

Un escrito, según su género, debe ser divertido, conmovedor, interesante ó instructivo, y este es el carácter correspondiente á dicho capítulo, como parte de un libro didáctico. Pues bien, el articulista asegura que el capítulo de que se trata «es interesante, que contiene novedad y variedad de noticias.» Mal se aviene todo esto con la calificación de *áridas*, tratándose de una obra didáctica á la que basta ser *instructiva*; hay contradicción entre calificarla de *árida* y al mismo tiempo de *interesante*, pues *interesarse*, según el citado Diccionario, tiene, entre otros significados, el de: «mover á los lectores un poema ó una narración.» Quiere decir que, según *El Tiempo*, nuestro capítulo llega al grado de un poema; luego no es *árido*. Debí haber dicho el crítico: «El capítulo de Pimentel es instructivo aunque *árido*.» Y aun así no resultábamos condenados porque nuestra obligación no es formar lo que se llama *poesía impertinente* sino algo que instruya.

Los errores literarios del periodista que nos ocupa se explican con la confesión que él mismo hace: «Ser un humilde aficionado.» Si de buena fe cree tal cosa, entonces lo que debe hacer es dedicarse á estudiar algunos años más, antes de ejercer el magisterio de la crítica, el cual, según los preceptistas, debe practicarse cuando el escritor ha llegado á la madurez de su juicio, cuando ha aprendido todo lo más posible. Acordémosnos de lo que dijo Boileau: *Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage*.

Respecto «á lo mucho que hay que decir *contra* Peña y *contra* Pimentel,» el novel Aristarco guarda completo silencio, lo cual sentimos por que nos quita el gusto de seguir contestándole.

## CAPITULO II.

*Apuntes sobre Fernán González Eslava y sus obras.—Los autos en España y en México.—Carácter literario de los autos.—Coloquios y canciones de González Eslava.—Notas.*

Las noticias que nos quedan sobre Fernán González de Eslava y sus obras son muy escasas. Beristain se reduce á decir lo siguiente:

Fernán González Eslava, presbítero y célebre poeta mexicano, cuyas poesías recogió después de su muerte Fray Fernando Bello, y las publicó con estos títulos: «Coloquios Espirituales y sacramentales y canciones divinas» (México, 1610, en la imprenta de López Dávalos.) «Poesías profanas del Divino Eslava.» (Impresas en la misma oficina.)

El Sr. García Icazbalceta, segundo editor de Eslava, dice: «No nos faltaba noticia del autor y de sus obras. Eguíara le dió lugar en su Biblioteca Mexicana, y Beristain le mencionó tres veces en la suya; pero ni uno ni otro nos dicen nada de su vida. El P. Bello Bustamante, su amigo y editor, malgastó el prólogo del libro llenándole con lugares comunes en loor de su amistad, y olvidó totalmente informarnos de lo que más nos interesaba. Eguíara tan puntual en citar sus autoridades, ninguna señala; es visto que su artículo le formó únicamente con lo que pudo sacar de la obra misma, y no hizo más que adornar esos pobres datos con su habitual verbosidad. Beristain nada adelantó, y por mi parte nada tampoco he encontrado en cuantos autores antiguos he recorrido. Sospechas tengo, y nada más, de que Eslava era andaluz y tal vez de Sevilla: las fundo en la mención que hace del campo de *Tablada*, en el uso de algunos

provincialismos andaluces, en que con frecuencia hace rimar palabras con *s* y *z* dando á entender que para él era una misma la pronunciación de ambas letras, y sobre todo en que casi siempre atribuye aspiración á la *h*. De todas maneras no puede caber duda de que estos coloquios y poesías se escribieron en México: así lo patentiza la mezcla de algunas palabras aztecas y las continuas alusiones á sucesos, lugares ó costumbres del país. A veces puede señalarse fecha aproximada á las composiciones, y de ello resulta que se escribieron entre 1567 y 1599 ó 1600.»

Más adelante, el Sr. García Icazbalceta manifiesta lo difícil que era encontrar el libro de Eslava, al grado que hasta 1867 pudo ver un ejemplar, en poder del padre D. Agustín Fischer, vendido luego en Londres al precio de 63 pesos. Años después, el mismo señor García Icazbalceta tuvo la fortuna de encontrar, entre varios libros viejos que compró al Sr. D. José María Andrade, un ejemplar completo de los Coloquios de Eslava, ejemplar que le sirvió para dar á luz otra edición en 1877, ilustrada con una interesante introducción y eruditas notas, conteniendo noticias literarias, filológicas é históricas. El título de la obra de Eslava es el siguiente: «Coloquios espirituales, sacramentales y canciones divinas compuestas por el divino poeta Fernán González Eslava.»

Por nuestra parte, lo único que podemos añadir respecto al autor que nos ocupa es lo siguiente: En la obra recientemente publicada por el Ministerio de Fomento de España intitulada *Cartas de Indias*, hay una noticia, la cual parece referirse á nuestro poeta, y es que el clérigo Fernán González fué reducido á prisión cuando se establecieron en México las alcabalas (1576), con motivo de haberse representado una pieza dramática burlándose de aquella gabela, resultando después que la tal pieza había sido escrita en España.

\* \* \*

Pasando ahora á tratar de los dramas religiosos, por ser género en que se ejerció Eslava, comenzaremos por referir con brevedad la historia de ellos, principalmente en España y en México.

La primera nación de Europa que, después de la domina-

ción de los bárbaros, empezó á cultivar las letras fué Italia, y allí se renovaron las representaciones dramáticas, reducidas á farsas en que figuraban personajes ridículos remedando las costumbres de la época. Esas representaciones llegaron á hacerse intolerables por indecorosas y aun impúdicas, la cual circunstancia dió lugar á que los eclesiásticos intentaran abolirlas; pero no pudieron conseguirlo dominando la fuerza de la costumbre. Entonces determinó el clero dar al pueblo la misma clase de espectáculos, con todo decoro, representándolos en las iglesias catedrales. Sin embargo de esto, lejos de mitigarse el mal que se quería remediar aumentó considerablemente, porque se unió al aparato religioso la libertad del teatro, al grado que los sacerdotes se presentaban vestidos de rufianes, rameras y matachines. Llegó á tanto el abuso, que Inocencio III prohibió á los clérigos interviniesen en las llamadas *farsas ó misterios*: esta prohibición moderó un poco el mal en Italia, aunque sin extinguirle, y mucho menos en las demás naciones de Europa, donde se habían propagado rápidamente las representaciones dramático-religiosas.

Según Moratín, en sus *Orígenes del Teatro Español*, las farsas ó misterios pasaron de Italia á España, probablemente en el siglo XI, aplicándose á solemnizar las festividades de la iglesia: las piezas se escribían en verso castellano; se representaban en las catedrales, y los clérigos eran á la vez autores y actores. Prescindiendo de ciertas excepciones, en la edad media los dramas religiosos pertenecían á la Iglesia; pero más adelante llegaron á secularizarse completamente.

Los autos sacramentales tienen su origen en las farsas ó misterios, conservando éstos una fisonomía indeterminada hasta el siglo XIV. Los siglos XIV y XV fueron la época de transición, y en el XVI para adelante el drama sagrado tomó el carácter de auto, palabra que define la Academia de este modo: «Composición dramática de breves dimensiones, en que por lo común intervienen personajes bíblicos ó alegóricos. Llámase auto sacramental esta misma composición dramática, escrita en loor del misterio de la Eucaristía.» En los autos sacramentales de Calderón y sus discípulos se nota que el asunto es el misterio de la Eucaristía, según la definición de la Academia; pero los autos del siglo XVI no

tienen frecuentemente de sacramentales más que haberse representado el día de *Corpus*. El Sr. Pedroso, Prólogo de la Colección de autos sacramentales publicada en el tomo 58 de la Biblioteca de autores españoles, divide los autos en tres grupos. 1º Desde Gil Vicente (1504) hasta Lope de Vega. 2º Lope de Vega y sus contemporáneos. 3º Calderón y los suyos. Estos tres grupos representan la infancia, la juventud y la virilidad del género dramático-sacramental.

Los autos sacramentales, destinados en España, como se ha dicho, á celebrar la fiesta del *Corpus Christi*, eran sostenidos por los ayuntamientos. En la mañana tenía lugar la procesión de costumbre, y en la tarde se representaba el auto, asistiendo obligatoriamente las autoridades: aun los reyes mismos presenciaban, bajo dosel, y rodeados de su corte, la representación de los autos, la cual no se hacía de noche en local cerrado, sino á la luz del día, en las plazas públicas y ante una inmensa multitud. Los medios de ejecución se reducían á unas máquinas rodantes, llamadas *Carros*, que se arrastraban por las calles, y que reunidas en el paraje designado formaban una especie de teatro. A veces se introducían en el auto sainetes ó entremeses jocosos, tratando de evitarse con ellos la monotonía que pudiera producir una sucesión continua de escenas serias.

La mayor parte de los poetas españoles que florecieron en los siglos XVI y XVII escribieron autos sacramentales, los cuales llegaron á ser la representación popular de aquellos tiempos. Los autores más notables de la primera época fueron Gil Vicente, Timoneda y Pedraza; de la segunda Lope, Tirso de Molina y Valdivielso; y de la tercera Calderón y Moreto. La representación de los autos, aunque disminuyó después de la muerte de Calderón, se prolongó hasta 1765, año en que se prohibieron á consecuencia de la interdicción provocada por el conde de Teba, arzobispo de Toledo.

En México, los dramas religiosos se representaron apenas fué hecha la conquista, no sólo porque los españoles trataron de introducir inmediatamente en el país sus usos y costumbres, sino porque consideraban aquella clase de espectáculos como un medio fácil de hacer palpables á los indios los dogmas y misterios de la religión cristiana.

Según las noticias que nos quedan, los misioneros fue-

ron los primeros autores ó traductores de dramas religiosos, acomodándolos á la capacidad de los indígenas, siendo éstos los actores. El lugar de la escena fué al principio el interior de los templos católicos, después los atrios, y más adelante las calles y plazas, por la gran afluencia de espectadores.

En casi todas las fiestas cristianas se representaban pasajes bíblicos, y nunca se omitía el auto de los Reyes Magos, porque su festividad la consideraban los indios como referente á ellos, siendo la de la vocación de los gentiles. Por las noticias que nos dan las crónicas antiguas se ve que recién hecha la conquista no se representaban piezas dramáticas complicadas, ni intervenían personajes alegóricos, sino que sencillamente se ponía en escena algún acontecimiento.

El que quiera pormenores sobre las representaciones de aquellos tiempos, puede hallarlas en la *Introducción* á *Eslava* del Sr. García Icazbalceta, ó en algunos cronistas antiguos especialmente Motolinia, quien describe varios autos representados por los indios, como cuatro que hubo en Tlaxcala (1538) el día de San Juan Bautista, y otro más solemne en la fiesta de la Encarnación: el argumento de éste era el destierro de Adán y Eva del Paraíso Terrenal, y se representó en idioma mexicano. Todavía con mayor aparato celebraron los indios de Tlaxcala una fiesta, Junio de 1538, por las paces entre el Emperador y el Rey de Francia, siendo el argumento de la representación que entonces se verificó, la conquista de Jerusalén. Otro auto famoso mencionaremos aquí, y es el del Juicio final, compuesto en lengua mexicana por Fr. Andrés de Olmos, del cual auto hemos tratado en el capítulo anterior.

Al terminar el siglo XVI, el franciscano Gamboa ordenó á los naturales que en la mencionada capilla de San José representasen los viernes algún paso de la pasión, y por aquel mismo tiempo introdujo el historiador Torquemada los autos llamados *neixcuítile*, que en mexicano significa ejemplo: se representaban los domingos por la tarde y duraron hasta fines del siglo XVII. Las representaciones de los pasos de la pasión se conservaron por más tiempo, aun habiendo cesado ya los autos sacramentales, y persistiendo de tal manera que han llegado hasta nuestros días, su-

primida la parte oral. Todavía en las aldeas de la República Mexicana, como en el pueblo de Tacuba, á orillas de la capital, se representan con grande aparato y ante gran concurrencia los jueves y viernes santos, el prendimiento, las tres caídas, y otras escenas de la vida de Jesús.

De nuestra primitiva literatura dramático-religiosa sólo queda una reliquia, y es el siguiente Villancico, conservado por Motolinía, la muestra más antigua que se conoce de la poesía colonial.

Para qué comió  
La primer casada,  
Para qué comió  
La fruta vedada.  
  
La primer casada,  
Ella y su marido,  
A Dios han traído  
En pobre posada,  
Por haber comido  
La fruta vedada.

Este villancico pertenece al auto citado arriba, cuyo argumento era la caída de nuestros primeros padres.

En el capítulo anterior hemos dado razón de otros autos escritos en Nueva España, correspondientes al siglo XVI.

Lo dicho hasta aquí sobre los dramas religiosos en México, se refiere á los destinados para la raza indígena; pero á la vez introdujeron otros los españoles, como suyos, más análogos á los de su patria, y que comenzaron por sufrir una seria oposición por parte de la autoridad eclesiástica. Efectivamente, el Sr. Zumárraga, primer obispo de México, prohibió las representaciones *poco honestas* que se hacían los días de Corpus. La contrariedad que aparece entre lo dispuesto por Zumárraga y lo que practicaban los misioneros, la explica el Sr. García Icazbalceta haciendo ver que la prohibición hecha por Zumárraga de los festejos reprobados, patentiza que se refería á ciertas solemnidades indecorosas de los españoles; pero no á las fiestas honestas y devotas de los misioneros.

Sin embargo, muerto el Sr. Zumárraga, permitió el cabildo las representaciones del día de Corpus, y en 1565 no sólo había permitido sino estímulo, pues el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento acordaron dar premio á la mejor

composición que se presentase para la fiesta del Corpus. El Concilio III mexicano en 1585 vino á marcar los límites de la representaciones sagradas, prohibiendo en las iglesias lo profano y deshonesto, y permitiendo «alguna historia sagrada ú otras cosas santas y útiles alma.» Desde entonces quedaron en uso tranquilo las representaciones piadosas que según García Icazbalceta (loc. cit.) se prolongaron hasta el siglo XVII, y no sólo en la festividad del Corpus, sino en la entrada de los virreyes y por otros acontecimientos notables. Sin embargo, en el capítulo X sabremos de autos pertenecientes á fines del siglo XVIII y principios del XIX. En el capítulo XX al tratar de Gabino Ortiz, daremos noticia de un auto suyo.

Los autos sacramentales de los españoles comenzaron por darse en los templos, lo mismo que las piezas destinadas á los indios. Eslava, en su coloquio décimo, indica que la representación de éste se hacía por los *monasillos* en la iglesia. Más adelante salieron los autos á lugares públicos, según documentos del siglo XVII, por los cuales se sabe también que si no todos, al menos algunos autos se representaban ante el Virrey, la Audiencia y otras autoridades.

«Respecto al aparato escénico, dice el Sr. García Icazbalceta, no sé sino lo que se desprende de los coloquios de Eslava. A juzgar por ellos, no faltaba tramoya. Para la representación del coloquio quinto se necesitaron siete fuertes; igual número de puertas, con sus jeroglíficos y letras, exige el coloquio 16. En el octavo se ve la figura del Apocalipsis; en el noveno, al mismo tiempo que se abre la tierra y sale de ella la *Verdad*, aparece en lo alto una nube que también se abre para dejar ver la *Justicia*: en el 11 hay asimismo un lugar que se abre, y descubre la imagen del Crucificado. Pero hay cosas que no se alcanza cómo pudieran ejecutarse con perfección: tales son en el coloquio tercero la aparición de dos perros que á vista del público dan muerte á la *Adulación* y la *Vanagloria*, y en el 16 la cacería en que sale gran multitud de aves y animales, huyendo de los cazadores, de los perros y de los halcones. A tal punto grave es la dificultad de poner todo esto en escena, que hasta podría dudarse si el coloquio se llegó á representar. Mas aquellos sencillos espectadores no eran tan exigentes como los de nuestros días, y es de creer que dos muchachos se en-

cargarían de desempeñar el papel de los perros del colojivo tercero, de la misma manera que contrahacían otros animales en las fiestas de los indios; así como que la cacería del 16 se reduciría á unas pocas figuras de bulto y alguna tela en que estuviera pintado lo demás. No era entonces más aventajado el aparato escénico de otros pueblos.»

\* \* \*

Tarea más difícil que narrar sucintamente la historia de los autos, es formar juicio acerca de ellos por lo mucho que se ha escrito en pro y en contra, siendo tal la contrariedad de opiniones que no es raro hallar autores heterodoxos que los defiendan y ortodoxos que los censuren. Por ejemplo, el escéptico Voltaire, aunque en alguna de sus obras se burló de los autos, viene á su defensa comparándolos con las sencillas piezas de Esquilo, mientras que el católico César Cantú, hablando de Calderón, llega á asentar estas enérgicas expresiones: «No podemos menos de reprobar la supersticiosa religión que inspira, ni de rechazar esa especie de mitología cristiana que se halla en sus obras.» En España, Moratín padre y otros escritores habían calificado los autos de injuria, de desacato contra la religión católica, y Jovellanos hablando, en general, del antiguo teatro español, le condenó «como peste pública, depravación de ideas y corrupción del buen gusto.»

Por lo que á nosotros toca, creemos que acaso se pueda terciar en la cuestión sobre los autos, admitiendo que en parte tienen razón sus defensores y en parte sus impugnadores: aquellos respecto á la *idea*, y éstos respecto á la *forma*. Vamos á explicarnos.

La literatura cristiana ha girado en tres círculos diferentes; pero todos eminentemente estéticos, que son el idealismo religioso, el sentimiento del honor y el amor espiritual. Nos fijaremos en lo primero por ser lo que tiene relación con los autos.

La idea fundamental del arte cristiano, según explica Hegel, es una misma en sus diversos modos de representación, esto es, no sólo por medio del arte poético, sino del dibujo y la música. Dante al lado de Rafael, de Miguel Angel y de Mozart. Esa idea es el acuerdo del espíritu con la materia, la reconciliación de Dios con el mundo, y como consecuen-

cia la satisfacción tranquila del alma. El camino que hay que recorrer comienza en el portal de Belem, sigue en el Calvario y acaba hasta la consumación de los siglos, cuando el último hombre purificado de sus culpas, suba al cielo.

Ahora bien, para juzgar si por medio de los autos *es posible* expresar las ideas religiosas que hemos indicado, averiguemos lo que hizo el gran maestro de aquella clase de composiciones, Calderón, y para esto oigamos el juicio de Plubusque, en su acreditada obra de literatura comparada que premió la Academia Francesa: «Calderón a plané sur toutes les passions religieuses et profanes de son temps, comme du haut d'un monde meilleur. Poète du catholicisme, et non d'un royaume catholique, tantôt il a exprimé, la ferveur résignée des chrétiens foulés aux pieds des infidèles, ou le courage simple et recueilli des premiers pontifes, tantôt la douce sérénité, la paix inaltérable des apôtres et des cénobites. Lope de Vega s'était essayé dans ce genre qu'il avait trouvé encore informe, mais la place du maître était restée vacante: Calderón s'en empara: les *autos sacramentales* vécut et moururent avec lui. Les voyageurs français qui ont visité l'Espagne au dix-septième ou dix-huitième siècle, n'ont pas manqué de dépeindre ces drames comme des monstruosités; les uns ont prétendu qu'ils outrageaient la religion, les autres qu'ils révoltaient le bon sens; et en effet lors qu'on songe qu'ils étaient joués en plein jour et en pleine rue, que ni la disposition de la scène, ni les costumes, ni les decorations, ni les machines ne favorisaienl l'illusion, il est aisé de concevoir qu'ils n'aient excité que la pitié ou le rire chez les étrangers qui venaient d'assister peut-être aux fêtes de Versailles ou aux spectacles de la cour; mais nous qui savons mieux aujourd'hui tout ce que la mise en scène des drames allégoriques, demande d'art et de pompe, une seule chose nous surprend, c'est qu'il se soit rencontré un génie assez fort pour produire tant d'effect avec si peu de ressources, et pour enlever si puissamment les esprits, malgré tant de causes de resistance. Chose incroyable, dans ces compositions sacrés dont les personnages ne sont souvent que des êtres imaginaires ou abstraits, comme la Foi, la Grâce, le Judaïsme, l'Isianisme, l'Hérésie, le Pêché, la Mort, l'Intérêt dramatique n'est pas moins soutenu et moins vif que

dans les tragédies ou les comédies; le dénouement amène toujours une moralité, sans que ce soit jamais la même.»

Si á la idea de los autos agregamos su objeto, su fin práctico, encontraremos otro motivo para defenderlos. El fin de los dramas religiosos, y entre ellos los autos, está resumido en estas palabras de Cañeta (*Discurso acerca del drama religioso español*). «Para que la indocta muchedumbre apreciara y comprendiese debidamente los grandes misterios de la religión cristiana, y hallase en representaciones vivas la saludable doctrina.» Nadie puede dudar que lo dirigido á enseñar la moral religiosa es útil á la sociedad, porque esa moral es la única que está al alcance de la multitud: la moral filosófica, puramente racional, sólo tiene cabida en personas de ilustración muy avanzada. El drama sagrado, tratando de moral religiosa, no era más que una aplicación del sistema que en nuestra época llamamos *enseñanza objetiva*. Sin salir de México, tenemos ejemplos de los saludables resultados que podían dar las representaciones religiosas, como la impresión que hizo á los indios el auto sobre el destierro del Paraíso Terrenal, lo cual explica Motolinia en estas palabras: «El auto fué representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fué desterrado y puesto en el mundo.» Del efecto producido por los autos de Olmos y de Bautista, hablamos en el capítulo anterior.

Desgraciadamente los dramas religiosos, como todas las cosas humanas, degeneraron de su idea primitiva, á lo que contribuyó la forma de ellos, en la cual nos vamos á ocupar ahora.

Tres son los defectos capitales de los autos, á saber, lo impropio ó lo obscuro de las alegorías; el abuso de sutilezas teológicas; la introducción impertinente, á veces grosera y aun deshonesta de lo jocoso con lo serio, ya por medio de los *graciosos* en los autos mismos, ya de los *sainetes* en los intermedios.

La alegoría, para que sea aceptable, debe considerarse como una especie de enigma; pero enigma que se comprenda, que se presente como un velo adornado, precioso, dejando percibir los objetos. Aun usada la alegoría con propiedad, tiene inconvenientes en el punto de vista literario. Su desti-

no principal es personificar y representar bajo la forma de un ser real las situaciones generales, las cualidades abstractas, como la religión, el amor, la justicia, la muerte, etc.; pero esa personificación no puede llegar á ser nunca una verdadera individualidad; es siempre una concepción puramente nominal: la alegoría es, pues, fría y pálida, es un producto más bien de la razón que de la imaginación, no supone el sentimiento vivo y profundo de lo real. A Virgilio se le ha censurado por haber criado divinidades alegóricas en vez de dioses como los de Homero, que tienen una verdadera personalidad.

Respecto á las sutilezas teológicas, introducidas en los autos es claro que debían producir un efecto contrario al de enseñar fácilmente la religión, porque se hablaba de cosas que el pueblo no comprendía, y se le fastidiaba en lugar de conmovérle. Algunos suponen, pero sin fundamento, que el pueblo español era bastante instruido para entender las sutilezas teológicas: ya vimos antes lo contrario, es decir, que uno de los objetos del drama sagrado fué enseñar la religión á la muchedumbre.

Relativamente al sistema de lo joco-serio, ó de la tragi-comedia, diremos que Lope de Vega, hallándole usado en su época, trató de establecerle como principio artístico en su *Nuevo arte de hacer comedias*, diciendo:

«Lo trágico, y lo cómico mezclado,  
Y Terencio con Séneca, aunque sea,  
Como otro Minotauro de Pasife,  
Harán grave una parte, otra ridícula,  
Que aquesta variedad deleita mucho,  
Buen ejemplo nos da naturaleza,  
Que por tal variedad tiene belleza.»

John Bun, en Inglaterra, y Wieland en Alemania, defendieron los graciosos y bufones de Shakespeare, sosteniendo que la mezcla de lo grave y de lo gracioso es conforme á la naturaleza, porque la vida es una sucesión continua de bienes y males, de goces y sufrimientos.

Sin embargo, Lessing, en su *Dramaturgia*, y otros autores, han refutado victoriosamente el sistema que nos ocupa, haciendo ver: 1º Que cuando somos testigos de un acontecimiento importante ó conmovedor, é interviene otro acontecimiento sin interés, procuramos apartar la imaginación

de este último, haciendo abstracción de él: 2º Que la transición del dolor á la alegría no se efectúa en la naturaleza de una manera brusca, sino lentamente: una madre que llora en la tumba de su hijo se consolará con el tiempo; pero sería burlarse de ella quererla regocijar repentinamente con los chistes de un juglar. No sólo Lessing, en Alemania, sino Hermosilla, Burgos y otros, en España, han refutado la mezcla forzada de lo patético y lo burlesco. Moratín y Clavijo Fajardo asientan «que entre los espectadores de los autos pocos había que los vieses con espíritu cristiano y no los convirtieran en materia de risa,» lo cual debe entenderse respecto á lo que los autos podían tener de ridículo, como las chocarrerías. Revilla, preceptista de la escuela moderna, dice acertadamente: «Si el poeta quiere que el público se regocije no ha de ofrecer torpes bufonadas sino decorosas manifestaciones de lo cómico artístico.» (*Principios de literatura*.) Véase nota 1ª al fin del capítulo.

De todo lo dicho resulta que los autos sacramentales son susceptibles de belleza literaria en cuanto al argumento, y que respecto á la forma pueden ser mejores ó peores, relativamente hablando, según el uso que se haga de la alegoría, de las citas teológicas, de lo joco-serio y de las reglas comunes á toda composición dramática, como lo relativo á lenguaje, versificación, propiedad de caracteres, etc. Por ejemplo, no puede tolerarse en un auto el estilo gongorino, ni ver á Cristo con el carácter de ergotista de la edad media, ó á la Virgen como una dueña del siglo XVII. Aun los personajes alegóricos deben caracterizarse por medio de sus cualidades, como la fe, sumisa; la caridad, bienhechora, etc. Tampoco admitimos que se adultere la historia, según se ve en un auto citado por Pedroso, donde Carlo Magno pasa á conquistar la Tierra Santa y muere crucificado. Del mismo modo, no nos agrada encontrar, en el drama sacro, mezcla de la mitología con la teología, ni que ésta se cubra con el traje prosaico del silogismo, prohibido aun en los sermones, por los mejores preceptistas. Nada de eso juzgamos de buen gusto, aunque lo haya usado un Calderón de la Barca ó un Lope de Vega. «Homero debe sujetarse al arte, y no el arte á Homero.»

Y á propósito de Calderón de la Barca añadiremos, que últimamente se han publicado en España unas *Conferencias*

sobre ese célebre dramaturgo, escritas por Menéndez Pelayo (Madrid, 1885). No somos siempre de la misma opinión que este crítico; pero, en lo substancial, parece que vamos de acuerdo, pues generalmente Menéndez Pelayo lo que censura en los dramas sagrados de Calderón es la forma, y lo que aprecia es la idea, llegando á esta conclusión: «En los dramas de Calderón de la Barca, los argumentos, en lo general, son admirables; la ejecución deja *siempre* algo que desear.»

\* \*

Bajo el concepto de todo lo dicho, respecto á los autos, vamos á examinar los *coloquios espirituales y sacramentales*, de González Eslava, pues auto, así como coloquio espiritual y sacramental, pertenecen al mismo género de literatura dramática, *el drama teológico ó sagrado*. Considerando el coloquio como una especie, relativamente al auto, la diferencia de aquél consiste en ser más sencillo, más humilde. Según la Academia Española, el coloquio se reduce á «una composición literaria prosaica ó poética en forma de diálogo.» Hay coloquios, en castellano, donde apenas se hayan accidentes de comedia, y otros que solamente son discursos didácticos en forma dialogal. (Véase nota 2ª al fin del capítulo.)

El coloquio primero de Eslava tiene por título *El Obraje Divino*, siendo interlocutores: La Nueva España, que dice la loa, llevando en la mano un corazón. La Penitencia. Un Letrado. El Hombre mundano. El Favor Divino. El Descuido. El Engaño. La Malicia. La Iglesia militante.

El argumento del coloquio se resume en la loa que copiamos en seguida, siendo costumbre que la mayor parte de los autos fuesen precedidos de loa.

Espejo donde se muestra  
La virtud que lo acompaña;  
Señor, yo soy Nueva España,  
Que mi alma en verse vuestra  
En mar de gloria se baña.

Las mujeres y varones  
De toda nuestra región,  
Movidos con afición,  
De todos sus corazones  
Os dan este corazón.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
1117 C. N. U. 16155  
6  
1866 MONTAÑES, MEDINA

Señor, no le desprecies  
Pues es dón que á Dios ofrece,  
Y en él claro se parece  
Lo mucho que merecís  
Y lo que mí fe merece.

Con alas de amor se extiende  
Mí querer firme y extraño,  
Puro, sin mezcla de engaño;  
Muestra por donde se entiende  
La fineza de mi paño.

Vuestra virtud reverbera  
En mí corazón constante,  
Y él será de aquí adelante  
A vuestro querer de cera  
Y á los vicios de diamante.

Compásele aquel compás  
Que á vuestro querer cumpliere,  
Que lo que en él se imprimiere  
Imprimirá en los demás;  
Que quieren lo que este quiere.

Lo que á recitar se viene  
A todos será consuelo:  
Trátase con santo celo  
De los Obrajes que tiene  
Nuestro Dios en tierra y cielo.

Penitencia, que sustenta  
el Obraje consagrado,  
Trata con cierto Letrado  
Los paños de mucha cuenta  
Que el Señor siempre ha labrado.

Luego sale el Hombre humano  
En su voluntad subido:  
Va desnudo y sin vestido,  
Y el auxilio soberano  
Le dice que va perdido.

El Descuido saldrá luego,  
Que es del pecador criado;  
Va de aquéste acompañado,  
Porque descuidado y ciego  
Está aquél que está en pecado.

Anda Engaño en sus cautelas,  
Y Malicia su querida:  
Trata esta gente perdida  
De las tramas y las telas  
Del Obraje desta vida.

Yendo á Dios el Pecador  
Esta gente lo saltea,  
Vístelo de su librea;  
Mas el Divino Favor  
Le muestra que es ropa fea.

Luego el Hombre se dispone,  
Porque el que yerra y se enmienda  
Dicen que á Dios se encomienda,  
Y la gracia le compone  
De los paños de su tienda.

En la Iglesia podrán ver  
Paños de todos colores;  
Escojan todos, Señores,  
Que bien hay en qué escojer  
Los justos y pecadores.

El defecto de este coloquio consiste en ser prosaico bajo diversos aspectos. La alegoría lo es indudablemente: una fábrica de paños para representar entidades morales y teológicas. El aspecto de algunos personajes también es prosaico, como el Hombre cuando se presenta, según las siguientes palabras del mismo autor: «Sale un Hombre, caballero en el caballo de su sensualidad, *desnudo en cueros*, y el caballo muy aderezado, y el freno de la razón caído.» En esto no hay únicamente prosaísmo sino poca decencia. Los atributos con que sale la Penitencia son nada poéticos: unas tijeras de tundir y una rebotadera. No sólo en boca del gracioso sino de los personajes serios se encuentran locuciones prosaicas, bastando poner el siguiente ejemplo de lo que dice la Iglesia al fin del coloquio.

*De percha* sirvió la cruz  
Do el paño de Dios colgaron;  
Y allí tanto lo *estiraron*,  
Que el paño de suma luz  
En dos partes lo rasgaron.....

Viendo el Divino Saber  
Que estaba el paño *rompido*  
De su hijo tan querido,  
Ordenó con su poder  
*Descuir* lo dividido.

Con cuatro dotes de gloria,  
Este paño se *zurció*,  
Y así lo que se *rompió*  
Porque *contamos victoria*  
De este paño nos vistió!



Nada decimos relativamente al lenguaje, versificación y otras circunstancias de forma, que presentan un mismo carácter en todos los coloquios de Eslava, porque adelante haremos indicaciones generales para evitar repeticiones.

El coloquio segundo, según las palabras mismas del autor, fué «hecho á la jornada que hizo á la China el general Miguel López de Legazpi, cuando se volvió la primera vez de allá á esta Nueva España.»

Los interlocutores del coloquio segundo son: El Amor divino. La Paz. Un Simple. Un Soldado. Un Vizcaíno marineró.

Este coloquio tiene el defecto de que su argumento no corresponde bien al título, pues con pocas alusiones respecto al viaje á China abunda en disertaciones teológicas, especialmente sobre la naturaleza de Dios.

El coloquio tercero fué dedicado «A la consagración del Dr. D. Pedro Moya de Contreras, primer inquisidor de esta nueva España, y Arzobispo desta Santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que entre ella y él contrajeron ese día.»

Este coloquio es de lo mejor y más importante en Eslava. No se reduce á una sola jornada, sino que el argumento se desarrolla en siete, por medio de alegorías propias y con algún movimiento cómico, además de las buenas cualidades de lenguaje, estilo y versificación, de que trataremos más adelante; es muy de sentirse que el coloquio que nos ocupa esté deslucido por algunas expresiones vulgares, y á veces indecentes, aun de los personajes serios.

En la jornada primera figura la Adulación, la Vanagloria, el Concierto y la Diligencia. En la segunda entran el Recato y el Cuidado en hábito de pastores, la Alegría, la Fortaleza y la Prudencia. Los interlocutores de la jornada tercera son la Vanagloria, la Adulación, el Gusto (gracioso,) la Diligencia y la Caridad. Representan la cuarta jornada el Concierto, la Pureza, la Diligencia, la Rectitud y la Prudencia. En la quinta jornada sale el Merecimiento con una jarra en la mano, la Nueva España con un corazón en la suya, y el Gusto (gracioso.) Los personajes de la sexta jornada son Adulación; Vanagloria, Fortaleza, Prudencia, Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Templanza, Concierto: dos perros despedazan á la Adulación y á la Vanagloria.

El título del coloquio cuarto es: «Los cuatro Doctores de la Iglesia» (*Corpus Christi*.) Son interlocutores: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio y dos pastores, llamados el uno Cuestión y el otro Capilla.

El coloquio carece de loa que declare el argumento; pero éste le resume el Sr. García Icazbalceta con las siguientes palabras:

«El coloquio cuarto es sacramental, como desde luego lo indica el título de *Corpus Christi*, que lleva al frente. Auto breve y de argumento sencillísimo: no tiene loa. Dos pastores discurren en lenguaje rústico, procurando averiguar el objeto de la fiesta que se celebra. Llegan en esto los cuatro Doctores de la Iglesia, con quienes los pastores consultan sus dudas, y para aclaración de ellas reciben una instrucción acerca de los misterios, que difícilmente entraría en las cabezas de los discípulos, los cuales concluyen por cargar de maldiciones (no muy pulcras) al diablo, porque permanece obstinado en su rebelión.»

Este coloquio nos parece de algún mérito, pues al lado de las groserías de los pastores, se encuentra lenguaje correcto, versificación generalmente buena, estilo agradable y contraste bien marcado de caracteres entre los sabios Doctores y los sencillos pastores: los puntos teológicos que aquellos tocan es sin molesta prolijidad. Como ejemplo del coloquio cuarto, copiaremos un trozo de sátira decente puesta en boca de los pastores:

## Cuestión.

Capilla, ya no hay doctores:  
Son por favor gradoados.

## Capilla.

A fe que los hay chapados  
Y sabidos.

## Cuestión.

Otros hay palos vestidos  
Tan torpes que no aprovechen,  
Y merecen que los echen  
A pacer en los egidos.

## Capilla.

¿No ves que son escogidos  
Sin dudar  
Al tiempo de gradoar?