante, la limpia, pero obscura superficie del misterio como piedra que, al hundirse en agua tranquila y densa, deja la huella momentánea, la onda dilatada, la burbuja leve, que dan la sensación y permiten la esperanza, de penetración dominadora en la densidad, que pronto volverá a ser tranquila, cerrada e imperturbable. En esta poesía moral de Alarcón, la imagen es otra y muy distinta: la conciencia que, serena o inquieta, pero siempre curiosa, se acerca y refleja en el curso transparente y constante de la vida.

Pero nada de profundidades tales, aunque existieran y fuese fácil descubrirlas, atraería mi propósito; ni podría acometerlo la especialidad de mi intento y los límites y preparación con que lo he acometido. Quería señalar tan sólo algunos aspectos interesantes, para conocer el ideario de este autor o enfocar, desde cierto punto de vista, la crítica de su pensamiento, más que de sus obras. Aun tan reducido el propósito, es un esbozo, más que un empeño: una llamada a la curiosidad, mejor provista de bagaje y de vagar, apta para dar remate a un ensayo, en que las circunstancias de tiempo y de procupación son las atenuantes de yerros, omisiones y deficiencias, cuya confesión propia va delante de todo reparo ajeno.

APENDICE: JUAN RUIZ DE ALARCON Y PIERRE CORNEILLE.

Influencia literaria española sobre Corneille.—Cotejo de *Le menteur* con *La verdad sospechosa*.—Exito y fama de la comedia francesa.—Pleito literario clarísimo y rivalidad infundada.

La relación trascendental e indestructible entre estos dos autores y entre sus dos obras, las más perennes entre las mejores del uno y del otro, no obedeció a un encuentro casual, y sí fué, por el contrario, manifestación y consecuencia naturales de la admiración constante, sentida por el francés hacia la dramática española, en la cual buscó repetidas veces fuente de inspiración y asuntos para sus producciones, y de la cual habría seguido, si su genio hubiese podido quedar libre, hasta la técnica para el arte escénico.

Puede afirmarse sin exageración que el gran Corneille —como se le llamó para diferenciarlo de su hermano Thomas, con el humilde y afectuoso asentimiento de éste— ha sido el más hispanófilo, y bajo ciertos aspectos el único de veras y por completo entre los literatos franceses que miraron al sur del Pirineo. Barrés, representante de un nacionalismo reaccionario en lo político y en lo artístico, vió en Castilla, y principalmente en Toledo, un marco que le pareció adecuado para los fines y el ambiente de su pensamiento. Merimée, erudito de la exageración, y lo que es más raro, cortesano fiel, sintióse atraído por las fantasías de la españolada gitana en *Carmen,* y por la ascensión de soberana belleza, encarnada en la Emperatriz Eugenia, cuando llegó al trono cesarista de los Bonapartes. Víctor Hugo conservó en su retina de niño, deslumbrada por el sol de España, la luz brillante y cegadora, que iba a devolver en las inverosimilitudes de *Hernani.* Chateaubriand estuvo siempre dispuesto a intervenir en la historia española, ya con los cien mil hijos de San Luis y en nombre de la Santa Alianza, para restablecer con la reacción la crueldad fernandina, ya por el derecho propio de su genio personal para rejuvenecer, como leyenda en prosa, romances de moros y cristianos. Beaumarchais, escéptico literato y hábil esgrimidor, creyó disimulado y eficaz atacar al viejo monárquico, y a su sociedad aristocrática que con éste se derrumbaba, asestándole los golpes con navaja de afeitar, y en la alegre decoración de un patio sevillano. Lesage, horticultor aprovechado, redujo a tapia de salto fácil el murallón del Pirineo, para recolectar en el huerto español los frutos sazonados de la picaresca, tan típica de nuestro genio literario como su opuesta la mística. Scarron, predispuesto a alternar con todas las majestades solares de la tierra, del propio modo que fué a través de la Maintenon el casi antecesor conyugal de Luis XIV, quiso ser en *Le roman comique* el más entusiasta y apresurado imitador del *Quijote* fuera de España.

Corneille superó en la sinceridad y el entusiasmo de su culto por la literatura española a todos esos autores. Vacilante y aun desorientado en sus primeros ensayos teatrales, siguió el consejo de buscar inspiración en la dramática española de nuestro Siglo de Oro, que casi acaba cuando aquel autor empieza el de Francia. Copió de Guillén de Castro *Las mocedades del Cid;* de Ruiz de Alarcón *La verdad sospechosa;* de Lope de Vega *Amar sin saber a quién;* y de Calderón de la Barca el drama trágico *Heraclio.* Las dos primeras imitaciones fueron las más afortunadas, sin duda porque lo habían sido los modelos respectivos. Corneille, quien dentro de su teatro de nobles caracteres da la sensación de ser personal-

mente el más noble de ellos, confesó sinceramente sus plagios o adaptaciones, con una sola excepción: la de *Heraclio,* acerca de la cual guardó silencio, explicable por la creciente hostilidad de la corte de Versalles hacia España, dando lugar con tal omisión, para su franqueza insólita, a una polémica póstuma acerca de si el plagiario había sido Pierre francés o el Pedro hispano, resuelta al cabo por Voltaire en favor del último, cuya originalidad reconoció, si bien compensando inicuamente el pronunciamiento con los más duros reproches, lanzados contra el inmortal autor de *El alcalde de Zalamea* y de *La vida es sueño.*

No se limitaron a esos plagios, en algunos casos verdaderas adaptaciones, las muestras de hispanofilia literaria de Corneille. Dentro de la historia de España, aunque con los anacronismos y confusiones que el arte dramático suele permitirse, y que en un extranjero son más disculpables, buscó asunto ya original para *Don Sancho de Aragón,* obra literariamente muy curiosa, en cuanto contagiado por el ambiente español, se acerca a la libertad de éste, y forja una obra de estructura claramente pre-romántica, quizás la más liberada de la férrea disciplina clásica, a la cual de mala gana tuvo que someterse el inmortal trágico francés. Todavía buscó éste ambiente o guía españoles para obras salidas directamente de su numen. Así colocó en España, en la tragedia *Sartorius,* la repercusión de la guerra civil romana entre los bandos de Sila y Mario. Incluso en *La muerte de Pompeyo,* cuya acción se desenvuelve, naturalmente, en Egipto, siguió, confesándolo, los pasos del español Lucano en *La Farsalia,* mostrando hacia el autor y la obra admiración que le costó durísima censura por parte de Boileau. Todos esos recuerdos merecen y justifican que, al reivindicar una vez más para Ruiz de Alarcón la gloria inherente a la originalidad exclusivamente suya de *La verdad sospechosa,* lo hagamos sin mengua de la admiración y de la gratitud debidas al insigne trágico francés.

Como la verdad, para no ser *sospechosa,* debe ser más amiga de la crítica que cualquier autor propio o extraño, por mucho que admiremos a Pierre Corneille hemos de proclamar que *Le menteur* no fué una mera adaptación de la comedia alarconiana, y sí un verdadero plagio, llevado en toda su extensión a calco sistemático y constante. Por ello he hablado de *cotejo,* y no de comparación, entre las dos famosas comedias, ya que siendo juristas los dos dramaturgos y jurídico ante todo el presente estudio, podemos decir sin exagerar que el parangón aseméjase, por fácil y concluyente, a la diligencia de prueba que revisa ante los autos originales un testimonio de los mismos, expedido en relación y no literalmente. Así es natural que ya que Corneille quiso y procuró siempre seguir fielmente a los autores

españoles, por él tan admirados. Aplicando de nuevo el tecnicismo jurídico jurídico clásico para las relaciones entre la costumbre y la ley, podríamos situar así a los tres trágicos mayores del prolongado Siglo de Oro francés, desiguales entre sí: Corneille, el de más nobles empeños, quiso componer *según* el arte español; Racine, al cabo el más perfecto, *fuera* de ese arte; y *contra* el mismo, Voltaire, sin duda alguna muy inferior como trágico y comediógrafo respecto de los anteriores.

Al comparar las dos comedias, asunto y motivo de este apéndice, debemos buscar la realidad de cuerpo y alma en esas obras sin que nos desoriente la vestidura galana, pero ropaje al fin, de la versificación; y ello porque siempre impone el verso holgura de traducción muy libre, agrandada aquélla en este caso por las dotes poéticas de Corneille y por la inconfundible diferencia de las respectivas sintaxis, ya que aun derivadas ambas del latín, la castellana ha mantenido las tendencias de éste, pródigo en el hipérbaton y frecuente en la elipsis, mientras que la francesa está asentada sobre preferencias de construcción directa y recomendación de precisiones insistentes.

Si prescindimos de tal ropaje de versificación, imposible para la traducción fiel, la identidad de las obras —separadas por varios lustros de antigüedad a favor de la de Alarcón— aparecerá constante, sin que pueda llamarse verdaderas diferencias a los detalles, de mero e ineludible disimulo, cual lo son el título cambiado, los nombres distintos de los personajes, el lugar de la acción trasladada de Madrid a París, y el de alguna lejana referencia, en que la frontera del Rhin reemplaza a la mención de las Indias, o sea de América, tan viva en el sentimiento de Alarcón, y que habría parecido inexplicable y sospechosa en la obra de Corneille. Tampoco puede acercarse a la categoría de diferencia que figure, entre las invenciones del incorregible embustero una fantástica y flotante serenata sobre el Sena, puesto que el pobre Manzanares de España no es navegable, ni aun con el vaso de agua que desde la plaza de toros, y al reponerse del susto, quiso enviarle Dumas hijo, para acrecentar la corriente del arroyo madrileño, con honores de riachuelo por acercarse a la corte. No es tampoco diferencia substancial, ni siquiera de estructura externa, la distribución en cinco actos hecha por Corneille, de los tres que compuso Ruiz de Alarcón. El cambio obedeció a la estrechez y tenacidad de la preceptiva clásica, aceptada aunque a regañadientes por Corneille, la cual imponía casi como un rito tal división en cinco actos establecida por los romanos. Por lo demás, repartir tres actos en cinco es tarea tan fácil, que suelen permitírsele a diario las

emisiones radiadas de comedias antiguas o modernas, en busca de intervalos para el anuncio cliente y pagano de la emisora, al servicio del cual interrumpe ésta, cortando en la escena para el caso más adecuada. Semejante tarea estaba además facilitada por la circunstancia de que los tres actos de Ruiz de Alarcón estaban ya divididos en diez cuadros, que podían nuevamente ser agrupados sin esfuerzo alguno en cinco de aquéllos.

A más de esas levísimas y aun insignificantes diferencias externas hay en la obra de Corneille otras dos, que penetran ya muy ligeramente en el fondo de la comedia, y que por lo mismo pueden pasar más inadvertidas, porque son la una de matiz, ni siquiera de color o de línea, y la otra muy fugaz en un inciso, casi en un aparte. Corneille, buscando manifiestamente el aplauso de la galería, exageró en algunos detalles de rasgos el carácter noble y entero del anciano padre del mentiroso protagonista, y llevándolo al extremo, lo hizo casi ridículo, cercano a lo grotesco. De ese modo, la firmeza del personaje pierde algo, no poco, y su encarnación varía en el reparto de papeles, pasando de un actor de carácter o *viejo serio* como lo fijó Alarcón, a un *gracioso,* categoría o tipo de cómico distinta. Luego, en la escena final de nuestro autor, manteniendo con perfecta lógica el propósito moral de su comedia, presenta castigado y dolorido al embustero Don García, cuando sus enredos lo llevan a tener que casarse con Lucrecia, y no con su amada Jacinta, quien de ser él veraz habría sido su esposa; mientras que Corneille, siempre con la obsesión del aplauso, más fácil en los desenlaces plenamente optimistas, quiso mostrar al mentiroso muy consolado en el cambio de consortes, y casi descubriendo una tardía ventaja en la belleza de la que hasta entonces no había preferido ni siquiera amado. La resultante de estas otras diferencias, que pueden escapar a una lectura poco detenida de las respectivas obras, es un descenso considerable de fines y aun de móviles en la elevación y ejemplaridad del propósito ético y aleccionador, perseguido, como entraña, síntesis, moraleja y símbolo de su obra, por el autor de *La verdad sospechosa.*

Si me he detenido algo en la comparación de las dos comedias, ha sido para mostrar la identidad esencial reveladora del calco, y aun la superioridad de fondo que tiene la de Ruiz de Alarcón hasta en los detalles sobre la de Corneille, aparte de no incurrir como ésta en el pecado original, que es la falta de originalidad. Evidente el plagio, supera incomparablemente al del mismo autor francés en *Le Cid.* Aquí, Corneille adaptó la obra de Guillén de Castro, y bajo el influjo principal de la preceptiva clasicista, introdujo variantes, y aun algún personaje nuevo, como una

infanta de Castilla, con todo lo cual aportó a ratos mejoras y a ratos deméritos, cual pueden observarse comparando imparcialmente el Cid español y el francés, si es que puede hablarse de un Cid que no sea español. En *Le menteur* no hay ni el intento de modificaciones parecidas.

Para medir en su cabal magnitud el mérito de *La verdad sospechosa* conviene recordar el éxito extraordinario, y sostenido a través del tiempo, que obtuvo *Le menteur*. Fué tan grande que, para continuar aprovechándolo, Corneille empleó el título arbitrariamente inadecuado de *La suite du menteur,* cuando copió otra comedia española, ésta ya de Lope de Vega, *Amar sin saber a quién,* donde resucitó como inconcebible protagonista al que lo había sido de *La verdad sospechosa.* El caso es insólito e ilógico, porque generalmente en la escena, y aun no tratándose de obras donde según la expresión popular muere hasta el apuntador, suelen terminar sus días los personajes por lo que se refiere a la escena, retirándose por el foro, por las puertas laterales, o por escotillón, para no reaparecer en ninguna otra obra. De tal regla fueron excepciones los casos inconfundibles de trilogía o tetralogías, casi suprimidas fuera de la Grecia clásica; y también ha habido otras muy raras, referidas a obras teatrales, cuyo desenlace primero dejó perplejidades o dudas, que podían motivar una pieza nueva, que las esclareciere aprovechándolas. Este último supuesto fué, por ejemplo, el de la primera *Ifigenia* de Eurípides, la magnífica tragedia en que la protagonista desaparece fuera de la escena entre manchas de sangre y nubes de perfume, quedando la incertidumbre de si ha perecido o fué salvada por milagro de los dioses o por ficción del amor paterno; y en esas condiciones de su obra más perfecta, explícase que el trágico griego aprovechara el remanente de asunto, para despedirse del teatro y de la heroína, recogiendo otra leyenda, que dió lugar a *Ifigenia en Taurida.* En el caso de *La verdad sospechosa* y, por tanto, de *Le menteur,* todo ha quedado resuelto desde el momento en que el protagonista, como resultado y castigo de sus mentiras, tiene que renunciar a la mujer por él adorada, y ha de aceptar otra. Por si eso fuera poco, el carácter del protagonista en *Amar sin saber a quien* y, por tanto, en *La suite du menteur* es sencillamente inconciliable en absoluto con el de *Le menteur* mismo, porque el nuevo héroe, lejos de ser un frívolo embustero, es un dechado de lealtad, abnegación y reserva, capaz de mantener el sacrificio de un secreto, aunque lo ponga a él en peligro, y favorezca a un extraño, ni siquiera amigo; y diferencias psicológicas tan hondas no pueden surgir en la vida de un mismo personaje, que necesitaría morir y nacer varias veces, para llegar en las sucesivas reencarnaciones a tan

prodigiosa metamórfosis. Si contra la regla, la tradición y la lógica Corneille hizo uno solo de los dos protagonistas tan contradictorios, fué manifiestamente para colocar su segunda adaptación bajo la bandera protectora de un nombre glorioso, cuyo éxito insuperable auguraba el de la arbitraria continuación.

La magnitud del triunfo no impidió a la lealtad de Corneille la confesión explícita, plena y reiterada de haber sido el imitador de *La verdad sospechosa*. Ya al componer, estrenar e imprimir *Le menteur* dijo que el original era una comedia, cuyo título *La verdad sospechosa* declaró, con la advertencia de que él había creído primeramente que tenía por autor a Lope de Vega, enterándose más tarde de que lo era Ruiz de Alarcón; con lo cual y con el recuerdo de la otra comedia esa de Lope, imitada posteriormente, aparece que Corneille comenzó por *plagiar sin saber a quién*. Cuando el éxito superó en *Le menteur* a todas las esperanzas, la noble sinceridad de Pierre Corneille se mantuvo rotunda y firme. Hartzenbusch al ordenar, como bibliotecario de la Academia Española la edición de obras de Ruiz de Alarcón, cita la cruda e ingeniosa disculpa, más bien alarde por las circunstancias, de Corneille para con Luis XIV, diciéndole a éste que al estar Francia en guerra con España, correspondía a los generales apoderarse de las plazas fuertes, y al autor dramático tomar la mejor comedia español que encontró a su alcance. Con menos crudeza, pero siempre con insuperable sinceridad, Corneille en sus habituales autocríticas de sus obras ya representadas dijo que confesaba su *"larcin"*, palabra que para el autor francés literato y jurista, significaba plagio aun en la más suave de las acepciones; y por si eso era poco añadió, más pesaroso aún que satisfecho por el triunfo, que habría dado gustoso dos de sus mejores obras originales por haber sido el verdadero autor de *La verdad sospechosa*.

Pero tan pronto murió Pierre Corneille, se extinguió con su vida el eco de su leal confesión. Ya en la sesión de la Academia Francesa, donde a Pierre lo reemplazó su hermano Thomas, Racine destacó el mérito del académico muerto en su calidad de autor cómico, es decir, refiriéndose a *Le menteur*. Diciendo esto, parecía Racine olvidar en la hora justiciera y aun benévola de los elogios fúnebres la antigua rivalidad con el otro insigne trágico desaparecido; pero en rigor la continuaba hábilmente, reservándose para sí la primacía, que en conjunto y en definitiva tal vez tuvo, como autor de tragedias; y le dolía menos situar al antiguo rival en el trono de la comedia, por Racine mucho más desdeñada, a pesar de que él también mostró excelsas dotes en *Les plaideurs*, donde llevó a *Las avispas*

de Aristófanes modificaciones felices, cuya importancia supera en mucho a las leves y contadas que puede mostrar el análisis más detenido de *Le menteur*. Después, y durante cerca ya de tres siglos, ha ido acentuándose en Francia el empeño de recabar injustamente para Pierre Corneille la ascendencia más remota y a la vez directa y gloriosa en la comedia moderna de caracteres y costumbres. Este afán ha puesto allí, contra la justa celebridad de *La verdad sospechosa,* la tácita, frecuente e implacable conspiración del silencio, que es la más sañuda, temible y eficaz frente al mérito de un autor y de sus obras. Al citar más allá del Pirineo a Ruiz de Alarcón, prefieren destacarlo como autor de alguna otra obra, frecuentemente *El tejedor de Segovia,* a pesar de que según los estudios de la crítica española prevalece la fundada opinión, que compartió Hartzenbusch, de ser dudosa la paternidad de Ruiz de Alarcón en esa obra dramática, por lo demás y siempre incomparablemente inferior en mérito y trascendencia respecto de *La verdad sospechosa.* Ninguna habilidad de erudición explícita o silenciosa puede valer nada frente a las confesiones terminantes del propio Corneille, cuyo dicho, como de la única parte interesada, constituye prueba plena, excluyendo por ineficaces y aun por impertinentes afirmaciones de testigos nacidos siglos después, e informes recusables de peritos parciales, ofuscados en su crítica literaria por apasionamientos inmotivados del amor propio nacional. Nunca habrá un pleito literario más claro, y frente a los contradictores de la gloria de Ruiz de Alarcón, cabrá oponer dos excepciones rotundas, adecuadas en cualquier litigio, así se refiera a la poesía dramática, y más propias del presente estudio, cuya índole es ante todo jurídica: falta de derecho, porque es único e indiscutible el de nuestro autor; y falta de acción, porque quien solamente hubiese podido intentarla renunció a ello de modo categórico, expreso, reiterado y solemne.

Ruiz de Alarcón, muerto antes, jamás pretendió ser rival de Corneille, y éste a su vez noblemente tampoco quiso serlo. Enfrentarlos es arbitrario y, además, hay gloria sobrada para los dos, tan distintos entre sí, que sólo pudieron encontrarse en la conjunción de ese plagio, continuando luego uno y otro astro de la dramática describiendo órbitas inconfundibles. El francés fué ante todo, y en rigor tan sólo, un trágico insigne, calidad que no se avenía con la templanza temperamental y deliberada de Alarcón, quien ni en los horrores incestuosos de *El Anticristo,* ni siquiera en *La crueldad por el honor* o en *Ganar amigos,* cuando entró de lleno en lo dramático, o se acercó a sus hondos conflictos, pudo mantener la superioridad de su genio, nacido para autor de comedias, es decir, en

todo, lo contrario de Corneille. Hay, pues, gloria sobrada para repartirla con clara justicia entre los dos autores y entre las dos literaturas. La francesa es magnífica, y puede y suele permitirse el lujo de no considerar bueno todo lo francés; pero por la misma razón de poseer tanta riqueza propia, debe renunciar a la ambición de que sea francés todo lo bueno. Quienes mucho tienen, deben dejar algo para los demás; y tratándose del teatro, la justicia exige dejar mucho, todo lo que les corresponde, para la literatura hispánica y para el autor de *La verdad sospechosa* y de ésta su obra más perfecta.

INDICE

Págs.

Prólogo 5

Explicación 9

I. La huella profesional 11

El letrado, el jurista, el relator. Volumen y calidad de la cultura reflejada en las obras. Frecuencia del anacronismo. Mayor frecuencia del tecnicismo jurídico. Rasgos característicos de un relator; el cuidado de la documentación y del detalle; la coma y su variación, nudo de una obra; el influjo de lo aleatorio; defensa de la curia y endoso de sus culpas a los alguaciles.

II. La moral de un relator 18

En qué consiste la moralidad característica de este teatro. No es asustadiza o tímida; el incesto, la idea del amor y de la fidelidad; juicio sobre las costumbres y tolerancia para las flaquezas. El rasgo de esta moral es la obsesión de la veracidad y el cuidado del secreto. Tales preocupaciones culminan en las dos obras maestras del autor y coinciden con los deberes fundamentales de un Secretario de Sala, severamente exigidos por la legislación del Consejo de Indias.

III. El programa de reformas legislativas 28

Está contenido en dos obras, *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el honor*, en tono solemne o humorístico, respectivamente, y según el personaje que habla. Formación y promulgación de las leyes. Régimen del trabajo. El ejército y la aristocracia. La cuota vidual; olvido que, en cuanto a ella, padeció Alarcón. Criterio singular para retribuir a los magistrados. Idem en cuanto a la pena de destierro. El deber de los ministros y el escarmiento contra los poderosos. El castigo de la prevaricación, el juego, venta de oficios, costumbres y modas.

Págs.

IV. El ideario jurídico disperso 35

Dificultad aparente y seguridad efectiva para escudriñar el criterio propio del amor en las obras dramáticas. Conceptos jurídicos de orden general; la ley natural; la costumbre; el derecho de guerra; la primacía del derecho sobre la fuerza; la justicia privada; la libertad para el consentimiento matrimonial. Derecho penal: teoría sobre la frustración y su explicación estética; la inducción del ascendiente sobre el descendiente; el derecho de asilo y la extradición; la legítima defensa. Aspectos procesales; el defensor y la parte; ironía sobre los litigios; la prueba de indicios eficaz contra los poderosos; igualdad esencial ante la ley como ante la justicia.

V. El pensamiento político 46

Misión de una aristocracia y juicio de Alarcón sobre la de su tiempo y la feudal. Esencial igualdad de la condición humana; la simpatía hacia los criados. El poder real, su irresponsabilidad y la responsabilidad de los ministros. La legitimidad del poder, su prescripción y la tiranía; licitud de la resistencia contra ella. La población de territorios desolados y la naturalización de extranjeros. Otros aspectos en que influyó la condición de indiano del autor; su visión del imperio hispánico; la cordialidad hacia Portugal; singular enfoque de la Sevilla de su tiempo.

VI. La observación y las complicaciones psicológicas 62

El cuidado para estudiar los caracteres y dar vida a los personajes; Alarcón y las mujeres de su teatro. Algunas complicaciones; el desdoblamiento de la personalidad; la transfiguración del carácter; la frecuencia de lo sobrenatural o misterioso. ¿Poesía filosófica o meramente moral?

Apéndice: Juan Ruiz de Alarcón y Pierre Corneille 70

Influencia literaria española sobre Corneille. Cotejo de *Le menteur* con *La verdad sospechosa*. Exito y fama de la comedia francesa. Pleito literario clarísimo y rivalidad infundada.