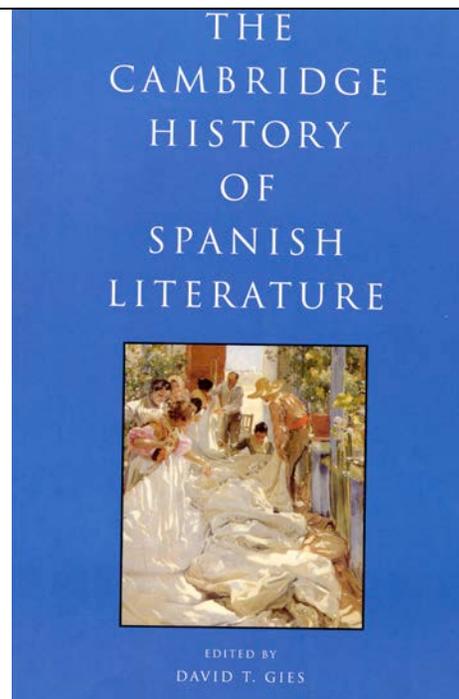


“Pedro Calderón de la Barca”, en *The Cambridge History of Spanish Literature* (ed. David T. Gies), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 265-290. ISBN: 0-521-80618-3.



CHAPTER 10. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

1. CALDERÓN: TESTIGO Y ESPEJO DE UN SIGLO CONTRADICTORIO

En el año 2000 se celebró el cuarto centenario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca. A las celebraciones oficiales —exposiciones, libros, congresos— se añadieron brillantes puestas en escena de sus obras, sobre todo la sorprendente y rupturista de *La vida es sueño* de Calixto Bieito. Algunos pensamos que, por fin, Calderón descendía desde los eruditos estantes de las bibliotecas a las tablas de los escenarios de nuestro tiempo. Sin embargo, el 3 de diciembre era posible leer en un duro artículo de la edición catalana de *El País*: “Si consideramos que un clásico es un autor importante, influyente, imprescindible para entender la historia de la literatura . . . no hay duda de que Calderón es un clásico. Pero

si un clásico es aquel que es perpetuamente contemporáneo, aquel que siempre puede ser leído al margen de su contexto histórico, aquel que nos interpreta, que nos habla de nosotros porque habla de cosas que nunca caducan, entonces es perfectamente posible que Calderón no sea un clásico” (Villatoro). El autor de este artículo sostenía que Calderón era un indudable genio, creador de “grandes artefactos teatrales”, pero con una ideología, una visión del mundo y unos temas ajenos totalmente al hombre del tercer milenio. Más allá de una opinión discrepante (perfectamente legítima) estas palabras traducen la pesada carga de prejuicios sobre los que se ha construido la historia crítica de Calderón. El centenario del año 2000 ha hecho del dramaturgo una parte de nuestro *patrimonio nacional*. Pero también un clásico de biblioteca, sin interés al margen del tiempo que lo creó. Menos vitalista que Lope (1562-1635), menos irónico que Cervantes (1547-1616), menos mordaz en su nihilismo que Quevedo (1580-1545), hemos acabado por venerarlo pero no por sentirlo uno de los nuestros. Y, sin embargo, Calderón demuestra, en una obra tan extensa como compleja, que ser clásico es testimoniar el propio tiempo que le tocó vivir, no tanto para juzgarlo como para describirlo y, al ponerlo en escena en diferentes perspectivas o géneros dramáticos, proyectar sus profundas contradicciones en nuestro presente y reconocernos (o no) en su espejo. Calderón de la Barca fue heterogéneo, un autor múltiple y mucho más ambiguo que el prejuicio crítico hace suponer. Y por ello pudo ser a veces, incluso, heterodoxo. Por su dilatado recorrido vital, por la estratégica situación histórica que le tocó vivir y por la variedad de registros de su escritura dramática representa, para bien y para mal, el Barroco español. Pero su biografía revela actitudes, en ocasiones, nada condescendientes con el entorno. Y revela al humanista tardío y al enciclopédico preilustrado que alcanzó a conocer el magisterio de Cervantes, que convivió con Velázquez (1599-1660, convirtiendo muchas veces en teatro lo que éste pintó) y que fue contemporáneo, entre otros, de Kepler, Monteverdi, Pascal, Descartes, Espinoza, Hobbes o Locke.

Calderón nace en Madrid, el 17 de enero de 1600. Los años de su formación juvenil (hasta 1620), coinciden con la última parte del reinado de Felipe III (1578-1621) y de la privanza del Duque de Lerma (1553-1625). La muerte prematura de su madre (1610) y el sentido autoritario de su padre (miembro de la mediana hidalguía burócrata al servicio del Rey) que dispone férreamente el destino de sus hijos, y muere en 1615, hacen que Calderón

crezca profundamente influido por la complicidad familiar de sus hermanos Diego y José, pero, sobre todo, por su estancia en el Colegio Imperial de los Jesuitas (1608-1613) y, posteriormente, en las Universidades de Alcalá y de Salamanca. El bagaje intelectual que aquella formación le supone estructura su cultura y su ideología: la lógica, el teatro como sistema retórico de persuasión, la formidable máquina de pensar y enjuiciar la realidad del causismo jesuita, el pensamiento de la patrística —tomismo escolástico en unos casos, agustinismo preexistencialista en otros—, el neoestoicismo que le lleva a convertir el escenario en un campo minado por interrogaciones y desengaños, la historia profana y católica, el derecho natural, político y administrativo. Una complejidad que se ha reducido a un despectivo catolicismo ortodoxo. Calderón es católico, en efecto, pero sólo si aceptamos este término en su acepción etimológica de visión universal que, a veces, desea imponerse en intolerancia convirtiendo la teología en ciencia, y que otras, en un emotivo escepticismo trágico, presenta el drama del intelectual (pensemos en el Basilio de *La vida es sueño* o en el Cipriano de *El mágico prodigioso*) en busca de la falaz verdad de esa misma ciencia; y que, en fin, en otras ocasiones, es capaz de beber de fuentes clásicas (religiosas o profanas) para cuestionar, desde la radical y solitaria humanidad, la trágica convivencia de la ley y del deseo.

En 1623, tras algunos escauceos en certámenes poéticos, se pone en escena su primera obra conocida: *Amor, honor y poder*. La llegada al trono de Felipe IV (1605-1665) y el ascenso del Conde Duque de Olivares (1587-1645) suponen una nueva época que persiguió, frente al pacifismo anterior, una política reformista y agresiva para reafirmar a España como potencia europea. Entre 1630 y 1640, una década prodigiosa en la que, con una magnífica precocidad, escribe sus mejores obras, Calderón se convierte ya en un clásico de su tiempo. Y no sólo en los corrales de comedias. De la mano de Olivares, Calderón entra en palacio, se institucionaliza como autor oficial de la corte. Como compensación a dichos servicios en 1636 recibirá el hábito de Caballero de la Orden de Santiago.

A esta década de plenitud creativa sucede otra de crisis: el proyecto reformista se viene abajo mientras la monarquía hispánica es incapaz de mantener la cohesión interior y desde 1640 será imparable la rebelión foralista de Cataluña, Portugal, Aragón o Andalucía. En 1643 cesará Olivares. La paz de Westfalia y el tratado de Münster (1648) marcan la

independencia de Flandes y un nuevo orden europeo del que España será progresivamente marginada. Calderón participa como soldado en la guerra con Cataluña. Mueren sus hermanos y (quizá hacia 1646) nacerá su hijo natural Pedro José. Crisis exterior e interior que se refleja asimismo en una quiebra de su carrera dramática. La muerte de la reina Isabel de Borbón (1644), del príncipe heredero Baltasar Carlos (1646) y la intolerancia de los moralistas imponen el cierre de los teatros públicos durante unos años. El dramaturgo debe realizar una reacomodación espiritual (pero también profesional): la solución de convertirse durante unos años en secretario del Duque de Alba y su decisión de ordenarse sacerdote (1651) no pueden desligarse de su abatimiento personal y de la necesidad de seguir contando con ingresos económicos. Su escritura dramática se hace cada vez más alegórica y abstracta y se realiza casi toda ella en los dos espacios escenográficos y políticos que le marcan las circunstancias (el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, los tablados de la Fiesta del Corpus), adentrándose así en la última y dilatada etapa de su producción dramática. Al morir Felipe IV, la regente Mariana de Austria ordena de nuevo el cierre de los teatros hasta 1670. La monarquía, abatida y perpleja ante el problema sucesorio, intenta un nuevo reformismo y un saneamiento interior, a costa de renunciar definitivamente a Europa. Calderón, el último gran intelectual que queda vivo en la España del XVII, ha visto ya en este momento publicados casi todos los tomos en los que reúne sus obras: lo ha venido haciendo desde 1636. La tendencia alegórica y el énfasis cortesano o litúrgico de su teatro, no equivaldrán, sin embargo, como veremos, a un desentendimiento total de la realidad, pues asistirá desde su lúcida ancianidad al reformismo de la regente y de Carlos II (1661-1700). En el carnaval de 1680 se estrena en palacio la última de sus obras: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Muere el 25 de mayo de 1681, a punto de concluir el auto *La divina Filotea*.

Algunos críticos contemplan esta larga carrera del dramaturgo como un prolongado epígono, como una síntesis de herencias agotadas. Antes bien, la obra de Calderón puede definirse como la *segunda vanguardia* del teatro clásico español (después de la primera vanguardia, razonablemente rupturista con la norma aristotélica, de la *comedia nueva* de Lope de Vega). Una vanguardia que perfecciona y somete a madurez reflexiva el magistral ritmo de la trama y el enredo de la comedia, que llena el espacio vacío de los corrales con sueño de los decorados y mutaciones, pero también, como parte asimismo del espectáculo,

el prodigio de la palabra poética, de la retórica que excava subjetividad y debate apasionado entre el yo del personaje y el mundo que le rodea: toda la invención del nuevo lenguaje de Góngora (1561-1527) es convertido en teatro por Calderón. Junto a ello, claro está, la creación de tipos a veces estilizados de manera reiterativa y a veces dotados de una poderosa personalidad que los acerca al símbolo arquetípico. Héroes que dudan y que observan como el orden inicial de su aventura es distinto al orden que preside el final de esa trayectoria. Héroes que se pierden en una complicada trama abierta en acciones paralelas (que se complementan o contradicen), y en cuyo laberinto surgen el desengaño e inestabilidad que envuelve a lo humano.

2. CUATRO SIGLOS CON CALDERÓN: DEL CASTICISMO A LA DIFÍCIL CONVIVENCIA CON LA POSMODERNIDAD

Para entender las dificultades de esta comprensión de Calderón, conviene revisar la historia de su recepción crítica. Fue un clásico para sus propios contemporáneos. Manuel Guerra y Ribera en su *Aprobación* al tomo de las obras calderonianas editadas en 1682 afirmaba que lo que más admiró “en este raro ingenio, fue que a ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo. Rompió senda nueva al Parnaso, sin guía escaló su cumbre; ésta es para mí la más justa admiración, porque bien saben los eruditos que han sido rarísimos en los siglos los inventores.” (Rodríguez y Sánchez de León 66). Junto con Molière, fue el dramaturgo más representado en Europa en el siglo XVII. Pero este consenso se rompe pronto. Desde el neoclasicismo es evidente que las razones para la valoración de Calderón no van a provenir tanto del goce estético de sus obras como de oscuras motivaciones ideológicas. Y puede afirmarse que, como aduce Trías, “en la diatriba contra Calderón se han puesto de acuerdo las dos Españas, desde los ilustrados afrancesados a lo Moratín hasta el ultra-racionalista . . . Menéndez Pelayo” (25). La minoría ilustrada, que se había propuesto un programa cultural en el que el teatro se ajustara moral e ideológicamente a las

necesidades de una nación civilizada y cristiana, arremetieron contra un canon teatral que proponía la ruptura sistemática de la verosimilitud y las reglas aristotélicas, la complicada escritura cultista, un uso caprichoso de la historia y una irracional visión de lo sagrado. Cuando en 1799 Moratín (1760-1828), al frente de la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros, ofrece una lista de las obras “no recomendadas” para los teatros públicos incluye en ella, sin pestañear, *La vida es sueño*. Ya en este siglo XVIII la palabra *castizo* se asocia a la reivindicación del teatro del Siglo de Oro y especialmente de Calderón. Pero será en el siglo siguiente cuando se consuma tal identificación. En efecto, Calderón se convirtió para August W. y Friedrich Schlegel en el fundamento dramático de un nacionalismo cultural basado en la noción del espíritu de raza y en los valores caballerescos y religiosos. Pero esta grandiosa visión de un Calderón como poeta cristiano a la altura de Dante arrojó al dramaturgo a la manipulación de un romanticismo antiburgués, restaurador y contrarrevolucionario que, como el defendido por Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) en 1814, identificó a Calderón con los tradicionales valores de Dios, la monarquía o el honor, contraponiéndolos a la supuesta actitud afrancesada o antipatriota de críticos como Alcalá Galiano o Joaquín José Mora. Para Böhl, gracias a la inoculación del antídoto calderoniano, España evitó la irrupción maligna de la filosofía moderna. La identificación del teatro romántico y el calderoniano como manifestación del espíritu nacional español jugará un papel decisivo cuando, años después, se debata sobre el llamado realismo escénico y la defensa de un tipo de drama que exaltara la visión poetizada de las costumbres como garantía de la moral pública. Calderón será de nuevo la gran coartada para una ideología conservadora y ultramontana que, como López de Ayala en 1870 (cuando ingresa en la Real Academia con un discurso titulado *Acerca del teatro de Calderón*), apostaba por el regreso de la monarquía, derrocada dos años antes en la revolución del 1868. ¿Cómo no entender pues la visceral reacción anticalderoniana de los naturalistas y liberales, sobre todo Clarín en su patético retrato de don Víctor Quintana blandiendo la espada mientras lee *El médico de su honra* en *La Regenta* (cap. XXIII), cuando el reflujo de la ortodoxia católica lleva a que Calderón sea reivindicado peligrosamente por el joven Menéndez Pelayo en el centenario de 1881 como garante del espíritu nacional frente a las reformas liberales? Menéndez Pelayo defiende el perfil conservador del teatro de Calderón mientras deplora su estilo y sus caracteres (cuya inverosimilitud psicológica abomina). Su crítica

resulta nefasta: encierra a Calderón en la antimodernidad del siglo XIX. Y allí queda situado para pensadores lúcidos como Unamuno (quien lo consideró paladín de su casticismo castellano), como Machado (que detestó su poesía), como Valle Inclán que en *Los cuernos de don Friolera* reduce el honor calderoniano a una “forma popular judaica” y al dogmatismo bíblico. El intento de recuperación de los clásicos por parte de la generación del 27 (no olvidemos la emotiva puesta en escena del auto *La vida es sueño* a cargo de *La Barraca* de Lorca en la que el propio poeta interpretaba el personaje de la Muerte), se interrumpe por la guerra civil y el franquismo que utilizó mezquinamente la visión imperialista y ultracatólica de Calderón en fastuosas puestas en escena en Congresos Eucarísticos o en teatros oficiales. Rescatado eruditamente por la crítica anglosajona (especialmente Alexander A. Parker), Calderón sólo será revisado y recuperado por el hispanismo actual a partir de su centenario de 1981. La dificultad, el exceso en todos los sentidos de su teatro, el contraste entre una visión trágica pero también carnavalesca de la vida, la visión de la actividad teatral como metáfora de la existencia y su constante bordear la irrealidad a través de su mirada al hombre como materia de sus propios sueños (algo tan shakespereano pero también evidente en él) han hecho que la posmodernidad lo haya contemplado de manera más interrogativa sobre todo, y esto es muy importante, cuando el Calderón de los últimos veinte años se ha conocido al fin en el territorio que le es natural: la puesta en escena. La mayor parte de los resúmenes biográficos y críticos sobre nuestro autor lo encierran en una injusta peculiaridad. Los alemanes nacionalistas o los católicos anglosajones prescribieron que por raza, fe, temperamento y contexto histórico Calderón era el mejor poeta nacional pero de imposible trascendencia universal. Incluso Harold Bloom, al citarle entre los imprescindibles del canon literario hispánico (234), lo describe, de manera sospechosa, como el único dramaturgo de estirpe religiosa que ha habido en el mundo, asegurando que, a su lado, Paul Claudel resulta insignificante. Lo que en Calderón se ha leído como un negativo pesimismo trascendente es, hay que decirlo, un signo evidente de la crisis de la modernidad que consiste, como ha dicho Berman, en ser “a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por . . . asirnos a lo real aun cuando todo se desvanezca en el aire.” (1-2).

3. HISTORIA Y PODER. LAS HETERODOXIAS DE UN CONSERVADOR

No siempre, en efecto, Calderón es integrista, resignado ante el pesimismo cristiano o sumiso al poder. Sólo recientemente se ha aceptado diferenciar el discurso del autor del discurso de sus personajes y, al abrirse esta grieta encontramos, por ejemplo, al Calderón de sus obras más tempranas en las que la pasión individual se opone a la ley férrea del destino (o de lo injusto). De su discreta biografía han tenido que destacarse hechos tan disonantes como el haber sido acusado, junto a sus hermanos, de un asesinato en 1621; o de participar en 1629 en una escaramuza de espadas, tras haber sido herido su hermano por un actor al que persiguieron hasta el Convento de las Trinitarias, donde irrumpieron con violencia incluso hasta la clausura de las monjas. Por ello no debe asombrarnos encontrar en el dramaturgo obras a las que es fácil atribuir el calificativo de *prerrománticas* como *La devoción de la cruz* (ca. 1623-25) o *Luis Pérez el gallego* (ca. 1628) y cuyos protagonistas ofrecen un perfil, al decir de Valbuena Prat, “de carácter anárquico” (66) equiparables a las grandes pasiones del teatro de Sófocles o Shakespeare. Eusebio y Julia en *La devoción...* se rebelan contra la autoridad nefasta representada por su padre Curcio: “...que mal te puedo negar / la vida que tú me diste. / La libertad que me dio / el cielo es la que te niego...” (III). Luis Pérez arranca la máscara de la corrupción e incompetencia de los funcionarios del aparato judicial: “No quiero amigos letrados; / que no obligan a los jueces / las palabras; que ellos hacen / a propósito las leyes” (II). Incluso en obras más tardías como *Las tres justicias en una* (ca. 1635) la rebelión edípica del joven Lope de Urrea contra su padre (quien le negó afecto y educación) estalla en escena en una violenta bofetada a su progenitor, atrevida ruptura del decoro que le fue reprochada a Calderón por sus propios admiradores. En *La cisma de Inglaterra* (1627), un joven Enrique VIII (víctima más que verdugo de la causa católica) pretende poner coto a los abusos e insidias cortesanas: “Si a los Grandes hoy les quito / las rentas y a los que viven / libres les vuelvo a poner / leyes, hará que apelliden / libertad...” (III). Calderón fue testigo de las espectaculares acciones de castigo y represalia con que Olivares inició su programa de reforma. Esa violencia traumática, la inestabilidad de la fortuna y la crítica de la intolerancia dejan una poderosa

huella en estas obras, que traslucen una fascinación por la violenta energía de la búsqueda, ejercicio y pérdida del poder. Naturalmente Calderón no explicita sus disidencias: la crítica política sólo podía sostenerse en su época en la irónica ambigüedad. Como ha comentado Ruiz Ramón (281), Calderón ofrece un ejemplo clarividente de esta postura en *Darlo todo y no dar nada* (1653) en la que se alude a la leyenda de Alejandro Magno que pide que tres pintores (Timantes, Zeuxis y Apeles) le hagan un retrato. Alejandro tenía, al parecer, en su cara una feo defecto y el hecho se intenta, prudentemente, disimular por Timantes (que lo ignora totalmente en su pintura) mientras que Zeuxis pone todo su empeño en trasladarlo, incluso con exageración, al lienzo. Pero Apeles optará por pintar al rey de perfil, con lo que Alejandro afirma satisfecho que

“Buen camino habéis hallado
de hablar y callar discreto;
pues sin que el defecto vea,
estoy mirando el defecto.” (II)

Así mira Calderón el poder y la historia: de perfil. Y de este modo podrá afirmar la exaltación patriótica del triunfo español en *El sitio de Bredá* (ca. 1625) pero, al mismo tiempo, presentar al poderoso Espínola piadoso ante las víctimas del cerco y generoso ante sus oponentes, mientras la protagonista Flora se pregunta sobre el sentido absurdo de la guerra (“que no hay libertad perdida / que importe más que la vida”, III). Y podrá condenar la intolerancia despótica del emperador Aureliano en *La gran Cenobia* (1628) o defender a los moriscos sublevados contra los cristianos en el bellísimo drama *Amar después de la muerte o El Tuzaní de las Alpujarras* (1633), donde homenaja, en una inusual actitud antixenófoba y tolerante, la resistencia y conflicto bélico de un pueblo (1568-1571) frente a la dogmática destemplanza de Felipe II (1527-1598) y sus gobernadores. El equilibrio de lo que hoy conocemos como lo *políticamente correcto* aflora asimismo en obras de aparente ortodoxia proselitista y católica como el relato mitificado que de la evangelización americana realiza en *La Aurora en Copacabana* (ca. 1661), en donde los conquistadores Pizarro y Almagro se miden con indígenas tratados con emotiva complicidad, admirando su valor y nobleza, sobre todo en el protagonista (Yupanqui) cuyas palabras evocan una suerte de mestizaje cultural “debe de haber de esotra parte / del mar, otra república, otro mundo, /

otra lengua, otro traje y otra gente . . .” (I). Su obra cumbre *El alcalde de Zalamea* (ca. 1636) supone quizá la definitiva constatación de esta mirada reflexiva sobre la historia, entretejida con el plano de lo humano y privado, logrando un ejemplar pacto de las fuerzas enfrentadas: por un lado, el campesinado, exaltado en la vibrante figura del labrador Pedro Crespo, cuya actuación como alcalde (ajusticiando al noble infame don Álvaro) mitifica el sentido del honor horizontal, aristotélico (la dignidad de la honra, patrimonio del alma, por encima de la clase social) y contenta el poder municipalista de Castilla, esencial para el diseño absolutista de la monarquía hispánica. Por otro, la nobleza militar (fiel al Rey) en la solemne figura del anciano Lope de Figueroa. El propio rey Felipe II aparece al final en escena perdonando la transgresión momentánea de Crespo al que sabe dispuesto a seguir pagando sus impuestos, enviar a su díscolo hijo al ejército y actuar, en lo referente a la deshonor de su hija, Isabel, con todo el rigor del honor estamental de la aristocracia.

La misma actitud equívoca ofrece Calderón respecto a la mujer. Ninguna corriente del feminismo contemporáneo, por supuesto, transigiría con su férreo código del honor (del que la mujer es víctima trágica); ni tampoco con sus banales reflejos de los estereotipos de la época, sea en las alusiones a su frágil voluntad (“Que en la fortuna fuera acción contraria, / siendo mujer, no ser mudable y varia”, dirá en *La gran Cenobia*, I) o en la pedantería de las bachilleras que echan mano del lenguaje plagado de extravagantes cultismos (la Beatriz de *No hay burlas con el amor*, ca. 1637). Pero la mujer en Calderón aparece también poseída por la pasión del poder como Semíramis en *La hija del aire* (1653); es capaz de cultura y gobierno, como cuando reclama la protagonista de *El castillo de Lindabridis* (ca. 1661) el trono de Tartaria; “. . . sin que ley tan sola olvide / las hembras, pues no lo es / que el ser mujeres nos quite / la acción de reinar . . .” (I); se rebela contra las imposiciones sociales en lo que afecta tanto a su gusto (la estupenda pieza *Las armas de la hermosura* [ca. 1652] nos muestra a la joven Veturia denunciando ante el emperador Coriolano la política misógina del Senado que les ha prohibido entrar en el ejército o en la política, además de usar el atrevido vestuario de moda ¡en el Madrid del siglo XVII!) como, sobre todo, a su educación y libertad. Por ello *La dama duende* (1629) es mucho más que una comedia de enredo: es la autorreivindicación de una mujer (doña Ángela) que, presionada por un entorno moral claustrofóbico (viuda al cuidado de un hermano), decide buscar su “habitación propia” en la invención metateatral de un artilugio

escénico (una alacena oculta que comunica con la habitación de su amante) haciéndose pasar por fantasma (“un enigma a ser me ofrezco”, I) para seducir a su pusilánime galán.

4. LUCES Y SOMBRAS DE LA COMEDIA

La cultura del Barroco es una cultura urbana. La ciudad se convierte en el marco idóneo de una comedia en la que sus protagonistas (una nobleza asimilable a una clase media preburguesa) encuentran feliz acomodo en la intriga de la llamada comedia de capa y espada con su perfecta ubicación en el sencillo pero eficaz escenario del corral de comedias. En ellas Calderón se muestra distendido, irónico, volcado a un entretenimiento y una acción trepidante que muchas veces bordea el *vodevil*. Prefigura el enredo de comedia hollywoodense en clave contemporánea, como ya hemos visto, en *La dama duende* (donde también preludia el reformismo ilustrado del siglo XVIII frente a las dudas entre ficción y realidad de los personajes) o en *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629), donde la desenvuelta Marcela deja estupefacto al galán de turno al otorgarle “favores tales, que me obliga la vergüenza / por mí mismo a que los calle”(I). Se mofa de la empalagosa retórica petrarquista y platónica en *No hay burlas con el amor* donde las relaciones entre hombre y mujer se resuelven en un atrevido pragmatismo (pues “temor o atrevimiento / no consiste en otra cosa / que haber o no haber dinero”, I). Ciertamente es que en obras como *No hay cosa como callar* (1638) se desliza hacia el claroscuro de las leyes y lances de honor; pero lo hace para desenmascarar la decadencia de cierta clase aristocrática representada en don Juan de Mendoza, una personalidad dividida entre sus obligaciones de servir al Rey en el cerco de Fuenterrabía y el violar a Leonor desmayada en una habitación de su propio padre. La España oficial y la España real se pliegan al final en un matrimonio de conveniencia, impuesto, como casi en todas las comedias, por la autoridad paterna después de haberse puesto a prueba el orden social.

La comedia, sin embargo, no se limita a este registro del enredo y heroísmo de la locura amorosa. En otras piezas ofrece la visión elegante de los salones palaciegos del siglo XVII, con más contención en los recursos cómicos (tan reclamados por los “mosqueteros” de los corrales) y mayor delicadeza en la evolución de los caracteres. Obras como *Las manos blancas no ofenden* (ca. 1640), *El galán fantasma* (ca. 1635) o *El encanto sin*

encanto (ca. 1650-52) transforman ocasionalmente el escenario en danza de salón y mascarada palatina. Pero este refinado ambiente cortesano puede convertirse en esperpéntico disparate en una comedia como *Céfalo y Pocris*, burlesca inversión de la mitología posiblemente representada en el Carnaval de 1660. Calderón observa con humor sus propios recursos dramáticos y los reduce a los aspectos más groseros de la realidad.

5. DEL DRAMA FILOSÓFICO A LA TRAGEDIA

Frente a la ingenuidad (o parcialidad) de quienes han afirmado la imposibilidad de existencia de una tragedia española en el Siglo de Oro, ya que en la España del siglo XVII la ideología ortodoxa y cristiana sólo permitía la construcción de conflictos maniqueos en los que no era posible el debate del individuo con el poder, ni mucho menos la rebelión frente a un destino que, de acuerdo con el providencialismo católico, respondía no a fuerzas ciegas ajenas a la responsabilidad individual sino a la propia contribución moral del ser humano en su conformación. Calderón demuestra hasta qué punto la tragedia, género en absoluto unívoco, es una opción abierta, fundamentando en la tensión pasional de sus personajes, buena parte de su estructura dramática. Partiendo de una lectura mucho más matizada de la *Poética* aristotélica, el mismo concepto de *tragicomedia* inaugurado por Lope permitía una visión más compleja y fragmentada de la realidad y la aplicación de un modelo neoaristotélico que en el caso de Calderón, sin perder la huella de la tradición moral senequista —propia de su formación neoestoica—, implicaba una concepción trágica de la existencia ligada precisamente a las condiciones vitales del individuo de la sociedad barroca, profundamente presionado por rígidos tabúes como el código del honor. Ello lleva a un interesante principio, explicado por Parker (1962: 222-237): el de la responsabilidad difusa o compartida por la sociedad en el destino trágico del héroe (o heroína) y el de la imposibilidad de delimitar lo justo y lo injusto, el interés privado y el público, la culpabilidad de la víctima y del verdugo. Tragedia ciertamente al modo de Hegel en la que el amargo principio de entender la necesidad como necesario límite o frontera de la libertad, obliga a la renuncia de las pasiones, pero también a la voluntad de edificar la propia razón o a la insistencia vehemente en los principios o al naufragio de la mente en el laberinto de una sociedad hostil dominada por la intransigencia de los principios absolutos

(honor, razón de estado) frente a las vivencias íntimas. De ahí la diversidad de escenarios que puede ofrecer la tragedia calderoniana. Puede mostrar la fidelidad ejemplar a los valores piadosos de los dioses eternos (en este caso del cristianismo) frente a la conveniencia política. Fernando, protagonista de *El príncipe constante* (1629), ofrece en este sentido un modelo de personaje al modo de la Antígona de Sófocles que sacrifica su integridad personal en aras de cumplir un destino en el que su aniquilación física expía la culpabilidad colectiva del hombre. O puede, en su obra cumbre *La vida es sueño* de 1635 (más tragedia que comedia filosófica como la han juzgado muchos), mostrar una parábola ejemplar de la adquisición de la prudencia y el uso correcto del conocimiento (político, ético) por parte de Segismundo que denuncia así, por medio de la peripecia personal de su renuncia a los instintos pasionales, el abismo abierto entre la verdadera ley y la barbarie disfrazada de razones de estado de su padre, Basilio. La imagen de la vida como sueño, lejos de leerse como amarga lección de desengaño barroco es el alumbramiento de una nueva época en la que, como hace Descartes por las mismas fechas, se proclama la prioridad de la experiencia y la desconfianza en los signos ambiguos de la realidad cuando es interpretada a través de las propias ambiciones o las propias debilidades. Como sucede en *Los cabellos de Absalón* (ca. 1633-34), un drama de inspiración bíblica en el que presenciamos el trágico dilema entre la emotiva piedad filial del rey David y la traición política de sus hijos. Calderón es, sobre todo, el dramaturgo de la libertad (“libre albedrío”) y de cómo enfrentarse con ella (o a veces con su trágica carencia) al destino: esto confiere a sus personajes una profundidad admirable. Esa libertad es la que puede manifestarse como ciega voluntad de poder o de deseo pasional como única razón de la existencia (es lo que sucede en las dos admirables partes de *La hija del aire* o en *La cisma de Ingalaterra*). Y es su tremenda ausencia, la traumática carencia de poder afirmar los sentimientos y la intimidad frente a códigos impuestos lo que explica la creación del espacio del horror (y la consiguiente catarsis emocional) conseguida con los dramas de honra. En ellos (desde *El médico de su honra* hasta *A secreto agravio, secreta venganza*, ambas ca. 1635) se enfrenta el inútil heroísmo de la mujer al monstruoso heroísmo del marido, ser atrapado por el rigor de una sociedad que intenta salvarse a sí misma por medio de leyes inamovibles cuya barbarie se ocupa el dramaturgo de evidenciar (que no de defender). El honor (y su sentido público de la honra) funcionan de este modo como el *fatum* de la tragedia griega; y los

personajes, lejos de una concepción abierta y progresista del honor como virtud individual (que caracterizaba, por ejemplo, las reivindicaciones de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*) se convierten en víctimas sacrificadas, literalmente, en el altar social de la opinión.

CALDERÓN EN PALACIO: COMEDIA MITOLÓGICA Y TEATRO OPERÍSTICO

La comprensión de la compleja simbiosis entre arte y poder es fundamental para la correcta valoración crítica de las obras que escribe Calderón para la Cortes entre 1635 y 1680. Estos dramas suponían la culminación de la gran boga de impresionantes espectáculos cortesanos que se generalizaron en Europa en los siglos XVI y XVII. El deseo de mitificar la monarquía hispánica —base de la política de Olivares— impulsa las constantes manifestaciones festivas y, sobre todo, las puestas en escena en el marco adecuado, fueran los jardines palaciegos o el gran Coliseo del Buen Retiro que albergó todos los mecanismos técnicos, máquinas y decorados que significaron el paso a un teatro al modo wagneriano —síntesis de todas las artes— bajo la dirección de grandes maestros italianos como Cosme Loti y Baccio del Bianco. Frente al desprecio de Menéndez Pelayo, quien vio en ellas más “el prestigio de los ojos que la lucha de los afectos y los caracteres o la verdad de la expresión” (365-66), a la superficialidad de Maraniss que las observa como un mero ejercicio de estilo (87) o a la severidad de Cascardi para el que el autor, sometido al poder, fabrica un extravagante entretenimiento falto de cualquier sentido crítico (130), nuestro juicio actual debe regirse por observar el enorme potencial de unos dramas cuyo texto impreso apenas deja entrever la polifonía de su lenguaje dramático. Calderón fue el introductor de la ópera en España a través del *stile rappresentativo*, importado de Italia, que comunicaba una nueva dimensión, más distanciada, imaginativa y espectacular al teatro. Pero también más trascendente pues intenta llevar a las tablas la gran tradición humanista de la alegoría mitológica vertida en un sentido no sólo profano sino intelectual e, incluso, moral. En las mitografías clásicas cristianizadas como *De genealogía deorum gentilium* (1375) de Boccaccio hasta los compendios españoles de Pérez de Moya (*Philosophia secreta*, 1585) o Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620), Calderón encuentra argumentos en los que enlaza siempre la fábula y la discreta, pero evidente,

referencia a la actualidad de su momento. Sea a causa de un motivo concreto (boda, nacimiento, cumpleaños de un miembro de la familia real), sea porque su madurez le lleva a emitir mensajes de prudencia política. Serán obras como *El mayor encanto amor* (1635), *La fiera el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *El laurel de Apolo* (1657-58), *Eco y Narciso* (1661) o *La púrpura de la rosa* (1660, su primer experimento de obra totalmente cantada). Claro que no sólo la mitología alimentó tales espectáculos reales. Cabe contar asimismo con la fantástica materia caballeresca en piezas como *El jardín de Falerina* (1648-49) o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.

En todas ellas la forma libre, anacrónica, esencial y no detallista de tratar las fábulas de la antigüedad está mucho más cercana a la posición de un André Gide o de un Jean Cocteau que la sujeción al rígido modelo clásico de las tragedias de Racine (1639-1699): también en ello observamos la modernidad del drama calderoniano dentro de una expresiva monumentalidad por la que se cuelan, dentro del mundo profano, la añorada presencia de los dioses. Y, con ello, no duda en ocasiones en pronunciarse por una avanzada ideología utópica, para su momento. Debe destacarse en este sentido *La estatua de Prometeo* (ca. 1674), obra en la que enfrenta a Prometeo con su antagonista, el soberbio y belicoso Epitemeo, defendiendo que “más que la fuerza del brazo / vale la de la razón” (III), subordinando el autoritarismo al derecho a la duda; y defendiendo “el anhelo de saber / que es el que al hombre le ilustra / más que otro alguno” (I). El final feliz de esta obra en la que se nos advierte que “quien da ciencia, / da voz al barro y luz al alma” (II) es una invitación utópica a la victoria de una ciencia humanizada y de las enseñanzas que de ella se deriven. Alcalá Zamora (85-91) ha visto en ello una lúcida premonición calderoniana de la ilustración de los novatores.

DIOS EN LA TRAMOYA: DRAMAS RELIGIOSOS Y AUTOS SACRAMENTALES

La complejidad alegórica de las piezas mitológicas podía ser captada desde la agudeza intelectual; pero también, claro está, por medio del fabuloso (y a veces disparatado) espectáculo de decorados, máquinas y tramoyas. Esta doble recepción se produce asimismo en las obras de carácter religioso, en las que Calderón se muestra un dramaturgo consumado escribiendo obras capaces de apasionar lo mismo a las masas

incultas (en un sistema de teatro didáctico y evangélico cuyas ventajas había aprendido en su formación con los jesuitas) que a intelectuales y teólogos. Desde la mentalidad racionalista y neoclásica serían un nuevo atentado al buen gusto (Boileau habría de condenar las inverosimilitudes de “le merveilleux chrétien”); pero, en su libre planteamiento no sujeto a reglas ni al servilismo del efecto realidad, Calderón es capaz de crear un teatro que, por medio de sugerentes trucos escénicos (apariciones repentinas de santos o demonios, ascensos celestiales) alecciona de manera convincente sobre los mitos cristianos, mezclando hechos históricos y sobrenaturales como en *La exaltación de la cruz* (ca. 1648) y en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (ca. 1637) o exhortando a la conversión desde el atractivo argumento de aventuras de las comedias de santos y bandoleros, que es el modelo que adopta en *El purgatorio de San Patricio* o en *La devoción de la cruz*. Pero también es capaz de transformar la escena en un lugar de intenso debate para discernir, a través de argumentaciones propias de la *disputatio* escolástica, cuestiones del dogma y la teología cristiana, buscando en este caso la complicidad del clero y de los eruditos que contemplarían una acción vertiginosa al servicio, sobre todo, de subrayar el drama de la intensa búsqueda de la verdad, del Dios escondido (*deus ignotus* según San Agustín) que desde la filosofía clásica a la cristiana han protagonizado los intelectuales. Así surgen obras como *El mágico prodigioso* (1637), donde Cipriano pacta con el diablo a cambio de la posesión de todas las ciencias. Se ha dudado de su influencia en el *Fausto* de Goethe. Pero cuando éste viera la representación de la obra en el teatro de Weimar comprendió algo que tuvieron que aprender en adelante los románticos alemanes: que Dios no sólo estaba en el conservadurismo patriótico o en el absolutismo monárquico sino que podía estar también en la tramoya.

Todas las obras citadas hablan de los misterios de la religión cristiana pero tratados desde un marco o contexto absolutamente temporal, incluso profano. Esta dimensión temporal es la que los distingue de los autos sacramentales, un género en el que Calderón aplica todo su excepcional talento poético e intelectual: el esplendor de las representaciones, sobre enormes tabladros al aire libre y sobre los *carros* que portaban las imponentes escenografías, patrocinadas por el poder civil (que se alía así al poder ideológico de la Iglesia triunfante y el dogma eucarístico que celebra la fiesta del Corpus Christi). Los autos desarrollan insistentemente (a través de una variedad argumental que va

desde la inspiración en la Biblia, a la historia, las vidas de santos o la mitología pagana) el tema de la salvación del hombre de acuerdo con el mito cristiano del sacrificio en la cruz de Cristo. Esta temática sobrenatural determina una fórmula teatral exenta de cualquier sujeción a reglas o unidades de espacio o tiempo (los críticos neoclásicos emprendieron una verdadera campaña contra los autos que culminó con su prohibición por Carlos III en 1765). Un espacio teatral que permite la convivencia de personajes abstractos (el Alma, la Humanidad, las Virtudes, el Apetito) profetas, personajes mitológicos divinizados como *El divino Orfeo* (1663, donde culmina además el carácter sacro y operístico de la música, parte sustancial de la representación), demonios seductores que adoptan la forma de “comuneros del empíreo” o piratas (*La nave del mercader*, 1673), apóstoles y argonautas, Cristo y Jasón, reyes y validos: llega a convertir al Conde Duque de Olivares en el personaje del Hombre que construye *El nuevo palacio del Retiro* (1634), alegoría de la fortaleza de la Iglesia defendida por un Felipe IV confundido, de manera nada desinteresada, con el personaje de Cristo. Es un Calderón que catequiza al público (que asiste no sólo a un espectáculo sino a un rito) en los “sermones puestos en verso” (así definió él mismo estas piezas), que reflexiona sobre la fugacidad de la vida en *El gran teatro del mundo* (ca. 1644), que levanta en el propio tablado la hoguera de la Inquisición (*El cordero de Isaías*, 1681) pero que, a causa de *Las Órdenes Militares* (1662) se vio él mismo envuelto en un proceso inquisitorial al usar el escenario como amargo experimento de la feroz realidad circundante: nada menos que poner en escena al mismo Cristo pasando las pruebas de limpieza de sangre.

UN CARNAVAL EN EL ESCENARIO: SU TEATRO CÓMICO BREVE

Calderón perfecciona el teatro como fascinante mecanismo de propaganda institucional, es cierto; pero también como el gigantesco espejo de una España gesticulante que elabora, a falta de un discurso racional e ilustrado, constantes vacilaciones y contramitos. Sólo así es posible entender que el sacerdote que nos alerta de las imposiciones del honor y que desde los carros del Corpus llamaba a perseguir *A Dios por razón de estado*, se permita, dentro del paréntesis carnavalesco que es también el teatro, escribir piezas breves, grotescas e irreverentes para ser representadas en medio de las

comedias de corral, o incluso junto a las representaciones palaciegas y la fiesta sacramental del Corpus. Calderón es autor de una serie de jácaras (piezas semicantadas en las que se muestran los bajos fondos de rufianes o *jaques*) y de entremeses y mojigangas en los que se recrean de manera desenfadada las costumbres de la fiesta del carnaval (*Las Carnestolendas*) o se parodian los duelos de honra (*El desafío de Juan Rana*); en donde (por ejemplo en *Los guisados*) en medio de un desfile extravagante de platos de la cocina española presidido por Baco, doña Olla Podrida defiende su raigambre tradicional y castiza frente las sofisticadas innovaciones francesas de don Carnero Verde; mientras que en *La casa de los linajes*, y en medio de un desfile de moros, negros, barberos o prostitutas (los marginados de la España de las ejecutorias de hidalguía) una mondonguera presume de ser de verdad del linaje de más sangre por vender las vísceras de animales; y en donde en *Las visiones de la muerte* un caminante, al despertar de la siesta, y ver a un grupo de actores vestidos de Alma, Cuerpo, Muerte o Ángel teologiza su borrachera reconociendo que, en efecto, “la vida es sueño”. Y conviene recordar que tenemos constancia documental de que esta pieza se representó en el Corpus de 1673 junto, precisamente, a la versión en auto de *La vida es sueño*. Son licencias de un discreto, de un asombroso erudito escolástico y de un maestro de retórica que conoció también las propiedades terapéuticas de la risa.

Todas las máscaras —trágicas, risueñas, grotescas— cubren un mismo rostro. Calderón concibió la vida permanentemente *sub specie theatri*. El mundo fue para él un teatro o, más bien, una permanente “voluntad de representación” (como dos siglos después hubo de aprender de él el propio Schopenhauer). Cada uno de los géneros en los que pudo plasmar esa voluntad suponen para Calderón un hipótesis de realidad, de posibilidad de juicio, de laboratorio de ideas. En cada uno de ellos Calderón sabía lo que era directamente *decible* y lo que requería ambigüedad, alegoría o, simplemente, farsa grotesca. Calderón no es una máquina de valores universales: es un dramaturgo de textos vulnerables. Esa es la clave de la mirada *poliédrica* de Calderón: el mundo como voluntad de múltiples representaciones. Leerlo, estudiarlo o enseñarlo desde los prejuicios con que lo ha juzgado la historia lo empequeñece y le niega la universalidad que su vasta cultura y su capacidad para el irónico escepticismo reclaman. No estará de más recordar que no fue la erudición ni las reglas clásicas quienes consagraron a Shakespeare como patrimonio cultural de su país. Fue un actor (David Garrick) quien se empeñó en ponerlo en escena traduciendo las

mismas pasiones que el hombre de su tiempo. Es hora de que, acercándonos a su constante cambio de ojos para leer el mundo, no sólo dejemos a Calderón un dudoso sitio en la modernidad sino que le hagamos, simplemente, nuestro contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Zamora y Queipo de Llano, José. *Estudios calderonianos*. Madrid: Academia de la Historia, 1999.
- Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: the books and school of the ages*. New York: Harcour Brace, 1994.
- Cascardi, Anthony J. *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. Cambridge; N. York: Cambridge University Press, 1984.
- Greer, Margaret R. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderon de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Maraniss, James E. *On Calderón*. Columbia: University of Missouri Press, 1978.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1884.
- Parker, Alexander A. "Towards a definition of the Calderonian Tragedy". *Bulletin of Hispanic Studies*. (1962), 222-237.
- Parker, Alexander A. *The allegorical drama of Calderón, an introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford: Dolphin Books, 1943.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. 2 vols. Barcelona: Destino, 1992.
- Rodríguez y Sánchez de León, M^a José. *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca: Ediciones Almar, 2000.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina and Tordera, Antonio. *Calderón y la obra dramática corta del siglo XVII*. London: Tamesis Books, 1983.

Ruiz Ramón, Francisco. "Calderón dramaturgo: el mito del dios de las dos caras". *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*. Ed. José M^a Díez Borque. Madrid: Ollero&Ramos, 2001. 275-289.

Trías, Eugenio. *Calderón de la Barca*. Barcelona: Omega, 2000.

Valbuena Prat, Ángel. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941.

Villatoro, Vicenç. "¿Y si Calderón no fuese un clásico?". *El País* 3 diciembre 2000, edición de Cataluña: 3.