



Calderón. El arte del teatro

Ensayos reunidos



Felipe B. Pedraza Jiménez

CALDERÓN
EL ARTE DEL TEATRO



**Instituto Almagro
de teatro clásico**
Universidad de Castilla-La Mancha



Universidad de Castilla-La Mancha



Unión Europea
Fondo Social Europeo
"El FSE invierte en tu futuro"

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

Calderón
El arte del teatro
Ensayos reunidos



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2022

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.,

Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.

446 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 47)

ISBN: 978-84-9044-520-4

I. Calderón de la Barca, Pedro (h. 1600-1662) –I. Pedraza Jiménez, Felipe B. II. Antonio Coello Ochoa. III. Francisco de Rojas Zorrilla. IV. Tirso de Molina. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título. VII. Serie

808-22 Pedro Calderón de la Barca 09 (063)



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: Felipe B. Pedraza Jiménez

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 47.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 300 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico —anil.es—

ISBN: 978-84-9044-520-4 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-521-1 (Edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

D.L. CU 68-2022

Doi: https://doi.org/10.18239/cor_47.2022.00

ISNI: 0000000506819532

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

CALDERÓN Y YO: HISTORIA DE UNA VIEJA AMISTAD

Una de mis primeras pasiones literarias, probablemente la primera, fue Calderón. Antes había leído con gusto las novelas canónicas para la infancia: *Ben-Hur*, mucho Julio Verne, algunos clásicos adaptados: *El conde Lucanor*, una versión sintética del *Quijote*, otra de la *Historia general y natural de las Indias*... Todo esto me interesó, y mucho, pero el deslumbramiento mayor llegó cuando, en primero o segundo de bachillerato, encontré —creo que en uno de aquellos extraños libros de Formación del Espíritu Nacional, lujosamente editados— el primer monólogo de Segismundo: «¡Ay, mísero de mí...!». Aunque entonces no lo formulara así, creo que me fascinó la rotunda, impresionante construcción del parlamento: las décimas (que todavía no sabía que eran décimas), la diseminación-recolección (que no podía imaginar que pudiera conocerse con tan pintoresco nombre); pero, sobre todo, me conmovió la intensa pasión del personaje, su encolerizada demanda de libertad: «¿Y teniendo yo más alma, / tengo menos libertad?». Estos versos, declamados a voz en grito, fueron el cauce en octosílabos de mis protestas adolescentes, lo que no dejaba de provocar una notable perplejidad en mis padres.

Al llegar a cuarto de bachillerato (14 años), impulsé la creación de un grupo de teatro en aquel curioso, llamativo y para mí excelente colegio del Pilar que la Seat había puesto a disposición de los hijos de sus obreros y empleados en el extrarradio de Barcelona (trasunto, imitación y parodia del que regentaba la misma orden marianista en la calle General Mola de Madrid).

En ese cuarto de bachillerato me dio clase don Teodoro Villarreal, un hombre bueno, razonable y generoso, buen conocedor de la literatura, que se avino a organi-

zar y dirigir a sus alumnos para que representaran algunas piezas teatrales. Tras unos ensayos menores con piezas breves, pusimos en escena *Los aparecidos*, una zarzuela escrita por Carlos Arniches y Celso Lucio, que interpretamos sin música, recitando los cantables. Enseguida logré que el incipiente grupo teatral accediera a abordar *La vida es sueño*. Sobre la edición de Martín de Riquer (Editorial Juventud), señalé los atajos que me parecieron convenientes para agilizar la representación y dotarla de una más ceñida unidad, y con el «lapicillo de corregir a los clásicos» anoté los versos alternativos que permitían restañar los cortes o actualizar levemente algunos aspectos del lenguaje. Lamentablemente, esta mi primera versión de un clásico se ha extraviado, con grave pérdida para la cultura patria. Pero «¿qué pasado bien no es sueño?».

En el curso de los ensayos, don Teodoro me dio la mejor lección sobre el arte del teatro que conozco. A ella aludo en el artículo «Calderón en escena. Recuerdos de un espectador».

Aquella *Vida es sueño* se estrenó, en el modesto teatrillo que existía en los bajos del local social de las Viviendas Seat, ante un público formado por familiares y amigos de los jovencísimos intérpretes (catorce o quince años a la sazón). Fue un éxito entre ese auditorio cautivo y desarmado. Éxito efímero («como el florido almendro») pero gratificante.

En aquellas navidades, logré que en casa me regalaran el tomo primero de las *Obras completas* de Aguilar. Desde entonces, Calderón me acompañó en largas y placenteras horas de lectura: *El mayor monstruo del mundo* («Hermosa Mariene, / a quien el orbe de zafir previene...»), *Los cabellos de Absalón*, *Eco y Narciso*... Mi memoria acogió largas y hermosísimas tiradas de versos, que acariciaba mentalmente o recitaba, de viva voz, en mi habitación o ante la menor de mis hermanas (4 o 5 años), que pasado el tiempo, escribiría con gracia y donosura un puñadito de poemas juveniles, y ha acabado dedicada al noble y difícil arte de enseñar literatura a los adolescentes: ¡La fuerza del sino y el influjo del medio ambiente y la educación!

A pesar de la desatención generalizada a nuestros clásicos y la escasa oferta teatral existente, no perdía ocasión de acudir a las funciones que se daban en aquella Barcelona de finales de los sesenta. Y viajaba a Madrid, con el único y altísimo fin de ver representar las obras maestras. Entre las mayores revelaciones de esa época se cuenta *La dama duende* de José Luis Alonso Mañes. Asistí al milagro que relato en «Recuerdos de un espectador». También me impresionaron *La Celestina* de Milagros Leal, *El castigo sin venganza* de Daniel Bohr, *El rufián Castrucho* de Narros... Estas representaciones se complementaban con las versiones televisivas de «Estudio 1» y «Teatro de siempre». Así me fui familiarizando con el gran repertorio dramático de todos los tiempos y, especialmente, del Siglo de Oro.

Fueron un par de años (en mi edad florida: 15-16) en que trabajaba por la mañana (en un bar como camarero, y más tarde, en una fábrica de licores como chupa-tintas) y cursaba bachillerato superior por la tarde-noche. Entre una y otra actividad, leía y recitaba a Calderón.

En 1970, gracias a una beca-salario, inicié los estudios del último Preu en el instituto Emperador Carlos, y primero de Arte Dramático en el viejo caserón de la calle Elisabeth. En aquellos años del tardofranquismo, ser tan empedernidamente calderoniano era una actividad de riesgo. Mis compañeros de clase no miraban con simpatía esta cordial conexión mía con el arte de don Pedro. Creían, sin duda, que *La hija del aire* o *La dama duende* la había escrito el dictador o alguno de sus acólitos. Mi paso por el Instituto del Teatro fue poco feliz (quizá algún día cuente algunos detalles). Uno de mis colegas me puso el mote, que él consideraba denigrante, de «El Siglo de Oro». Para mí fue un timbre de gloria. Pues bien: a pesar de ese ambiente hostil, logré que en clase leyéramos y analizáramos *Los cabellos de Absalón*.

Durante unos seis años dirigí un inestable grupo teatral de nombre peregrino con ecos barrocos y griegos: «Farándula Nefelái». Actuábamos, a trancas y barrancas, por el cinturón industrial barcelonés. En aquel tiempo fantaseé con escenificar una versión de cámara de *El mayor monstruo del mundo*, reducido a su mínima expresión: la tensión dialéctica entre el Tetrarca y Mariene, el narcisista celoso y su víctima, en medio de un laberinto de espejos negros. Contaba con un extraordinario actor, Santiago Maldonado (el corazón de la Farándula), entusiasmado con el proyecto. Pero nunca lo llevé a cabo. Probablemente era bastante más difícil de lo que yo me empeñaba en imaginar. Sí dirigí, aunque modestamente y con muy desigual fortuna, obras de grandes autores: Aristófanes, Tirso, Quevedo, Lope, Chévo y Dürrenmatt. Y tuve bajo mis órdenes, por una sola temporada en cada caso, a dos de los actores catalanes más celebrados de estos últimos tiempos: Lluís Homar y Juanjo Puigcorbé.

Calderón me ha acompañado toda la vida. Azares académicos determinaron que mis primeros pasos en el currículum y como publicista estuvieran dedicados a otro de los grandes genios de nuestra literatura: Lope de Vega. Mi pasión por el maestro y el discípulo se han mantenido a lo largo del tiempo.

En 1981 presenté una ponencia al *Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, en una sesión que presidió la joven y brillante hispanista italiana Maria Grazia Profeti (ella no se acuerda, pero yo sí). En los años sucesivos, ocupado en tareas educativas diversas, en la redacción del *Manual de literatura española* y en la investigación sobre el Fénix de los Ingenios, no se me presentaron oportunidades

de volver a indagar y publicar sobre el arte de don Pedro; pero seguía recitando sus bellísimos versos para mis adentros.

Con ocasión del IV centenario de su nacimiento, puse el mayor empeño en contribuir a la efeméride, y formé parte de una comisión oficiosa que creamos a tal fin, integrada por Ignacio Arellano, José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo y yo (a título de director de las Jornadas de teatro clásico de Almagro). Fue la oportunidad de volver sobre Calderón, no solo como impenitente rememorador de sus textos, sino como analista de su creación.

A Andrés Amorós, director general del INAEM en aquellos momentos, le debo la propuesta de escribir un vademécum calderoniano: *Calderón. Vida y teatro*, que se publicó en la colección «El libro de bolsillo» de Alianza Editorial.

Algunas conferencias, congresos, jornadas, cursos, varias salidas al exterior a predicar la buena nueva calderoniana, ciertos proyectos editoriales (no todos exitosos)... jalonaron aquel centenario. Estos compromisos me permitieron intensificar mi vieja amistad con don Pedro, releer tan sublime poesía dramática y publicar una serie de artículos que, junto a otros posteriores, constituyen el núcleo de este volumen.

Hace unos meses, recibí el mensaje más sorprendente, inverosímil y gratificante de toda mi carrera. Esa plataforma informática llamada Academia, que pretende cobrarnos por certificar quién nos cita en el ancho mundo, me comunicó que había sido mencionado por Pedro Calderón de la Barca (!). Amor con amor se paga.

A pesar de esta insólita referencia internáutica y de la intensa actividad centenaria, confieso que soy más calderoniano que calderonista: más lector entusiasta que especialista académico. Mi dedicación profesional se ha ocupado con cierta intensidad de Lope de Vega o de Rojas Zorrilla, incluso he llegado a verme citado como «cervantista»; pero, al esbozar este volumen, me di cuenta de que he consagrado al arte de Calderón un extenso capítulo en el *Manual de literatura española*, un estudio de conjunto y un puñado de artículos. Aquí se recogen veintitrés de ellos (cuatro, de carácter divulgativo y escasa extensión). Dejo fuera otros tres que tratan de sus relaciones con otros autores y que se han publicado recientemente en volúmenes dentro de esta misma colección «Corral de comedias» (núms. 41 y 44): *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega y Enríquez Gómez: política, sociedad, literatura* (en colaboración con Milagros Rodríguez Cáceres). Los tres artículos semi-calderonianos que no he incluido en esta colectánea son los siguientes:

- «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática».
- «La fascinación de *El médico de su honra*. Sus ecos en la obra de Enríquez Gómez».

— «La *Segunda parte* de *La hija del aire* y el pensamiento político de Enríquez Gómez» (en colaboración con Milagros Rodríguez Cáceres).

He agrupado los veintitrés que ahora se vuelven a publicar en seis secciones, tratando de subrayar las afinidades entre los ensayos que las conforman. Se abre con unas propuestas de interpretación y comentario de algunas obras maestras (*La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*, *Los cabellos de Absalón*...); siguen unas notas sobre la técnica y la arquitectura dramática, un capítulo en tres jornadas sobre una interesante «fiesta real» escrita en colaboración: *El jardín de Falerina*, apuntes sobre la vida en la escena (en su tiempo y en el nuestro), unas apostillas *de vita et moribus*, y algunos papeles efímeros y circunstanciales.

Este no es un libro unitario sino, como señala el subtítulo, unos *ensayos reunidos*, que se escribieron en el largo periodo que media entre 1981 y 2021. Buena parte, como queda dicho, son del año centenario y sus alrededores.

Cada ensayo mantiene la fisonomía que tuvo en su origen. Hubiera sido inútil un esfuerzo actualizador. No obstante, he procurado eliminar o, al menos, aligerar, algunas reiteraciones de ideas, conceptos y frases que se daban en artículos diversos. No siempre ha sido posible o aconsejable para la buena comprensión del discurso. El discreto lector sabrá disculpar estas insistencias.

Corrijo —¡claro está!— las erratas y errores observados, ajusto el sistema de referencias bibliográficas a las normas de la colección y he tratado de unificar las ediciones utilizadas en el conjunto del volumen (a veces aparecidas después de la publicación de determinados artículos). Salvo que se indique lo contrario, al transcribir los textos, tanto de ediciones antiguas como de las más recientes, modernizo la ortografía en todo lo que presumiblemente no tiene relieve fonológico, puntúo según mi criterio y desarrollo las abreviaturas. No debe sorprenderse el lector interesado si encuentra pequeñas discrepancias con las ediciones de referencia.

Es un grato deber hacer constar mi más sincero reconocimiento a numerosas personas, instituciones y grupos de investigación que han hecho posible que se redactaran estos ensayos y que ahora se reúnan en este volumen. En la nota preliminar de cada uno señalo las circunstancias en que nació y agradezco los estímulos que me llevaron a escribirlo.

Dos instituciones merecen un recuerdo muy especial: el Instituto Almagro de teatro clásico, de la Universidad de Castilla-La Mancha, que ahora ampara esta edición y entre cuyas tareas hay que computar la redacción de la mayor parte de los estudios aquí reunidos; y el GRISO, el activísimo grupo de investigaciones áureas de la

Universidad de Navarra, dirigido por el más notable calderonista de nuestros tiempos «y aun de los pasados», Ignacio Arellano.

La mayor parte de los trabajos que aquí se reúnen no han tenido una vinculación estricta con proyectos I+D; pero es verdad que se han beneficiado de sus aportaciones. Algo debía de sospechar el probo funcionario que, celoso de su deber fiscalizador pero ignorante de los mecanismos de la ciencia literaria, nos pidió cuentas de por qué, desarrollando un proyecto sobre Francisco de Rojas Zorrilla, cargábamos a su cuenta multitud de libros que trataban de Pedro Calderón de la Barca. Le contestamos que no es posible entender al uno sin el otro y sin otros muchos creadores coetáneos. El funcionario, aunque poco ducho en las materias que aspiraba a controlar en su vertiente burocrática, debía de ser persona sensata: parece que entendió nuestras explicaciones.

Muchos de los años en que redacté los ensayos que ahora se reimprimen corresponden a varios proyectos I + D dedicados a Lope de Vega y a varios coetáneos de Calderón y compañeros en la tarea de continuar y crear nuevas formas para la comedia española: Francisco de Rojas Zorrilla, Álvaro Cubillo de Aragón y Antonio Enríquez Gómez. Muchas de las indagaciones ahora reunidas se beneficiaron de aportaciones vinculadas a ellos:

Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española, I. Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón

(PB95-0516-C03-01)

Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Enseñanza Superior

Fechas: 01-11-1996/01-11-1999

Técnicas dramáticas de la comedia española, I. Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón

(PB98-0314-C04-01)

Ministerio de Educación y Ciencia. Departamento Técnico de Promoción General del Conocimiento (más tarde, Dirección General de Investigación).

Fechas: 30-12-1999/30-12-2002

Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla: ediciones y estudios

(PAI-02-033)

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consejería de Ciencia y Tecnología

Fechas: 01-01-2002/01-01-2004

Géneros dramáticos de la comedia española, I. Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón
(BFF2002-04092-C04-04)

Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación

Fechas: 30-12-2002/30-12-2005

Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla, I

(HUM2005-07408-C04-01)

Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Investigación

Fechas: 31-12-2005/31-12-2008

Rojas Zorrilla ante la crítica

(PAI06-0023)

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consejería de Educación y
Ciencia

Fechas: 12-2006/12-2008

Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla, II. Tragedias impresas sueltas

(FFI2008-05884-C04-03/FILO)

Ministerio de Ciencia e Innovación

Fechas: 1-01-2009/31-12-2011

El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega en su contexto

(FFI2008-01269/FILO)

Ministerio de Ciencia e Innovación

Fechas: 1-01-2009/31-12-2011

Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación

(CSD-2009-00033)

Ministerio de Ciencia e Innovación

Fechas: 1-11-2009/31-12-2014

Edición y estudio de los poemas de «La vega del Parnaso» de Lope de Vega

(FFI2011-25673)

Ministerio de Ciencia e Innovación

Fechas: 1-01-2012/31-12-2014

Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla

(FFI2011-25673)

Ministerio de Ciencia e Innovación

Fechas: 1-01-2012/31-12-2014

Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez. I

(FFI2011-29669-C03-01)

Ministerio de Economía y Competitividad

Fechas: 1-01-2012/31-12-2014

Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez. II

(FFI2014-54376-C3-1-P)

Ministerio de Economía y Competitividad

Fechas: 1-01-2015/31-12-2017

De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárata: obra dramática y ensayos políticos

(FFI2017-87523-1-P)

Ministerio de Economía y Competitividad

Fechas: 1-01-2018/30-06-2021

Y ahora hay que añadir el nuevo proyecto sobre la comedia en colaboración, que ha de tratar, entre otras cuestiones, sobre cuatro o cinco obras de autoría compartida entre Rojas y Calderón:

Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica.

(PID2020-117749GB-C21)

Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fechas: 1-06-2021/31-12-2024

Al tiempo que íbamos sacando adelante las investigaciones sobre obras capitales de Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias* (una edición crítica, con amplia anotación y las fuentes y ecos latinos, otra políglota, una tercera facsimilar, y tres

tomos de análisis) y *La vega del Parnaso* (tres tomos), las *Obras completas* de Rojas Zorrilla (hemos llegado ya al tomo IX, y dos de estudios) y las creaciones más relevantes de Antonio Enríquez Gómez (cinco tomos de edición y otros tres de ensayos), he seguido rindiendo culto a mi vieja amistad con don Pedro Calderón. He aquí el resultado.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

**LECTURAS, NOTAS Y ESCOLIOS
EN TORNO A ALGUNAS OBRAS MAESTRAS**

LECTURA SENTIMENTAL DE *LA VIDA ES SUEÑO*

*

¿UN DRAMA ABSTRACTO?

Tradicionalmente se ha dado por sentado que *La vida es sueño* es un drama emblemático que pone ante los ojos del espectador «una suerte de historia simbólica del hombre». Dice Antonio Rey Hazas:

* Este artículo se escribió originariamente para un ciclo de conferencias organizado en Murcia por mi buen amigo José María Pozuelo, con motivo del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón. La efeméride dio ocasión para presentarlo ante distintos públicos dentro y fuera de España. Con este rodaje, expuse la versión definitiva en los *Colloqui Malatestiani. Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo* de la Associazione Sigismondo Malatesta, que se celebraron en Castello di Torre in Pietra el 18 y 19 de noviembre de 2005, y en las *XXIV Jornadas de teatro del Siglo de Oro (Almería, 2007)*. La conferencia, convertida en artículo, apareció primero en italiano, en traducción de Annaritta Ricco, en Silvia Carandini (ed.): *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma, 2009, pp. 191-215; y un par de años más tarde en español, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (eds.): *XXIV y XXV Jornadas de teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 111-126. Una de las exposiciones orales de estos años tuvo lugar en el *Congreso Internacional de Hispanistas «El arte español del Siglo de Oro» (Moscú, 2008)*, organizado por mi admirado Vidas Siliunas, dentro de las actividades del Instituto de Investigaciones Científicas de Arte. Tenía yo particular ilusión en ver este ensayo (una de cuyas figuras centrales es moscovita) en letras cirílicas; pero diversos azares administrativos dieron al traste con la anunciada edición de las actas. En cambio, se incorporó a un volumen colectáneo que inauguró la colección «Entre letras. Crítica y didáctica» e imprimió por vez primera el texto en español: *La «Celestina», el «Quijote», Lope y Calderón (Caleidoscopio áureo)*, Cénlit Ediciones, Berriozar (Navarra), 2010, pp. 157-175. Como se ve, el ensayo ha tenido un cierto recorrido editorial, aunque no haya alcanzado demasiada notoriedad.

El camino teatral de Segismundo [...] sigue los mismos pasos que el hombre ha seguido *desde el paganismo hasta el catolicismo*, según la particular síntesis de los padres de la iglesia y de san Agustín, asumida por Calderón. La dimensión simbólica del personaje le lleva desde la ley pagana hasta la ley judaica, y desde esta revelación, ayudado por la sabiduría platónica y neoplatónica, hasta la ley de gracia. [Rey Hazas: 1997: LVIII]

Algo muy parecido había señalado Marcelino Menéndez Pelayo [1941: 343]:

La vida es sueño es cifra de la historia humana en general, y de la de cada uno de los hombres en particular. Segismundo es lo que debía ser, dado el propósito de su autor, no un carácter, sino un símbolo.

Para avalar esta lectura, se trae a colación cómo el drama dio origen a dos autos sacramentales del mismo título (el primero compuesto, al parecer, antes de 1648; y el segundo, en 1673), que, en efecto, son, sin más, una representación simbólica de la historia de la salvación.

A menudo, la crítica tiende a confundir los textos que repudian la verosimilitud realista, con lo abstracto y deshumanizado. Es evidente que *La vida es sueño* se aparta de las premisas que conforman la estética del realismo: la fábula es una parábola en la que conscientemente se han podado los elementos que podrían proporcionar al espectador la ilusión y el convencimiento de estar ante la vida cotidiana; no existe la necesaria correspondencia entre la condición, las circunstancias, el comportamiento y el lenguaje de los personajes. Segismundo, criado entre las fieras, emplea un lenguaje siempre complejo (hasta aquí es convención aceptable por el espectador) y a veces extremadamente alambicado. Así, la «fiera de los hombres» y el «hombre de las fieras» comenta, cuando ve que Rosaura se quiere retirar con presteza:

Oye, mujer, detente.
No juntes el ocaso y el oriente,
huyendo al primer paso;
que juntas el oriente y el ocaso,
la lumbre y sombra fría...

(Hasta aquí lenguaje complejo)

...serás, sin duda, síncope del día.
(*La vida es sueño*, vv. 1572-1577)¹

¹ Cito por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres, con prólogo de Rosa Navarro Durán [Calderón, 2001a].

Ahora el tecnicismo helenizante *síncopa* pasa de la convencional complejidad al caprichoso e inadmisiblemente alambicamiento. La inverosimilitud es patente y ha sido censurada por los neoclásicos dieciochescos y por los decimonónicos como Menéndez Pelayo, que supo apreciar muchas de las calidades estéticas de Calderón, pero se atascó siempre en una idea convencional de la verosimilitud y de la coherencia interna de textos y personajes².

El espacio dramático se aleja de cualquier referencia a la realidad. Una Polonia irreal, lejana, que Vitse [1980: 8-9] ha equiparado a una isla, una ínsula de los libros caballerescos, donde pueden ocurrir cosas extraordinarias e inverosímiles.

No es, pues, un drama realista. Y de ello se concluye que no es ni puede ser un drama psicológico y, mucho menos, sentimental. Don Marcelino *dixit*: «En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto» [Menéndez Pelayo, 1941: 223]. Y, sin embargo, *La vida es sueño* es un drama psicológico y moral, un drama sobre la educación y el sentimiento, que sigue un formato distinto al del realismo decimonónico o al presunto realismo shakespeariano.

Estos «personajes abstractos» se pasan toda la obra hablando de gustos y disgustos, de engaños y desengaños, de amores y odios, de asperezas y ternuras...

«...TAL LINAJE DE CRIANZA...»

Segismundo en su discurso final, que presumiblemente sintetiza lo que el poeta creía que eran los temas centrales de su obra, alude de forma expresa a la educación sentimental:

Mi padre, que está presente,
por excusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana; [...]

² Al analizar el papel de Rosaura dentro del drama, don Marcelino lo vincula a su primera réplica, exageradamente cultista («Hipogrifo violento,/ que corriste parejas con el viento...», vv. 1-2), y concluye: «Tan falso como es el personaje, tan hinchado y babilónico es su lenguaje. [...] Prueba clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido, también se expresa siempre mal; y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano» [Menéndez Pelayo, 1941: 230]. Son numerosos los trabajos modernos dedicados a contradecir esta opinión. Entre los ya clásicos, se cuentan los de Wilson [1946], Sciacca [1950], Sloman [1953] y Whitby [1960].

solo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres. (vv. 3172-3184)

¿Qué linaje de crianza es ese al que alude Segismundo? Una crianza en el desamparo paterno, en la orfandad, en la soledad. Implícitamente, se le asimila al Minotauro: «en el traje de fiera, yace un hombre» (v. 96) nos dirá Rosaura. Y el propio protagonista:

aquí, por más que te asombres,
y monstruo humano me nombres,
entre asombros y quimeras,
soy un hombre de las fieras,
y una fiera de los hombres. (vv. 208-212)

Y en el acto segundo tenemos la aceptación definitiva, con amenaza implícita hacia los demás:

Pero ya informado estoy
de quién soy, y sé quién soy:
un compuesto de hombre y fiera. (vv. 1545-1548)

También en las famosas décimas del acto primero se ha comparado con el Minotauro: «monstruo [como él] de su laberinto» (v. 140). Ambos han sido arrojados a la cárcel y condenados a la soledad, apartados del comercio humano.

Segismundo aparece en un marco hostil (el monte desierto) y decadente (la confusa luz del ocaso), vestido de pieles, cargado de cadenas. No es el buen salvaje, ignorante y feliz, sino un hombre torturado que remata su primera estrofa con una afirmación tan pesimista como teatral:

el delito mayor
del hombre es haber nacido. (vv. 111-112)

Las circunstancias del nacimiento son las que condenan a la soledad al Minotauro y a Segismundo. En un precioso cuento de Borges, *La casa de Asterión*, el protagonista nos habla de su exclusión social:

Algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. [Borges, 2005: I, 569]

La aberración sexual de Pasife lo condenaba antes de su nacimiento. Y antes de su nacimiento, Segismundo estaba condenado por los pronósticos paternos, confirmados míticamente en el momento del parto:

nació Segismundo, dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre,
con cuya fiereza dijo:
«Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios». (vv. 702-707)

Uno y otro se hacen odiosos antes de nacer. Aunque la crítica ha prestado especial atención al fracaso intelectual de Basilio como astrónomo, conviene resaltar el complejo psicológico que subyace en sus pronósticos: el odio al hijo que lo dejó viudo.

En *La casa de Asterión* el protagonista habla con orgullo de ser el único («arriba, el intricado sol; abajo, Asterión») y alude a una vida feliz que pasa en diversiones: «Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a verme y yo le muestro la casa...» [Borges, 2005: I, 570]. A pesar de tan inconsciente felicidad, el Minotauro, ante la sorpresa de Teseo, no se resiste cuando baja a matarlo. El sentimiento de la soledad puede más que el instinto de conservación.

Segismundo está también en «una prisión obscura/ que es de un vivo cadáver sepultura» (vv. 93-94), y en soledad: «aunque nunca vi ni hablé,/ sino a un hombre solamente/ que aquí mis desdichas siente» (vv. 203-205).

INTIMIDAD E IMAGEN DE SÍ MISMO

Reacciona con violencia ante la invasión de su intimidad, siente vergüenza al verse sorprendido en cuitas que solo él tiene derecho a conocer:

pues la muerte te daré,
por que no sepas que sé
que sabes flaquezas mías. (vv. 180-182)

Calderón apunta aquí cómo en cada individuo existe la pulsión legítima e irrefrenable de proyectar de sí mismo la imagen que desea. Por eso Segismundo considera una agresión que obtengan noticias sobre sus flaquezas. Y más grave: que él sepa que lo saben, que sienta la vergüenza de saberse descubierto y juzgado por los demás³.

A lo largo del drama veremos su irritación cuando alguien saca a relucir datos del pasado que él prefiere olvidar y que se olviden. Así ocurre en palacio, donde todos, maliciosa o ingenuamente, se empeñan en recordarle su vida anterior:

ASTOLFO. [...] pues que salís, como el sol,
de debajo de los montes... (vv. 1346-1347)

que lo que hay de hombres a fieras
hay desde un monte a palacio...
(vv. 1434-1435)

ROSAURA. ...¿Mas qué ha de hacer un hombre
que de humano no tiene más que el nombre,
atrevido, inhumano,
cruel, soberbio, bárbaro y tirano,
nacido entre las fieras? (vv. 1654-1658)

Este hacer público un dato «íntimo» acaba de irritar al protagonista:

Por que tú ese baldón no me dijeras,
tan cortés me mostraba... (vv. 1659-1660)

En el primer acto, Segismundo, el salvaje iracundo y desdichado, se aplaca enseguida y descubre al momento (cosa que no es verosímil, pero es verdad: todo lo que tiene importancia se revela en un instante) la atracción irresistible de la compañía, de las afinidades electivas, del otro, que es igual y distinto. La violencia se torna ternura, sorpresa, perpleja emoción:

³ Sobre este punto escribió un sugerente ensayo Francisco Ayala [1976] significativamente titulado: «Porque no sepas que sé».

Tu voz pudo enternecerme,
 tu presencia suspenderme
 y tu respeto turbarme. (vv. 190-192)

E interés:

¿Quién eres? (v. 193)

Y humilde sentimiento de la propia pequeñez, en busca de la conmiseración ajena:

Que aunque yo aquí
 tan poco del mundo sé,
 que cuna y sepulcro fue
 esta torre para mí... (vv. 193-196)

Y siente, naturalmente, el vértigo gozoso, pero también temible, de volcarse en la experiencia de la comunicación: «Ojos hidrónicos creo/ que mis ojos deben ser...» (vv. 227-228).

Idéntica reacción en Rosaura: «Con asombro de mirarte...» (v. 242). Dos almas solitarias, maltratadas por el destino, se encuentran y se reconocen, y hallan el bálsamo de la amistad y la comunicación, el alivio de contarse sus desdichas y de compadecerse mutuamente.

Calderón establece con escrúpulo la gradación (también hay gradaciones en el teatro simbólico) con que se produce el acercamiento. Rosaura ha sentido una íntima sacudida, «temor y piedad»⁴, ante la escena en que Segismundo ha expresado, para sí mismo, como mero desahogo personal, su angustia. Califica las palabras del preso como «melancolías», es decir, «tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente», según los diccionarios al uso. Encuentra consuelo solidario en sus penas:

para haberme consolado,
 si consuelo puede ser
 del que es desdichado, ver
 a otro que es más desdichado. (vv. 249-252)

⁴ A nadie se le oculta que los términos empleados por Calderón son los mismos que Aristóteles utilizó en su *Poética* para describir el sentimiento trágico. Con razón afirma Evangelina Rodríguez Cuadros [2002: 91] que «estamos, más que en ninguna otra obra del Siglo de Oro, ante una tragedia absolutamente próxima al canon aristotélico».

E inicia la réplica como consuelo:

y por si acaso mis penas
pueden aliviarte en parte,
óyelas atento... (vv. 273-275)

La relación la corta la irrupción de Clotaldo.

DOS SITUACIONES SENTIMENTALES CONTRAPUESTAS

Puede y debe matizarse un contraste sentimental entre Rosaura y Segismundo. La reacción del protagonista parece obedecer al deslumbramiento erótico. Por cierto, ante un varón, al menos en apariencia. Ya dijo Gide que, cuando el amor es puro, el sexo es lo de menos. Ese nuevo sentimiento se expresa con las paradojas cancioneriles (a que tan aficionado fue el Lope de Vega trágico: *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*): «si el verte muerte me da,/ el no verte ¿qué me diera?» (vv. 235-236). En Rosaura, en cambio, aparece una afinidad amistosa, solidaria, compasiva y melancólica:

hallo que las penas mías,
para hacerlas tú alegrías,
las hubieras recogido. (vv. 270-272)

En unos minutos (contra la verosimilitud, pero a favor de la realidad de las reacciones sentimentales) se ha fraguado la solidaridad entre los desdichados que se han visto arrastrados a un estado miserable: Segismundo en su cárcel de soledad, por un horóscopo; Rosaura, «ciega y desesperada», «sin más camino/ que el que me dan las leyes del destino» (vv. 11-13). Por eso Segismundo defiende a sus nuevos amigos, a sus únicos amigos, Rosaura y Clarín, amenazando con la autoinmolación:

Primero, tirano dueño,
que los ofendas y agravies,
será mi vida despojo
de estos lazos miserables... (vv. 309-312)

El acto primero de *La vida es sueño* es muchas cosas, entre otras —y no es la de menos relieve—, el descubrimiento de la sentimentalidad, de la emoción de comunicarse.

LA PRESENCIA TURBADORA DE ROSAURA

Esa emoción acompañará a lo largo de todo el drama a Segismundo. La presencia de Rosaura siempre turbará y emocionará al protagonista. Cuando en el acto segundo la reencuentra en palacio, vestida de mujer:

SEGISMUNDO. (Yo he visto esta belleza
otra vez.)
ROSAURA. (Yo esta pompa, esta grandeza
he visto reducida
a una estrecha prisión.)
SEGISMUNDO. (Ya hallé mi vida.)
Mujer, que aqueste nombre
es el mejor requiebro para el hombre,
¿quién eres? (vv. 1580-1586)

La misma pregunta que oímos en el acto primero: «¿Quién eres? Que aunque yo aquí...».

Cuando se le devuelve a la torre, está dispuesto a admitir que todo ha sido un sueño, pero... ¿ha sido todo un sueño?, ¿todo ha acabado? No. Hay algo que no ha desaparecido:

De todos era señor,
y de todos me vengaba.
Solo a una mujer amaba...
Que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto solo no se acaba. (vv. 2132-2137)

La certidumbre en un mundo de inseguridades está ligada a la salida de la soledad, al descubrimiento, como diría Antonio Machado, de la otredad: de otra persona que nos permite la comunicación⁵. Esa es una experiencia que transforma y cambia al protagonista. Eso no puede ser mentira o, mejor dicho, esa mentira constituye nuestra única verdad.

⁵ Antonio Machado, en su *Cancionero apócrifo*, desarrolló una tesis que parece coincidir con la representada dramáticamente en la obra calderoniana: «el objeto erótico [...] se opone al amante [y], lejos de fundirse con él, es siempre lo *otro*, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y segunda persona de la gramática, sino realmente» [A. Machado, 1989: 678].

Por eso, lo que viene a continuación no es una definición objetiva, desapasionada, filosófica, de lo que es la vida. Ramiro de Maeztu [1938: 65], en *Defensa de la Hispanidad*, supo ver y explicar que el monólogo del segundo acto de *La vida es sueño* no es un canto de resignación, sino un trágico poema en que el personaje acepta, constata y se duele de que la vida sea, en efecto, un sueño. Para admitirlo hay que violentarse íntimamente:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición... (vv. 2148-2149)

La «fiera condición» no es más que la voluntad de vivir, de creer que la vida no es sueño, y que en ella se pueden realizar nuestros deseos de sexo, poder y comunicación.

En el acto tercero vuelve a aparecer Rosaura, con arcos militares sobre el traje femenino, y ella misma —muy calderonianamente— va desgranando las reacciones de Segismundo:

Tres veces son las que ya
me admiras, tres las que ignoras
quién soy, pues las tres me has visto
en diverso traje y forma.
La primera... (vv. 2712-2716)

Y, por fin, puede responder a la insistente pregunta: ¿quién eres?

De noble madre nací
en la corte de Moscovia... (vv. 2732-2733)

A través del tópico de la oposición irreconciliable entre hermosura y dicha, va esbozando una melancólica historia. Su madre,

según fue desdichada,
debió de ser muy hermosa... (vv. 2734-2735)

fue como ninguna bella
y fue infeliz como todas. (vv. 2754-2755)

Retrata también una historia de comprensión entre madre e hija:

que a veces el mal ejemplo
sirve de algo. En fin, piadosa,
oyó mis quejas, y quiso
consolarme con las propias.
Juez que ha sido delincuente,
¡qué fácilmente perdona! (vv. 2820-2825)

ENAMORADA DE SU BURLADOR

Rosaura necesita la solidaridad personal y política de Segismundo, viene a pedirle amparo y a ofrecerle su ayuda; pero no busca su amor. Rosaura está enamorada de su burlador: la primera experiencia parece haberse grabado de forma indeleble en su corazón. Estrella le dijo en el acto segundo:

Discreta y hermosa eres;
bien sabrás lo que es amor. (vv. 1813-1814)

A lo que contestó para sí Rosaura:

¡Ojalá no lo supiese! (v. 1815)

En medio de sus desdichas, sigue prendada de Astolfo y sabe que no es dueña de sus actos. Antes de reencontrarse con su amante, medita:

¿para qué estudio
lo que haré, si es evidente
que, por más que lo prevenga,
que lo estudie y que lo piense,
en llegando la ocasión,
he de hacer lo que quisiere
el dolor? Porque ninguno
imperio en sus penas tiene. (vv. 1868-1875)

En su ingeniosa disputa con Astolfo, a cuenta del retrato, lo que la mueve es el despecho: «¿Yo tuya, villano? Mientes» (v. 1955). El montaje de Calixto Bieito, tan excesivo en otros detalles, ha sabido ver esto y remata la disputa con un beso de cine⁶.

⁶ Véase mi artículo «Tres espectáculos calderonianos», reproducido en este volumen, en especial las pp. 233-242.

Segismundo, adolescente falto de afecto, ha ido a fijar su interés en una mujer ya experimentada y aguerrida y con el corazón ocupado. Por eso en el acto tercero el largo parlamento de Rosaura se cierra con una amenaza (existe el precedente del intento de violación de la jornada segunda en palacio):

Y así, piensa que si hoy
como a mujer me enamoras,
como varón te daré
la muerte en defensa honrosa
de mi honor. (vv. 2914-2918)

Y de nuevo la llamada del sexo y del amor aparecen como marcas de certidumbre en la atribulada conciencia del protagonista:

Si soñé aquella grandeza
en que me vi, ¿cómo agora
esta mujer me refiere
unas señas tan notorias? (vv. 2930-2933)

Se recrea así el motivo de la rosa vista en sueños, que está sobre la almohada del soñador cuando despierta.

EL MAGISTERIO DE SÍ MISMO

Esa confrontación con Rosaura actúa decisivamente en lo que Vitse [1980: 60-68] ha llamado «la maîtrise de soi», ‘el dominio de sí mismo’; pero que yo preferiría traducir impropriamente por ‘el magisterio de sí mismo’. Segismundo duda, siente de nuevo la llamada del instinto de violación:

Rosaura está en mi poder,
su hermosura el alma adora.
Gocemos, pues, la ocasión:
el amor las leyes rompa
del valor y la confianza
con que a mis plantas se postra. (vv. 2958-2963)

Pero Calderón siempre ha defendido una concepción del amor en la que el afecto, la voluntariedad, el respeto son las únicas claves válidas, como lo expresó en *El alcalde de Zalamea*:

¡Mal haya el hombre, mal haya
el hombre que solicita
por fuerza ganar un alma!
Pues no advierte, pues no mira
que las victorias de amor
no hay trofeo en que consistan,
sino en granjear el cariño
de la hermosura que estiman;
porque querer sin el alma
una hermosura ofendida,
es querer una belleza
hermosa, pero no viva.

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 1956-1967)⁷

EL HORIZONTE DE LA RESPONSABILIDAD

Segismundo se ha educado sentimentalmente a través del desengaño del sueño. El violador del acto segundo ha sentido en carne propia el fracaso de la agresión. Ha madurado, con violencia y dudas, y empieza a vislumbrar el horizonte de la responsabilidad, de sus sacrificios y placeres, de sus renunciaciones y satisfacciones.

El sentimiento no se reduce ya a la pulsión instintiva. Se va haciendo paulatinamente más complejo. Se va convirtiendo en algo que es represión pero que va más allá de la represión. El temor que ha engendrado en su alma la terrible experiencia del palacio y la torre se ha sublimado en agrídulce generosidad. Con un nudo en la garganta dice a Rosaura:

No te responde mi voz,
por que mi honor te responda;
no te hablo, porque quiero
que te hablen mis obras;
ni te miro, porque es fuerza,
en pena tan rigurosa,

⁷ Cito por la edición de Celsa Carmen García Valdés [Calderón, 1992].

que no mire tu hermosura
quien ha de mirar tu honra. (vv. 3008-3015)

DEL TITANISMO A LA RENUNCIA

Atrás va quedando el Segismundo titánico que soñaba con la rebelión adolescente:

Porque fuera
contra vosotros gigante,
que, para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusieron montes de jaspe. (vv. 331-336)

Rebelión que cree verificable en palacio. Allí se dispone a ejercer una libertad sin límites, sin el contrapeso de la responsabilidad, sin el reconocimiento de los demás. El dolor ajeno no existe para quien tanto ha sufrido: mata a un criado, intenta apuñalar a Clotaldo, amenaza a Basilio, se muestra descortés con Estrella, trata de violar a Rosaura... Este Segismundo rebelde, con razones para su rebeldía pero sin proyecto para encauzarla, ha pasado de ser víctima a refugiarse en el victimismo. Todos están en deuda con él. Así se lo espeta a su padre:

Tirano de mi albedrío,
si, viejo y caduco, estás
muriéndote, ¿qué me das?
¿Dasme más de lo que es mío? [...]
...y pedirte cuentas puedo
del tiempo que me has quitado
libertad, vida y honor;
y así, agradéceme a mí
que yo no cobre de ti,
pues eres tú mi deudor. (vv. 1504-1519)

No le falta razón a este Segismundo reivindicativo —y Calderón no se la quita—; pero su razón es incompatible con la vida, es decir, con la realidad social y con la propia existencia.

LA PIEDAD FILIAL Y LA PATERNA

Segismundo tiene razón en reaccionar frente a su padre y despreciar sarcásticamente su recién descubierto afecto:

de poca importancia fue
que los brazos no me dé
quien el ser de hombre me quita. (vv. 1485-1487)

Pero no puede dejar también de causar honda impresión en el espectador la reacción de Basilio:

¿Con qué amor llegar podré
a darte agora los brazos,
si de tus soberbios lazos,
que están enseñados sé
a dar muertes? (vv. 1456-1460)
sin ellos me volveré,
que tengo miedo a tus brazos. (vv. 1474-1475)

El conflicto paterno-filial —tan presente en tantas obras de Calderón— es expresión de un desequilibrio, de una aberrante anomalía sentimental de responsabilidad múltiple.

Frente a los dislates trágicos de Segismundo y Basilio, el buen sentido, la correcta educación sentimental, lleva a otras relaciones y a otras reacciones. Como en otros dramas calderonianos, es el gracioso el que encarna esos parámetros de normalidad moral. Cuando los soldados lo confunden con Segismundo, se cruza un donoso diálogo, que raya en ocasiones lo absurdo, pero que retrata la piedad filial, imprescindible para la sociedad, por mucho que nos opongamos a la tiranía patriarcal:

SOLDADO 2º. Todos a tu padre mismo
le dijimos que a ti solo
por príncipe conocemos,
no al de Moscovia. (vv. 2253-2256)

Y la reacción, sorprendida y cómicamente indignada, de Clarín:

¿A mi padre
le perdistis el respeto?
Sois unos tales por cuales. (vv. 2256-2258)

Segismundo, en cambio, ofendido y humillado, mal educado en sus sentimientos, va derecho hacia el parricidio autodestructivo, hacia la ilusión quimérica de la violencia como remedio a crisis personales y sociales: «las músicas militares/ solo he gustado de oír» (vv. 1258-1259). Pero, cuando el destino pone a su padre a sus pies, ya ha abandonado sus sueños parricidas de adolescente.

LA ESCENA FINAL: OPTIMISMO Y MELANCOLÍA

La escena final de *La vida es sueño* es un mar de ambigüedades. Se ha visto en ella la culminación de un proceso por el que Segismundo se pliega a las injustas exigencias contra las que se había rebelado en el acto segundo. Vittorio Bodini [1971: 148-157] habla de la «basilización» del protagonista. La espontaneidad se sacrifica a las exigencias del orden establecido: el príncipe (ya rey) casa a Rosaura con Astolfo y da su mano a Estrella. La política vence al corazón. Con prudencia maquiavélica mueve las piezas que convienen a su aspiración a confirmarse en el poder. Como dijo Ángel Valbuena Briones [1966: 495], «Segismundo mata tu sinceridad para hacerse cortesano».

Caben otras interpretaciones. El príncipe, como quiere Vitse [1980: 77], «instaura una ética inaudita que, lejos de responder a la justicia, mira, más allá de la injusticia aristocrática, a la justeza heroica»⁸.

Quizá el desengaño y el miedo se aúnan, como en la existencia real, para obligarnos a abandonar los sueños titánicos de adolescencia. Al fondo, una lección de optimismo y prudencia histórica: la revolución no debe destruir la generación paterna, pero sí desplazarla del centro del poder. Y otra de melancolía: la vida exige el sacrificio del deseo. Los sueños de poder radical no caben en el mundo. El ejercicio ilimitado de la libertad, tal y como lo pintó Camus en *Calígula*, es letal. La vida es dejación de los deseos, es abandono de la gigantomaquia adolescente y aceptación de la represión como sostén social. *La vida es sueño* es, entre otras muchas cosas, una melancólica historia de abdicación y renuncia.

⁸ He aquí el original francés: «elle n'est pas restauration mais instauration d'une éthique inouïe qui, loin de répondre à la justice, vise, par-delà l'injustice aristocratique, à la justesse héroïque».

EL ESTATUTO GENÉRICO DE *EL PINTOR DE SU DESHONRA*

A Marc e Ignacio,
que tanto saben de estas cosas.

LA CUESTIÓN TAXONÓMICA

Hace un año, en unas Jornadas que celebramos en Toledo en torno a *Tiempo, espacio y género en la comedia española*, volví sobre la cuestión de la taxonomía y señalé que, a mi entender, en este debate académico existe un problema que nace de proponer o aspirar a establecer «una rejilla o unos compartimentos estancos en los que han de caber todas las piezas», cuando, en mi concepto, los poetas áureos «contaban con unas marcas, comúnmente agavilladas, que determinaban cierta caracterización dramática, más flexible y viva que la exigida por un riguroso sistema clasificatorio» [Pedraza, 2007b: 167]. Me permitía señalar hasta diecisiete rasgos que ayudan a determinar el estatuto genérico de cada pieza y, en consecuencia, su interpretación por el espectador.

* Esta ponencia se expuso en el congreso *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos*, celebrado en Pamplona del 13 al 16 de diciembre de 2004. Participaron en su organización la Università degli Studi di Palermo y la Universidad de Navarra. Estuvieron al frente del evento los insignes calderonistas Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Como artículo, se publicó poco después: Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, 2006, pp. 343-355.

Lo habitual es que esas marcas se refuercen entre sí y no presenten contradicciones o ambigüedades. De ahí la clara percepción de las comedias trágicas o tragicómicas, es decir, graves, serias, cuyas marcas no ofrecen duda: sentido trascendente, peligros graves para los protagonistas, acontecimientos lamentables y tiempo remoto de la acción. Importan como elementos complementarios de la caracterización el espacio geográfico (familiar o distante), el marco social (palaciego, urbano, rural) y la índole de los personajes principales (señores absolutos, caballeros particulares, villanos o santos de variada procedencia social). Estos últimos elementos ayudan a la definición del estatuto genérico, pero no lo determinan. Como tampoco lo hacen la fuente argumental (histórica o inventada) ni la violencia grave o las amenazas mortales, que se dan también en las comedias, en especial en la serie que he calificado con el adjetivo de *pundonorosas* [Pedraza, 2007b: 31-49].

Con las marcas que hemos señalado, las centrales (sentido trascendente, tiempo remoto, peligros y desdichas) y las complementarias o redundantes (presencia de señores absolutos, capaces del perdón o del ajusticiamiento; fuente histórica; marco palaciego; violencia), quedan convenientemente caracterizadas la mayor parte de las piezas que no son cómicas (de aire ligero o intrascendente, con un elenco de personajes que provocan todos y cada uno la risa en algún momento de la acción).

APUNTES SOBRE EL ESTATUTO GENÉRICO DE LOS DRAMAS DE HONOR

Hay, sin embargo, algunas obras que el dramaturgo ha colocado, al parecer voluntariamente, al margen de esa red de convenciones. En varias oportunidades he planteado esta cuestión respecto a *No hay cosa como callar*, pieza sobre cuyo estatuto genérico han mostrado también sus reservas otros estudiosos [vid. Pedraza, 2000: 231; Rodríguez Cuadros, 2002: 78-80; y Antonucci, 2004]¹. El mismo problema se suscita en relación a dos obras notables de Rojas Zorrilla: *Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo* [vid. Pedraza, 2007b: 174-185].

Quizá algo parecido ocurra con *El pintor de su deshonra*. Comúnmente, se emparenta con *El médico de su hora* (el calco del título es evidente) y *A secreto agravio, secreta venganza*. Forman en la mente de lectores y estudiosos una suerte de trilogía que se acoge al rótulo de «dramas de honor», subespecie genérica que para algunos

¹ Con posterioridad a la redacción de este ensayo, se han publicado interesantes ensayos sobre la consideración genérica de *No hay cosa como callar*. Son de particular interés los de Mata [2010], Arellano [2013] y Escudero [2013].

constituye la forma genuina de la tragedia calderoniana. Responden en buena medida a la descripción que de ella ofreció Parker [1976]. En estos dramas vemos al individuo zarandeado por una serie de circunstancias en cuya conformación ha participado de forma limitada. Es, ciertamente, responsable de sus decisiones, sobre todo de su incapacidad para sobreponerse a la presión y prejuicios del medio; pero es también víctima de un ambiente, de unos presupuestos sociales que le dejan escaso margen de maniobra. Tietz, en un excelente estado de la cuestión, nos habla de este género que «durante mucho tiempo se llamó *drama de honor*, y que algunos críticos de nuestros días ya no dudan en identificar con la *tragedia* aristotélica, aunque mayoritariamente la consideran como una tragedia *sui generis*» [Tietz, 2001: 160; *vid.* Watson, 1963].

Podemos admitir que, desde la perspectiva aristotélica, *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* sean tragedias *sui generis*. Pero no parece razonable dudar de que forman serie con las tragedias genuinas dentro del ámbito de la comedia española, como *El castigo sin venganza*, por poner el ejemplo más señero. Tienen las marcas características del drama de sentido trágico, grave, trascendente, de limitada comicidad y aun esta escasamente jovial y nada desenfadada².

Estas tragedias se caracterizan por la lejanía temporal (a veces también espacial) de sus primeros espectadores. Es decir, su acción se sitúa en un escenario extraño y ajeno a las contingencias del vivir cotidiano, en el que parece estética y moralmente aceptable el desarrollo de la violencia mortífera.

Con todo, Mercedes Blanco señaló cómo en estas piezas se producía en grado extremo una contaminación de la tragedia por los mecanismos y resortes de la comedia amatoria y aun diríamos de la comedia de enredo, de entradas y salidas, de confusión de identidades, de superioridad informativa del espectador sobre los personajes. La acción responde al «pacto de la comedia con el proyecto trágico» [Blanco, 1998: 59]³. Se desarrollan en marcos urbanos (escenarios privilegiados de las comedias amatorias).

² Poco después de publicarse este artículo, Arellano [2006: 33-53] analizó «la risa ausente» en las tragedias calderonianas.

³ Wardropper [1976a] había llevado mucho más lejos, demasiado lejos probablemente, la teoría de ese pacto entre el universo trágico y los recursos del enredo cómico: «Dramáticamente hablando hay poca diferencia entre una *comedia de capa y espada* y un drama de honor porque en ambos se utilizan los mismos trucos y motivaciones». No veía más diferencia entre los dos géneros que el estado civil de los protagonistas: solteros en la comedia, casados en la tragedia. De ahí deducía que «la *comedia de capa y espada* es una manera potencial, pero no actual, de tratar las tragedias de honor» [1976a: 590]. El corolario de esta doctrina lo tendremos en «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», donde propone la lectura grave y trascendente de las piezas amatorias [*vid.* Wardropper, 1976b] y poco menos que la indiscriminación genérica.

En este caso, quizá no por casualidad, se han elegido las mayores ciudades de España, las más radicalmente urbanas, Lisboa y Sevilla. Pero los protagonistas —bueno es puntualizarlo— viven en sendas quintas aristocráticas en sus proximidades.

El reparto también nos habla de este pacto: las figuras centrales son caballeros y damas particulares; pero sus interlocutores resultan ser dos reyes míticos y emblemáticos: Pedro I de Castilla y don Sebastián de Portugal. Reyes que simbolizan el fin desastroso de una dinastía. Para el espectador del siglo XVII el juego de la prolepsis trágica se iniciaba en la primera escena cuando aparecen los fatídicos monarcas.

Ya Ruiz Ramón [1984: 108] apuntó los paralelismos y diferencias entre el arranque de *A secreto agravio...* y *El pintor de su deshonra*. Empiezan con el alegre anuncio de las bodas, pero presentan diferencias notables en el destinatario de la noticia (el rey don Sebastián y un particular) y en el metro utilizado (silva, redondillas).

La índole del interlocutor tiene, sin duda, trascendencia a la hora de definir el estatuto genérico de cada una de las piezas. La presencia de don Sebastián sitúa la acción de *A secreto agravio...* en el ámbito de lo histórico y, de rebote, en la esfera de lo trágico. Si Calderón ha elegido este arranque, es porque ha tenido en cuenta, de forma más o menos consciente, las palabras enraizadas en las doctrinas aristotélicas que Donato-Evancio escribieron en los preliminares de sus comentarios a Terencio: «omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe ab historica fide petitur»; aunque quizá le quedaban más cerca los versos 111-112 del *Arte nuevo de hacer comedias*, que repiten lo mismo:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento...

Ya Caramuel [2016: 796-197] se opuso a este principio discriminador [*vid.* también Vitse, 1990: 308], pero ello no es obstáculo para que, en efecto, Calderón se empeñara en caracterizar el universo trágico de *A secreto agravio...*, como el de *El médico...*, con una remisión al mundo histórico, es decir, en la lejanía cronológica de sus primeros espectadores y con la inclusión de señores absolutos en la acción dramática. Para reforzar estas tres marcas (presunta historicidad del drama, personajes de trascendencia social y distancia temporal), añade en las primeras escenas una marca métrica: la pomposa silva de pareados (así empiezan otras tragedias calderonianas: *Los cabellos de Absalón*, *El mayor monstruo del mundo...*).

Contra esta pretensión crítica escribí, ¡con cuánta razón!, Arellano [1999: 13-36]. Puede verse también mi artículo sobre las comedias pundorosas de Rojas Zorrilla [Pedraza, 2007b: 31-49].

En *Calderón. Vida y teatro* ya señalaba algunas diferencias de *El pintor...* con los otros dramas de honor: «A pesar del famoso monólogo del protagonista maldiciendo las leyes del honor, estamos en la atmósfera del drama sentimental» [Pedraza, 2000: 172].

La acción parece desarrollarse en la contemporaneidad de los primeros espectadores, tal y como señaló Vitse [1998: 553]. A diferencia de *La tracción busca el castigo* de Rojas, que precisa la datación: 1637, *El pintor de su deshonra* se queda en el ambiguo marco de una contemporaneidad poco definida pero indudable. El poeta se abstiene de incorporar signo alguno que nos permita ubicarla en el pasado.

LAS PISTOLAS Y SU SIMBOLISMO

El arma homicida (una pistola, no una daga ni una espada) revela la cercanía temporal, además de encerrar otros simbolismos. Ya Paterson [1991: 7] apuntó el contraste entre la pesadilla de Serafina, en que sueña que su marido la mata con una espada, y la realidad dramática, en que muere por el disparo «artificial» de una pistola. Las armas soñadas y las efectivas representan el choque entre la moral nobiliaria y los nuevos tiempos dominados por la técnica.

En cualquier caso, bueno será advertir que los instrumentos mortíferos utilizados en los tres dramas de honor calderonianos no pertenecen a la panoplia aristocrática. Gutierre mata con el forzado concurso de un verdugo involuntario, Lope de Almeida con un incendio y un ahogamiento, Juan Roca con una pistola. Simbólicamente, la forma de matar y las protestas de los protagonistas delatan la dificultad con que asumen sus decisiones y ponen de manifiesto la conflictiva supervivencia de los restos de una moral nobiliaria y feudalizante en un mundo en que ya rigen otros valores.

No se me oculta que la pistola de *El pintor de su deshonra* representa muchas otras cosas. Para Whicker [2001: 403] simboliza la dificultad o la imposibilidad de dominar las propias emociones:

Por mucho que don Juan se crea capaz de controlar sus emociones, disimular sus celos y comportarse con paciencia y prudencia, en realidad su propia pasión no tarda en vencerlo y esta derrota se expresa nada menos que con el disparo de las pistolas. [Whicker, 2001: 403]

No solo en el caso de don Juan. Un disparo de pistola suena, con técnica efectista, en los momentos de tensión, como anuncio del desenlace o como desmentido

los tiempos posteriores al benéfico borrón y cuenta nueva que supuso el reinado de Felipe V. Don Juan Roca es un caballero particular, de buena posición social y económica: a él está vinculado

un mayorazgo que creo
que es ilustre y principal
y no de poco caudal... (I, vv. 61-63)

Hombre razonable y culto. El estudio lo ha distraído del casamiento: «pues en libros suspendido/ gastabais noches y días...» (I, vv. 36-37). Laborioso y metódico, como lo demuestra el que su afición lo haya llevado a un aprendizaje sistemático y riguroso; y que haya adquirido técnicas propias de un verdadero profesional de la pintura:

de cuyo noble ejercicio,
que en vos es habilidad,
o gala o curiosidad,
pudiera hacer otro oficio. (I, vv. 45-48)

Este caballero barcelonés se casa, en edad ya madura, con su prima Serafina, hija de otro caballero, profesional de la milicia; «es hija del castellano/ de Santelmo» (I, vv. 71-72).

La vida que espera a los casados y que nos muestra Calderón en algunas escenas deliciosas es la de la nobleza urbana, casi burguesa. Magistrales me parecen los primeros diálogos de la segunda jornada, cuando Serafina posa para que la pinte su enamorado marido. Vitse [1998: 523] elogia, con razón y entusiasmo, este «cuadro de serena intimidad conyugal». Una conversación apacible, en la que se mezclan disquisiciones sobre la pintura en general y sobre las dificultades del retrato de la dama, con indicaciones técnicas precisas:

De la gran naturaleza
no son más que imitadores
(vuelve un poco) los pintores... (II, vv. 21-23)
De este arte la obligación
(mírame ahora, y no te rías)
es sacar las simetrías... (II, vv. 51-53)

El discurso doble, que atiende a las distintas sollicitaciones de cada momento, pone una marca de sobrio realismo. Vitse [1998: 523-524] subrayó la excepcionalidad

de la situación en el catálogo de motivos y tópicos del teatro áureo: «sabemos la rareza de este tipo de escenas familiares en la comedia».

Esta aristocracia urbana se nos presenta en un ambiente de comedia burguesa, bien lejos de los señores de horca y cuchillo que protagonizan o, al menos, intervienen de forma decisiva en las comedias que se acogen a los esquemas predicados por el neoaristotelismo.

Este noble aburguesado que es don Juan Roca no dudará en convertir su afición y habilidad en un oficio con el que ganarse honrada y humildemente la vida cuando se ve obligado a abandonar su Barcelona natal.

La situación no deja de tener perfiles paradójicos. El caballero intelectual y artista que hemos visto en los actos primero y segundo se ve condenado al destierro por la fuerza irresistible de la moral aristocrática que se sustancia en el código del honor. Desde esa íntima contradicción del personaje, cobra pleno sentido el monólogo, tantas veces citado, del acto tercero. En don Juan Roca viven, a un tiempo, el hombre viejo que se somete a las leyes bárbaras del honor y el intelectual que se rebela contra su irracionalidad:

¿Cómo bárbaro consiente
el mundo este infame rito?
Donde no hay culpa, ¿hay delito
siendo otro el delincuente?
De su malicia afrentosa
¡que a mí el castigo me den!
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa! (III, vv. 505-512)

UNA TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA

Pero, además, a diferencia de sus congéneres don Gutierre y don Lope de Almeida, don Juan Roca es un hombre enamorado que ha visto trágicamente frustrado su proyecto vital. Proyecto vital que se desarrolla en un espacio próximo que puede ser sentido como verosímil y, en cierta medida, propio por los primeros espectadores.

La acción se reparte entre tres ciudades: Gaeta, donde recibe a la novia (jornada primera); Barcelona, escenario de la vida conyugal de don Juan y Serafina (jornada segunda); y Nápoles, decorado del reencuentro y la sangrienta vindicación

(jornada tercera). El tráfico marítimo entre los territorios europeos del imperio español enlaza con lógica los tres puertos mediterráneos. No hay sombra de inverosimilitud en la ubicación del drama.

Además, frente al territorio napolitano, más impreciso y propio de una comedia palatina (bosques, casa de campo...), la Barcelona que pinta Calderón nada tiene que ver con la ciudad remota, vagamente medieval, que encontraremos en *El Caín de Cataluña* de Rojas Zorrilla, por el lado trágico, o en *El desdén, con el desdén* de Moreto, por el lado cómico. En *El pintor de su deshonra* vemos la voluntad de pintar una Barcelona creíble. De ahí la referencia a la plaza del Clos (II, v. 707) o a las Atarazanas (II, v. 842) o a las mansiones que miran al mar (II, vv. 367-370). En esa descripción impresionista no faltan algunas canciones en catalán (II, vv. 740-751 y 764-771).

No son las típicas ciudades castellanas de las comedias de capa y espada (Madrid, Sevilla, Toledo...), pero sí son ciudades actuales, bien conocidas de todos los espectadores y con destacado protagonismo en la historia próxima de la corona española.

La onomástica responde, en general, a los usos corrientes en la sociedad española del momento. Don Juan, don Luis, don Pedro y don Álvaro son los caballeros que intervienen. Hay una ligera concesión a la tradición literaria italianizante en las damas (Serafina, Porcia) y en los criados (Flora, Julia, Celio, Fabio). Pero incluso el nombre del gracioso, casi siempre de capricho y fantasía, se ciñe a los hábitos dominantes: Juanete. Ni Chilindrón, ni Clarín, ni Moscón, ni Guardainfante, ni Cuatrín, ni Bofetón... Un sencillito y familiar Juanete.

El pintor de su deshonra parece cumplir las tres «marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público» que Arellano [1999: 62-63] señala como propias de la comedia de capa y espada: geográficas, cronológicas y onomásticas. Claro que no por eso es una comedia de capa y espada, ni tiene mucho que ver con ellas. Se aparta decididamente del ámbito cómico por la gravedad de los asuntos tratados, por empezar en boda, por el final luctuoso. Tampoco los personajes, a pesar de pertenecer a la clase media urbana, tienen que ver con los de la comedia. Desde el primer momento se nos habla de la melancolía de don Juan (I, v. 40) [vid. Paterson, 1969b] y de su noble y juiciosa disposición. De Serafina como criatura admirable han tratado Vitse [1998: 505], para el que es «una de las más hermosas creaciones femeninas del teatro español»; y Ruiz Ramón [1984: 113], que nos habla de «la gravedad, la seriedad, la profunda honestidad, la ausencia de toda frivolidad o de toda precipitación como rasgos del carácter de Serafina».

Estamos en un mundo ajeno a la ligereza y atolondramiento de lo cómico, en un ámbito grave y trascendente; pero que comparte con la comedia amorosa tiempo,

espacio, onomástica y algunos recursos. Estas razones permitieron a Paterson proponer *El pintor...* como una pieza excepcional:

Calderón consigue en ella aunar la tragedia y la comedia, de modo que la frontera entre los dos grandes géneros dramáticos se elimina y estamos en un terreno ambiguo, donde los rasgos genéricos se defamiliarizan radicalmente en un nuevo contexto, doloroso a la vez que divertido, pavoroso a la vez que familiar y cotidiano, desesperado a la vez que estéticamente consolador. [Paterson, 1989: 114]

El pintor de su deshonra, sin duda, es una creación que se escapa, y no por casualidad, de la rejilla clasificadora del teatro áureo. Vitse [1998: 553-554] apuntó: «la no-solución de continuidad, frecuentemente señalada por la crítica, entre el universo de las comedias y de las tragedias alcanza aquí su grado extremo». Como *Cada cual lo que le toca* o *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla, forma parte de la rara especie de la tragedia contemporánea. Género este que no abunda en el ámbito de la comedia española y que, hasta donde alcanzan mis noticias, es enteramente desconocido en la Europa secentista⁵. Habrá que esperar a finales del siglo XVIII y, aún más, a la plenitud del XIX para que aparezcan dramas graves, trágicos, desarrollados en el ámbito de la cotidianidad del espectador. La pieza de Calderón, con dos siglos de adelanto, encarna una suerte de prolepsis o anuncio genérico. Y lo hace con una intensidad y perfección que pocos van a alcanzar en el futuro.

EFFECTISMOS FINALES

En *El pintor de su deshonra* encontramos muchas escenas magistrales en las que Calderón derrochó su genio y su exquisita sensibilidad, y sería una obra maestra indiscutible si no pecara, en cierta medida como sus congéneres secentistas, de una excesiva inclinación al efectismo y un final en el que encontramos vivísimos contrastes estéticos.

El dramaturgo presenta con sabiduría técnica y penetración psicológica el violento arrebató de don Juan que acaba con la vida de su idolatrada Serafina y de don Álvaro. A partir de aquí, encontramos otros lances que al espectador de nuestros días

⁵ Vitse [1998: 554] anticipa la misma convicción: «Calderón crea una obra trágica única en el teatro del siglo XVII europeo». Solo podría oponerse a esta rotunda afirmación la existencia de las contadas piezas de la misma índole debidas a su coetáneo Rojas Zorrilla.

le cuesta aceptar e integrar en su percepción estética de la acción trágica. Dejemos a un lado que, en un forzado juego de contrastes y paralelismos, los amantes asesinados caigan muertos en brazos de sus respectivos padres. Menos asimilable para los lectores modernos es el precipitado perdón y aun el agradecimiento que recibe don Juan de las familias ofendidas:

DON PEDRO. ¿De quién ha de huir? Que a mí,
aunque mi sangre derrame,
más que ofendido, obligado
me deja, y he de ampararle.

DON LUIS. Lo mismo digo yo, puesto
que aunque a mi hijo me mate,
quien venga su honor no ofende.
(III, vv. 1025-1031)

Frente a estos bizarros parlamentos, que sin duda gustaban tanto a los mosqueteros como a otros espectadores más cultos, pone un punto de sensatez y cordura el protagonista, que parece saber algo más que sus interlocutores de los movimientos contradictorios del corazón humano:

DON JUAN. Yo estimo valor tan grande;
mas, por no irritar la ira,
me quitaré de delante. (III, vv. 1032-1034)

Puramente convencional resulta la boda del príncipe y Porcia, que desdibuja (para el lector de nuestros días) el efecto trágico, tan magistralmente conseguido en otros pasajes del drama. Es un recurso que siempre tentó a los dramaturgos áureos, por aquello de «no dejar con disgusto al auditorio»⁶. No es fruto de la inconsciencia. Se trata de lo que hoy podemos juzgar como una excesiva condescendencia con su público, al que el dramaturgo, por boca de Juanete, advierte del *tour de force* que supone ese final que, al seguir tan puntualmente las convenciones contrapuestas de dos géneros dramáticos distintos, rompe, de forma efectista, los moldes admitidos:

⁶ Recuérdese que Lope también sintió esa tentación en el manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza*. A la altura del v. 3000 encontramos una adición, felizmente suprimida en los impresos: «Tú, Aurora, ¿cuál quieres más?/ ¿Ser duquesa de Ferrara/ o ir a Mantua con Carlos?». El Fénix comprendió a tiempo que esa proposición deshacía el efecto trágico de su drama.

JUANETE. Por que en boda y muerte acabe
 El pintor de su deshonra.
 (III, vv. 1040-1041)

Este gusto paradójico por la sumisión a las convenciones y su ruptura por acumulación, a que tan propensa fue la promoción calderoniana, atendía a los gustos de los auditorios contemporáneos. Sin embargo, con la intensa, emotiva y sabia acción que precede a este final, Calderón escribió un drama magistral y originalísimo que ha de sorprender a lo largo de los siglos a los lectores y espectadores más sensibles.

SEXO, PODER Y RELACIONES AFECTIVAS EN *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*

*

¿UN ASUNTO ANTIDRAMÁTICO?

Hoy estamos lejos de la actitud de Menéndez Pelayo [1941: 172], para quien el argumento de *Los cabellos de Absalón* es «antidramático e inmundado». En don Marcelino, el puritano se impone al crítico literario cuando habla de «los inconvenientes naturales del asunto [?], la violación de Tamar casi en escena, y luego la venganza espantosa de Absalón». El más sucinto recorrido por los grandes mitos dramáticos nos revela que el teatro recurre con frecuencia a este tipo de situaciones. No cabe pensar que los dramaturgos de veinticinco siglos de teatro occidental se hayan equivocado sistemáticamente y hayan elegido con estupidez contumaz asuntos «antidramáticos» y erizados de «inconvenientes naturales». Debemos concluir, por el contrario, que la elección de esos motivos responde a la necesidad de presentar en las tablas conflictos particularmente intensos que desvelen y subrayen las luchas íntimas del espectador. La violencia escénica es reflejo de las tensiones represadas del auditorio.

* Este ensayo es el más antiguo de los que aquí se recogen. Fue mi bautismo de fuego en la crítica calderoniana. Durante muchos años había leído apasionadamente a Calderón, pero no encontraba foros en que exponer mis impresiones de lector y espectador. El congreso celebrado con ocasión del III centenario de la muerte de don Pedro Calderón de la Barca fue la primera oportunidad de hacerlo. Se publicó en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. I, pp. 549-560. Años después se reimprimió en la colectánea *Sexo, poder y justicia en la comedia española (Cuatro calas)*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 85-104.

Se produce así un doble proceso de identificación y extrañamiento, que es consustancial al hecho literario y a la percepción del arte en general. Identificación, por cuanto los conflictos representados no son ajenos al hombre común, están hechos de su misma sustancia. Extrañamiento, porque se trata de casos extremos que no son frecuentes en la vida cotidiana.

Este planteamiento nos podría llevar al estudio de la catarsis o de la relación entre la creación artística y su destinatario. Ninguno de esos temas es materia de este congreso. Contentémonos con precisar que la trágica historia de la casa de David, desarrollada en *Los cabellos de Absalón*, presenta ingredientes argumentales esencial y profundamente dramáticos.

TRES TEMAS INTERRELACIONADOS

Calderón acude a los conflictos capitales de la existencia humana: el sexo, los afectos y el poder. Las fuentes bíblicas le marcaban el camino; Tirso, que le había precedido en el tratamiento del mito, había dado forma dramática a esta tríada de pulsiones psicológicas y morales. Lo peculiar de nuestro autor es el equilibrio logrado en el desarrollo simultáneo y completo de los tres temas.

El núcleo de *La venganza de Tamar* tirsiana es la violencia sexual de Amón, de la que es víctima su hermana Tamar. Esta vivencia conflictiva podría dar pie a un drama psicológico, freudiano, visto desde la perspectiva única del personaje perturbado e incapaz de superar su problemática vivencia. En *Los cabellos de Absalón* no encontramos solo esa realidad interna, sino también su proyección sobre un ambiente social y político en el que las apetencias personales se han desmandado y en el que los afectos dominan las decisiones del representante máximo de la autoridad: el rey David.

El incesto tiene un papel trascendente en el desencadenamiento del drama, pero los motivos centrales son la ambición de poder y la «piedad» de David. El primero se exagera en la figura de Absalón. El segundo conforma la actitud del rey, que proyecta sus dolorosas experiencias sobre las fechorías de sus hijos y muestra a lo largo del drama una «inoperante blandura» [*vid.* Fuad Giacoman, 1968: 26].

A mi entender, son tres, pues, los elementos nucleares de la acción, y estos tres temas centrales «no se presentan aislados [...], sino que en el enlace dramático se entretrejen» [Fuad Giacoman, 1968: 43].

CONEXIÓN ESTRUCTURAL

El dramaturgo ha puesto exquisito cuidado en conectar el atropello sexual y su entorno político. La violación está precedida por una disputa entre Absalón, Salomón y Adonías; luchan por el trono que —imaginan— ha de dejar vacante la muerte del primogénito. La agresividad verbal del diálogo culmina en dos alusiones donde el sexo tiene un papel clave. Salomón habla despectivamente de la «hermosura afeminada» de Absalón, a lo que este contesta recordando el origen irregular y pecaminoso (¡pecado sexual, claro!) de su medio hermano:

reliquia de dos delitos,
homicidio y adulterio:
hablen Betsabé y Urías,
una incasta y otro muerto. (vv. 839-842)¹

Sobre este contexto va a incidir la conducta de Amón.

El segundo acto (el tomado de Tirso) vuelve a plantear el mismo esquema estructural. Se inicia con el rechazo de Tamar por su violador. Sigue una escena (simultánea en el tiempo a la anterior) en que Absalón y Adonías disputan por el trono. Ahora las amenazas son de muerte y los príncipes llegan a echar mano de las espadas. En ese clima de violencia política sobreviene la noticia del desafuero de Amón.

El ambicioso protagonista va a instrumentalizar la falta del heredero al servicio de sus designios. Con la muerte del violador conseguiría dos objetivos: la restitución de su honor familiar (Absalón y Tamar son hermanos uterinos) y la corona. Esta combinación de motivos se reitera a lo largo del acto segundo:

Incestuoso, tirano,
presto cobrará Absalón,
quitándote el reino y vida,
debida satisfacción. (vv. 1294-1297)

con su muerte cumpliré
su justicia y [mi] ambición. (vv. 1378-1379)

Muera en el convite Amón,
quede vengada Tamar,

¹ Cito siempre por la edición crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros [Calderón, 1989c].

dé la corona lugar
a que la herede Absalón. (vv. 1766-1769)

El dramaturgo se ha servido de su capacidad estructuradora para mostrarnos la fatal conexión entre los tres núcleos temáticos: el incesto, la incidencia de la falta individual sobre los conflictos externos, y la impotencia de David para frenar por medio de la represión política los progresivos desmanes de su camada.

ABSALÓN: NARCISISMO Y PRAGMATISMO POLÍTICO

Para un freudiano ortodoxo, la guerra civil entre David y Absalón es exclusivamente la epifanía de un conflicto previo de raíces sexuales. En el texto calderoniano los términos se invierten. Me parece ocioso discutir si esa inversión es o no reflejo de los tabúes y represiones del autor. En la estructura dramática que analizamos el enfrentamiento nace de la ambición del príncipe.

Tras el golpe de estado que expulsa a David de Jerusalén, Absalón se encuentra con la resistencia pasiva de sus vasallos, que «neutrales e indiferentes,/ los más están a la mira» (vv. 2709-2710). Para garantizar que la revuelta no ha de parar en la reconciliación de padre e hijo, de modo que «ellos por traidores queden» (v. 2780), Aquitofel insinúa al príncipe que debe acostarse con las concubinas de su padre. Este agravio al honor sexual hará irreconciliables a David y Absalón porque hierde en lo más íntimo al rey, y porque la sociedad no había de consentir componenda alguna tras un acto que trasgrede normas sacralizadas, tabúes inviolables. El velo que rodea estos asuntos «inmundos», como diría don Marcelino, impide que se nombren tan siquiera los abusos sexuales que tienen lugar fuera del escenario.

El príncipe golpista, tal y como aparece en el drama, no da salida en esa coyuntura a impulsos reprimidos; se limita a utilizar con fines políticos un comportamiento al que, desde su hondo narcisismo, no parece dar relieve personal alguno. Otro caso es el de los vasallos, que se sienten más seguros después del rito.

Cuando Absalón vuelve a la vista del espectador, tras la violación pública de sus «madrastras», escucha impasible las reconvenciones de Ensay. Admite haber errado políticamente, pero no siente la angustia del trasgresor. La determinación marca el tono de sus palabras: «Dices bien, pero ya es tarde» (v. 2864).

Pragmático y expeditivo, plantea enseguida las posibilidades de actuación bélico-políticas que se le ofrecen. La racionalidad de su comportamiento está en las

antípodas de la reacción de horror que domina a los que han violado tabúes hondamente asumidos. La razón se impone y el sexo no aparece como vivencia dominante, sino como realidad dominada e instrumentalizada. El rito sexual contra el padre ha servido para conjurar el temor que anidaba en los corazones de los sublevados, no para satisfacer anhelos íntimos del protagonista.

La ambición política de Absalón, la energía con que se enfrenta a los contratiempos tienen como sustrato la seguridad que le proporcionan su belleza y su éxito personal. El narcisismo le da independencia y optimismo. A sus ojos, el mundo se tiñe del color dorado de sus cabellos, como ha señalado Fuad Giacoman [1968: 54]. La fe en su propia valía le permite abordar con desenvoltura e inteligencia los complejos vericuetos del poder. Su exención afectiva se torna frialdad racional y pragmatismo maquiavélico cuando lucha por imponerse a los demás. En su desarrollo dramático no encontramos quiebras provocadas por la debilidad o el sentimentalismo.

Sin embargo, el destino va a perderlo con el apoyo de esa radical fe en sí mismo que le anuncia los mayores triunfos. El símbolo de su valía personal (sus cabellos dorados) será el instrumento de su muerte.

AMÓN O LA DEPENDENCIA AMOROSA

Además de la dimensión volcada al exterior que venimos analizando, el sexo implica, y explica, también unas relaciones de poder en los estadios íntimos. La pasión amorosa se dibuja en el drama como dependencia en el caso de Amón. Incapaz de superar ni aceptar su vivencia, lucha para no confesarse a sí mismo la raíz de su angustia:

Si yo propio a mí propio
me la pudiera negar,
la negara, cuando noto
que yo mismo de mí mismo
me avergüenzo si la nombro. (vv. 250-254)

El horror del incesto es anacrónico, pues en el Israel davídico el matrimonio entre hermanos de padre estaba permitido. El poeta —claro está— prescinde de estos datos arqueológicos y centra su atención en el desarrollo dramático, no en el reflejo puntual de una época histórica.

El príncipe heredero expone en un monólogo este motivo nuclear de su personalidad que es la represión sexual:

En fin, está mi dolor
tan atado en lo más hondo
del alma, que el alma misma,
alcaide del calabozo,
no sabe el preso que guarda... (vv. 277-281)

La imaginería barroca de la opresión (*atado, calabozo, alcaide, preso*) sugiere al espectador la sicomaquia atormentada del personaje que lucha para sepultar en el inconsciente («en lo más hondo/ del alma») los deseos que no pueden verificarse en la realidad [*vid.* Sloman, 1958: 84-127, en especial la p. 103; y Edwards, 1978: 86-110, en especial la p. 91].

Amón se resiste a confesarse su pasión incestuosa porque ha asimilado los valores sociales que condenan ese comportamiento sexual. El gracioso, con lucidez y sagacidad, apunta como causa de la desazón de su señor el otro gran tabú, la homosexualidad:

Sin duda eres sodomita,
pues otra causa no toco
que a tanto silencio obligue. (vv. 283-285)

Este mismo personaje, un marginado indiferente a las normas de la sociedad, será el que le anime a la violación.

El primogénito de David quiere resistir a su pasión pecaminosa, pero está enajenado, no es dueño de sí mismo:

¿Pues cómo manda en mí
con tan grande imperio otro,
que me lleva donde yo
ir no quiero? (vv. 307-310)

Aunque reconoce los riesgos a que se expone, su resistencia está minada por el fatalismo: «en vano me opongo/ de mi estrella a los influjos...» (vv. 298-299). Ese fatalismo había sido subrayado por Sloman [1958: 103], que cita versos tan significativos como los que siguen:

De este atrevimiento mío
no tengo la culpa yo,

porque en mí solo nació
 esclavo el libre albedrío. (vv. 501-504)

Ruiz Ramón [1978: 107] ha puesto el énfasis es «ese *otro* que le lleva donde no quiere ir», en esa estrella, en ese cúmulo de circunstancias que inclinan al hombre hacia el cumplimiento de un destino aciago que solo se verifica a través del ejercicio de la libertad. El poeta «no quiere presentar a Amón como personaje irresponsable ni inconsciente, ni desprovisto de conciencia moral» [Ruiz Ramón, 1978: 105]. Su tragedia es precisamente esa clara conciencia de pecado y la incapacidad psicológica de superar la fuerza avasalladora de sus deseos.

Para poder sufrir la tensión entre estos y el horror al incesto, intenta sublimar sus sentimientos vistiéndolos con la retórica del platonismo. Las apetencias sexuales se transforman así en rendimiento cortés: «Porque estimo más/ lo que amo que lo que espero» (vv. 419-420).

Enseguida sabemos que bajo esa adoración desexualizada se oculta el miedo del tímido a verse rechazado: «aventuro el verme amado/ por no verme aborrecido» (vv. 423-424).

La sicología enfermiza de Amón parece recrearse en el amor frustrado. A su hermana la llama dos veces «hermoso imposible» (vv. 462 y 495). Cuando ha de confesar su pasión, recurre a expresiones similares:

Yo amo, Tamar; mi dolor
 amor imposible es:
 ¡mira si es grande, pues
 es imposible y amor! (vv. 401-404)

En ese estado de angustia, la idea del suicidio es recurrente. El personaje anhela la muerte. Observamos, sin embargo, que los verbos *morir* y *matar* (en este caso, Amón es siempre objeto paciente) tienen dos acepciones distintas. Por un lado, la muerte deseada no es tanto el fin de su existencia cuanto «un escape de su conflicto interno» [Fuad Giacomán, 1968: 45]. Por otro, esas voces tienen en determinados momentos el valor sexual frecuente en español. En boca de Amón se han colocado frases ambiguas como la siguiente: «Mátame, Tamar, mi estrella...» (v. 427). Si el actor hace una pausa tras el vocativo, la expresión *mátame, Tamar...* adquiere el sentido equívoco en el que sin duda se complacería el tímido Amón.

El miedo es una nota que hemos de subrayar en la personalidad del príncipe. En sus parlamentos encontramos expresiones como

temo y dudo... (v. 442)

Tengo miedo. (v. 444)

Tiemblo al vella. (v. 447)

¡Qué osado mi pensamiento
sin verla está!, y ¡qué cobarde
al verla! Todo yo tiemblo. (vv. 896-898)

Yo estoy muerto. (v. 906)

La ficción constituye un subterfugio para declarar su pasión sin comprometerse. Tamar, exenta e indiferente, se presta a representar el papel de la amada de su hermano. Al príncipe le cuesta vencer su miedo; pero, una vez en situación, engarza las frases cuya ambigüedad reside en la identificación poco clara de la mujer oculta tras el pronombre de segunda persona:

tú eres el dueño que quiero;
tú, la hermosura que adoro.
Compadécete de mí,
hermoso imposible... (vv. 459-462)

Tamar siente el malestar del equívoco, pero Amón se ha crecido: la ficción —dice— «me ha quitado/ la primer parte del miedo» (vv. 473-474).

Esta escena da pie a un lapsus deseado por el subconsciente. Al rematar la confesión, a Amón se le escapa un «bellísima Tamar mía» (v. 510) que descubre la identidad del ambiguo *tú*. Ofrece una disculpa y el juego continúa. La infanta, que interpreta el papel de la dama, contesta desdeñosamente. La rabieta del príncipe es mayúscula, y se justifica y comprende porque ha traspuesto las palabras de Tamar a su propia clave: la ficción era un medio para expresar el sentir auténtico; en consecuencia, la respuesta de su hermana es también reflejo de una reacción sincera. La princesa le ha de recordar que «esto fingimiento es» (v. 533). La aclaración solivianta aún más a Amón, que no es capaz de encajar el rechazo, ni tan siquiera fingido:

Pues si es fingimiento, di,
¿para qué me hablaste así?

¿Qué te importaba, Tamar,
alguna esperanza dar
a rendimiento tan justo?
¿Tenía más costa un gusto
de fingir, que no un pesar? (vv. 534-540)

El desequilibrio, que ya intuíamos en su ensimismamiento, tiene la manifestación más brutal en la violación. Cuando el gracioso Jonadab le sugiere este expediente, la respuesta del enamorado es de miedo: «Mi media hermana es Tamar» (v. 581); pero acepta la idea como camino único para vencer la angustia: «piden mis desdichas/ a gran daño gran remedio» (vv. 595-596).

Tras varias alternativas en que el remordimiento se vuelve a apoderar de él, el miedo se torna agresividad. En la escena previa a la violación el tema de la muerte de amor aparece de nuevo:

Yo muero por ti, Tamar.
No puedo a mayor extremo
llegar que a morir por ti:
mi confianza me ha muerto. (vv. 953-956)

Sin embargo, las expresiones de miedo se han transformado en frases resueltas y agresivas:

No he de dejar de gozarte. (v. 969)

No le temo. (v. 972)

ya no temo cosa alguna
cuando esta violencia intento. (vv. 983-984)

Y no faltan muestras de cinismo e impiedad: «El cielo responde tarde» (v. 977).

El tímido ha visto la ocasión de vengar desdenes anteriores. Los papeles se han trocado, la violencia física le proporciona un momentáneo dominio sobre la persona que hasta ese instante lo ha tenido humillado sin saberlo. La situación resulta más gratificante en la medida en que se ha sentido más subyugado y dependiente.

Pasada la euforia del poderío, el horror y el miedo vuelven a dominarlo. El acto segundo (el de Tirso) se abre con el rechazo violento, con la angustia y el temor:

Sal fuera, que eres horror
de mi vida, y su escarmiento.
Vete, que me das temor
y es más mi aborrecimiento
que fue primero mi amor. (vv. 989-993)

Fuad Giacoman [1968: 56] ha explicado este repentino cambio de actitud: «el efecto del tabú [...] lleva al príncipe a culpar a su hermana para poder aceptarse a sí mismo». La zozobra y el temor lo devuelven a su primitiva abulia. Es un medio para protegerse, para evitar la agresión de los demás. El neurótico es un sicólogo excelente, detecta las fallas ajenas, sabe mejor que los más equilibrados por qué camino puede despertar la simpatía o la compasión. Frente a David, el violador se presenta acongojado y vencido. Es una manera subconsciente de evitar el castigo. El desarrollo dramático confirma las oscuras intuiciones del príncipe.

DAVID O LOS INCONVENIENTES DEL AFECTO

El punto débil de David es la compasión, la tendencia al perdón, la hipertrofia de la afectividad a costa de otros valores indispensables en un gobernante.

Dixon [1976: 98], en un documentado artículo, concluía: «me parece erróneo, anacrónico, el concepto de un David débil, y responsable por su debilidad de la historia trágica de su casa». Ignoramos las ideas de Calderón al respecto; pero intuimos las conclusiones a que llega el lector común y podemos traer a colación las palabras de los personajes del drama. Creemos que el lector-espectador está en lo esencial de acuerdo con Sroman [1958: 286] en que la historia muestra sarcásticamente el fracaso y la estupidez de las medidas de gracia que, de forma sistemática, propician calamidades mayores que las que quieren evitar.

Hay, incluso, una ocasión en que el rey se muestra temeroso y apocado, sin paliativos. Concede la plaza de consejero a Aquitofel, según confiesa en un aparte, «por el temor que en mí engendra» (v. 2177).

Los personajes acusan reiteradamente la debilidad de un gobernante que abandona sus resoluciones en cuanto el reo es objeto de su afecto, o le recuerda acciones suyas pecaminosas. La benevolencia con que trata a Amón es, desde el punto de vista jurídico y político, una arbitrariedad, fruto de un cariño rayano en la chochez: «En mirándole, es de cera/ mi enojo deshecho al sol» (vv. 1344-1345). Absalón atina con

la raíz de un fallo tan absurdo como perdonar sin más al violador: «a mi padre la pasión/ de amor ciega» (vv. 1376-1377).

Esta misma debilidad cordial se repite cuando se enfrenta con Absalón. Puesto entre los dos fuegos del afecto y de la necesidad política, David se inclina siempre por el primero. El vasallo más fiel y lúcido, Joab, se ve en la obligación de recriminárselo y desobedecer las órdenes de respetar la vida del promotor de la guerra civil:

Menos importa una vida,
aun de un príncipe heredero,
que la común inquietud
de lo restante del reino.
La justa razón de estado
no se reduce a preceptos
de amor... (vv. 3140-3146)

El afecto de David, volcado hacia sus hijos, se opone diametralmente a las pasiones egoístas del primogénito incestuoso y del segundón narcisista. Es un ejemplo moral y humano con el que el espectador se identifica. Son muy elocuentes los dativos éticos que usa para hablar de Absalón (los señalo en cursiva):

guárdame su persona; no el despecho
de la gente matármele pretenda [...].
Mírame tú por él porque sospecho
que moriré si hay alguien que le ofenda. (vv. 3068-3073)

Pero la realidad es polivalente, y ni la admirable actitud moral del santo rey ni su cariño paternal son las mejores reglas para el gobierno. Calderón, como en tantos otros dramas, ni entra ni sale; se limita a mostrarnos el perfil conflictivo de la realidad.

LA ATRIBUCIÓN DEL TERCER ACTO
DE *LA VENGANZA DE TAMAR*:
CUESTIONES DE ESTILO

*

EL MÉTODO Y SU AUSENCIA

Los estudios literarios, como bien se sabe, son materia a la que difícilmente se puede aplicar el método racional-empírico. No podemos crear modelos de predicción. Es más: valoramos con particular énfasis aquellas obras en las que los hipotéticos modelos de predicción fracasan. Las variables son tan numerosas que se nos revelan ingobernables. Muchas de nuestras afirmaciones, sobre todo en el resbaladizo terreno del gusto, no pueden ser en modo alguno refutadas. Porque sobre gustos hay muchísimo escrito. Demasiado. Los que hemos leído algo sobre esta escurridiza materia hemos acabado persuadidos de que contra gustos no hay disgustos.

Desamparados de método científico que merezca tal nombre, pero no resignados a quedar fuera del marco honorífico de la ciencia, los estudios literarios han

* Esta reflexión sobre el tercer acto de *La venganza de Tamar* y segundo de *Los cabellos de Absalón*, su estilo y su autoría, se preparó para ser leída en el *Congreso internacional «Tirso de Molina: textos e intertextos»*, que se celebró en Parma los días 7 y 8 de mayo de 2001, organizado por mis admirados amigos de las universidades de Parma y de Navarra dirigidos por Laura Dolfi e Ignacio Arellano. Se publicó en Laura Dolfi y Eva Galar (eds.): *Tirso de Molina: textos e intertextos (Parma, 2001)*, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2002, pp. 215-236. Se ha incorporado también a mi colectánea *Tirso de Molina en el crisol del tiempo. La recepción de «Marta la piadosa» y otros estudios*, Cénlit, Berriozar (Navarra), 2021, pp. 164-192.

ido creando una organización escolástica para explicar los textos, y unas disciplinas periféricas al hecho creativo (protagonizado en exclusiva por el autor y el lector), para dotar de un halo de objetividad al fenómeno irreductible e irracional del gusto. La bibliografía, la historia documental de la literatura, las biografías de autores célebres, los debates sobre atribuciones... tienen ciertas pretensiones de alcanzar una objetividad positivista, ofrecer reflexiones concatenadas de acuerdo con la lógica, poner sobre el tapete documentos y datos cifrables...

Pero la verdad es que el relieve de los elementos del saber literario que se escapan a la pura subjetividad es tan escaso que finalmente ciframos el rigor académico, al que llamamos *científico* de forma harto impropia, en que los títulos de revista aparecen entre comillas o en cursiva, según las convenciones de cada país o grupúsculo, o en que se haya citado un texto, idéntico en lo que tiene alguna importancia, por una u otra edición.

En fin, la endeblez de nuestros instrumentos para dar cierta objetiva consistencia a los conocimientos que exponemos en clases, congresos, artículos y libros parece autorizar todo tipo de especulaciones. Nuestras revistas están plagadas de afirmaciones quiméricas y opiniones bizarras (entiéndase el término a la francesa) y exquisitas (entiéndase ahora a la portuguesa), destinadas a tener mayor eco en la medida en que resultan más sorprendentes, chocantes o faltas de fundamento. Ni la lógica rigurosa (*more mathematico*) ni la experiencia repetible en el laboratorio permiten rechazar hipótesis poco razonables.

En los estudios literarios se puede sentar el siguiente postulado: cualquier indicio o dato puede sustentar cualquier tesis, sin que se conozca hasta ahora experiencia que contradiga este principio.

Acogiéndome a este axioma de nuestra «ciencia literaria», me adentro en la peliaguda cuestión que aquí nos convoca: la sorprendente intertextualidad del acto tercero de *La venganza de Tamar* y el segundo de *Los cabellos de Absalón*.

LOS HECHOS RELEVANTES

Los hechos, es decir, las hipótesis fundadas y por ahora no refutadas, parecen ser los siguientes:

- 1) Por un lado, contamos con tres testimonios antiguos de una pieza trágica atribuida a Tirso de Molina y a Felipe Godínez:

- P** En la *Tercera parte de las comedias de Tirso de Molina* (Tortosa, 1634), al cuidado de un sobrino del poeta (así figura en los preliminares; «inventado sobrino», señala Florit [1997: 89]), se publica *La venganza de Tamar*.
- M** En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito (MS/15058) en cuya portada se había escrito originariamente:

M. S. P.
Fuerza de Tamar
Anónimo
1632

A estas palabras se añadieron estas otras:

[En el margen derecho]: Idéntica a *La venganza de Tamar*

[Bajo «Anónimo»]: Godínez

[Bajo la fecha]: Letra del lbro. Martínez

Antonio Paz y Melia [1934: núm. 1474] en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* añadió a la ficha de este manuscrito un par de notas:

De mano del librero Matías Martínez, con algunas correcciones autógrafas de don Francisco de Rojas.

Durán la registró como apócrifa de Godínez, con el título de *La fuerza del natural* [*sic* en la edición que manejo]; pero añade que es idéntica a la de Tirso: *La venganza de Thamar*.¹

Este manuscrito podría representar un testimonio anterior al impreso (*P*), pero también es, sin duda, un texto adaptado para responder a las convenciones y hábitos de la escena en 1632. La variante más significativa (hay otras de las que más tarde hablaremos) es la supresión de

¹ De esta nota final Paterson [1968: 387] deduce que Paz y Melia atribuye las inscripciones más recientes de la portada a Agustín Durán. Es posible que lo sean, pero no me parece que ello se deduzca de la nota de Paz y Melia.

la escena final, en la que David recibe la noticia del asesinato de Amón a manos de su hermano Absalón. Parece más verosímil que los adaptadores suprimieran esa escena del original que pensar en un añadido del poeta al revisar el texto para darlo a la imprenta en 1634.

S La Biblioteca Nacional de Madrid conserva también una suelta (T/14792/12), bajo el título de *La venganza de Thamar* y atribuida a Godínez, publicada en el primer tercio del siglo XVIII por las prensas sevillanas de Francisco Leefdael (S)². El texto presenta numerosas variantes respecto al de la *Tercera parte*. La más llamativa es que el final del tercer acto incluye la muerte de Absalón, casi inmediata al asesinato de su hermano. Se trata de un impreso muy tardío, presumiblemente influido por el desarrollo argumental del drama calderoniano.

2) Por otro lado, encontramos un conjunto de testimonios de un drama trágico bajo el título de *Los cabellos de Absalón*, atribuido a Pedro Calderón de la Barca:

BM En un volumen titulado *Comedias nuevas. Parte IX*³, sin lugar ni año, se imprime *Los cabellos de Absalón, comedia famosa de don Pedro Calderón*. Aunque la fecha nos es desconocida, se especula con que habría que situarla hacia el tercer cuarto del siglo XVIII.

T Un texto próximo a *BM* ve la luz en un *Libro nuevo estravagante de comedias de diferentes autores*, volumen facticio agrupado en Toledo, 1677.

VT Más tarde, se incorpora a la edición de Vera Tassis dentro de la *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1684.

² Para las relaciones entre los testimonios de *La venganza de Tamar* (*P*, *M* y *S*), es conveniente acudir al artículo de Paterson [1968]. Los cambios respecto al impreso tirsiano han sido cuidadosamente analizados por Germán Vega García-Luengos [1986: 154-171]. En su conclusión propone «no cerrar la puerta a una aceptación de la mano de Godínez en algún momento de la gestación del texto que presenta la suelta de Leefdael». Por el contrario, Piedad Bolaños [1983: 324-327] niega cualquier posibilidad de que Godínez interviniera en las alteraciones.

³ Un ejemplar de este impreso se encuentra en el British Museum, razón por la que la crítica le ha asignado las siglas *BM*. Lo catalogan y describen Kurt y Roswitha Reichenberger [1979-2002: I, 157, núm. 525].

El drama calderoniano se reproducirá hasta nuestros días en un total de veinte ediciones, las diecinueve primeras descritas cuidadosamente por Evangelina Rodríguez Cuadros [1989: 91-115]. La vigésima es la que contiene la descripción (RC)⁴.

La conexión, que ahora nos interesa, entre esta serie de testimonios dramáticos es bien conocida.

El acto tercero de *La venganza de Tamar* se reproduce con numerosas variantes, aunque en su mayoría de escaso relieve para el lector o espectador ingenuo, como acto segundo de *Los cabellos de Absalón*.

El propio poeta registró este título en *La memoria de comedias de don Pedro Calderón, enviada al excelentísimo señor duque de Veragua*, reproducida por Gaspar Agustín de Lara en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca...* [Lara, 1684: preliminares, s. n., 109v].

Vera Tassis [1682: ff. ¶¶¶¶¶8v], en los preliminares de su edición de la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, también incluyó *Los cabellos de Absalón* entre las «Comedias verdaderas de don Pedro», en la serie de «Las que están impresas sueltas». Y ni él ni Calderón citaron en ningún momento *La venganza de Tamar*, a pesar de que el editor estableció una lista, que hoy sabemos incompleta, de los dramas «donde tiene una jornada».

CONCLUSIONES PROVISIONALES

Hasta tiempos recientes, la crítica se limitó a constatar los hechos y sacar la conclusión que parece más clara: por razones desconocidas, Calderón tomó el acto tercero de *La venganza de Tamar* y lo insertó, prácticamente completo y con escasas modificaciones sustantivas, como acto segundo de *Los cabellos de Absalón*.

A esta apropiación indebida no se le puede dar siquiera el nombre de plagio. Comúnmente, en esta figura delictiva la copia de textos ajenos se enmascara mediante ligeras reelaboraciones o por el sistema de la desmembración y disolución de lo robado de manera que no sea identificable a simple vista. Sin embargo, como la túnica del justo, Calderón prefirió no desgarrar el texto de *La venganza de Tamar*.

Es práctica absolutamente excepcional en Calderón. Sloman [1958: 94-127], que estudió con detalle las reelaboraciones calderonianas, constata que no hay otro

⁴ Antes se había ocupado de estas cuestiones Edwards [1973]. Kurt y Roswitha Reichenberger [1979-2002: I, núms. 525-536] incluyen la descripción de numerosas ediciones y una lista de versiones y traducciones alemanas, francesas, hebreas, italianas y polacas [1979-2002: I, 160-161].

caso parecido, ni de cerca ni de lejos, en la vasta producción del poeta: «No other example is known in Calderon's work of appropriation on this scale».

Sí encontramos aprovechamientos de situaciones y versos propios incluidos en comedias de colaboración⁵, y existen abundantes autoplagios de situaciones y versos sueltos⁶; pero la única copia servil y amplia (todo un acto) es la de la jornada tercera de *La venganza de Tamar*.

HIPÓTESIS RAZONABLES

Otros datos, dignos de atención aunque menos precisos, son la hipotética, aunque plausible, datación de las comedias: 1621-1622 para *La venganza de Tamar*⁷ y 1633-1635 para *Los cabellos de Absalón*⁸.

Las hipótesis sobre las razones de este insólito plagio son bien conocidas. Cotarello [1906: LVIII], en el prólogo a su edición de las *Comedias* de Tirso de Molina, sugirió que la perfección del acto de Tirso inclinó a Calderón a incorporarlo «sin atreverse a retocarlo». Como ya se ha señalado, contra gustos no hay disgustos, aunque hoy pocos avalarían este criterio.

Otto Rank [1929], cuya hipótesis recoge Valbuena Prat [1941: 131-132], apuntó que el horror al incesto paralizó la pluma de Calderón. Cosa extraña en el poeta que recrea setecientos versos más adelante el momento en que Absalón saca a la vergüenza a las concubinas de su padre⁹.

⁵ Sobre las recreaciones exclusivamente calderonianas de temas, argumentos y textos que previamente había desarrollado en colaboración con otros poetas, véanse los estudios de González Cañal [2000 y 2002b].

⁶ Urzaiz [2001] ha estudiado en *La orden de Melquisedech* otra reutilización abusiva de textos preexistentes, pero en este caso propios.

⁷ 1621 es la fecha que ofrece Blanca de los Ríos [1958: 359]. Paterson [1969a: 27-29], en su edición de *La venganza de Tamar*, aboga por los años que median entre 1621 y 1624. Trae en su apoyo el artículo de Metford [1950], que sitúa las piezas de asunto veterotestamentario entre 1616 y 1624.

⁸ Es la propuesta de Hilborn [1938: 25-26]. Generalmente se acepta, aunque su fundamentación es poco sólida. Como trataremos de demostrar, el texto de Calderón no está vinculado a la publicación de la *Parte tercera* de Tirso (1634).

⁹ Naturalmente, el incesto explícito (en realidad, cualquier forma de actividad sexual explícita) no cabía en la escena áurea por obvias razones de censura; pero, como recuerdan los mismos estudiosos, en Calderón parece que el horror se contrapesaba con una morbosa atracción. El antecedente bíblico eximía al dramaturgo de responsabilidad al presentar estas escabrosas situaciones,

Sloman [1958: 110] propuso dos hipótesis razonables (aunque la primera me parece descartable, por los motivos que más adelante expondré): Calderón, tras escribir el primer acto de *Los cabellos de Absalón*, perdió el interés por la obra, o bien no dispuso de tiempo para rematarla. Quizá el mismo poeta o el «autor» de la compañía que había de representarla discurrieron el expediente de adoptar el texto de Tirso.

Téngase en cuenta la proximidad entre la fecha de publicación de *La venganza de Tamar* (1634), la redacción de *Los cabellos* (1634-1636) e incluso la existencia del manuscrito de *La fuerza de Tamar*, que debió de pertenecer a un actor o director de compañía, datado en 1632. Todo nos lleva a pensar que la obra estaba en los circuitos teatrales de esos años.

NUEVAS HIPÓTESIS

En los últimos tiempos se han abierto paso dos hipótesis que me parecen menos razonables.

Una, defendida por Nancy K. Mayberry [1978], supone la existencia de una trilogía bíblica de Tirso que desarrollaría la materia recogida en tres textos bien conocidos: *Las lágrimas de David*, hasta ahora atribuida a Godínez (al que —recordémoslo— también se atribuye *La venganza...* en la suelta de Francisco Leefdael), *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*. Es una hipótesis que quizá responda a la verdad (¿por qué no iba a escribir Tirso una trilogía bíblica o lo que le diera la gana?); pero se sostiene en indicios sumamente débiles. De la estructura de *La venganza de Tamar* lo único que se puede concluir es que en ella hay alusiones a acontecimientos anteriores y posteriores relacionados con el rey David y su casa, fenómeno habitual en todos los dramas que recrean mitos bien conocidos por el auditorio. Y aunque, en efecto, *Las lágrimas de David* y *Los cabellos de Absalón* fueran reelaboraciones de obras perdidas de Tirso, esa cuestión de fuentes poco o nada nos revelaría sobre su sentido¹⁰.

circunstancia que no se da en otras comedias *a fantasía* (*Las tres justicias en una* y *La devoción de la cruz*) en las que el incesto no llega a consumarse.

¹⁰ La afirmación de que la hipotética trilogía tirsiana fue «imperfectly adapted by Felipe Godínez and Calderón de la Barca» [Mayberry, 1978: 126] entra, no en el escurridizo terreno del gusto, sino en el del gusto hipotético: ¿cómo podemos establecer la perfección relativa de la adaptación de una obra no conservada y quizá inexistente? Mi buen amigo Germán Vega García-Luengos [1986: 115-120] estudió con minucioso rigor esta cuestión y concluyó que *Las lágrimas de David* «no encaja, por cuestiones sustanciales, dentro de los planes de la presunta trilogía de Tirso».

La segunda hipótesis, mantenida hace unos años por Alfredo Rodríguez López-Vázquez [1982], supone que un Calderón jovencísimo escribió mano a mano con Tirso *La venganza de Tamar*. En el reparto le tocó el tercer acto, que más tarde utilizaría «legítimamente» al reelaborar el trágico asunto en *Los cabellos de Absalón*.

El mismo estudioso volvió sobre sus teorías en las XVIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería (2001). Su ponencia *Revisión de una hipótesis* apuntaba la posibilidad de que *Los cabellos de Absalón* sea obra de tres ingenios: Tirso, Calderón y —como preguntó, no sin ironía, el propio conferenciante— ¿Andrés de Claramonte? El debate de esta nueva lucubración debe quedar para cuando se publiquen las actas de las Jornadas almerienses, donde se detallarán las razones que la avalan¹¹.

CUESTIONES MÉTRICAS Y LÉXICAS

La atrevida conjetura expuesta por Alfredo Rodríguez López-Vázquez en 1982 se sustenta en dos argumentos:

1. El porcentaje de redondillas del tercer acto de *La venganza de Tamar* (23,4%) es muy inferior al de los otros dos actos (47% y 58,2%) y al de otras obras de la época (cita *Antona García* y *La fingida Arcadia*), y es similar al porcentaje global de *Amor, honor y poder* (23,1%). Los romances, por el contrario, son más abundantes: 41% en el tercer acto de *La venganza...*, frente al 11% y al 15,7% de los precedentes, y en concordancia con el 45,6% medio de *Amor, honor y poder*. Añade que en el tercer acto las décimas «se utilizan para el diálogo dramático o lírico, y para monólogos, uso que es típicamente calderoniano» [Rodríguez López-Vázquez, 1982: 82].
2. El vocabulario del tercer acto se caracteriza por «una precisa terminología [jurídica], corroborada, en el léxico moral-ideológico, por una abundancia de ter-

¹¹ El artículo no se publicó en las actas correspondientes. Probablemente porque, para la fecha en que apareció el volumen que recogía las ponencias de las XVIII-XX Jornadas [Serrano y Navarro (eds.), 2006], el estudioso había modificado su hipótesis. En una entrevista posterior con José Manuel López de Abiada afirma: «luego comprobé que no hay nada solvente que relacione la obra [*Los cabellos de Absalón*] con Tirso, y que, en cambio, sí hay al menos un documento que relaciona *La venganza de Tamar* con Claramonte: el repertorio de Juan Jerónimo de Almella en 1628. La hipótesis de un texto de colaboración entre Claramonte, Godínez o Vélez de Guevara, y Calderón para el tercer acto, me parece mucho más sólida que cualquier otra» [en López de Abiada, 2007: 179].

minología referida al honor, que prácticamente faltaba en los dos primeros actos» [Rodríguez López-Vázquez, 1982: 77]. El léxico dominante en las jornadas iniciales es de carácter afectivo, médico y psicológico.

Creo que los ejemplos métricos que propone Alfredo Rodríguez López-Vázquez son demasiado escasos para que tengan valor estadístico. Si es verdad que existe diferencia notable en el uso de la redondilla entre el tercer acto de *La venganza de Tamar* y los precedentes, mayor es aún el desnivel que se da entre las tres jornadas de *Los cabellos de Absalón*:

ACTO I	ACTO II	ACTO III
0 (0%)	221 (23,6%)	140 (10%)

Si admitimos que tiene valor probatorio la relación entre jornadas, tendremos que atribuir a tres manos distintas los tres actos de *Los cabellos de Absalón*, de acuerdo con la «revisión de una hipótesis» del mismo Rodríguez López-Vázquez.

A través de los porcentajes de redondillas y romances de cada jornada, es difícil afirmar o negar que un texto pertenezca a Calderón o a Tirso, porque hay ejemplos para avalar cualquiera de las dos posibilidades.

Puestos a dar crédito a datos de tan escasa enjundia, en este campo de la estadística métrica me parece más significativa la ausencia de la silva de pareados en el acto tercero de *La venganza...* y segundo de *Los cabellos...* Esta combinación parece ser predilecta de Calderón desde el primer momento. Está en los dos actos de *Los cabellos...* que hasta la «revisión» de Rodríguez López-Vázquez creíamos que le pertenecían, y se encuentra también en los tres actos de *Amor, honor y poder* o en los de *Nadie fie su secreto* o en los de *El astrólogo fingido*, por citar tres comedias tempranas de don Pedro.

El cambio de léxico entre los primeros actos de *La venganza...* y el tercero no hay por qué achacarlo a otra mano. Lo que cambia es el asunto tratado. El léxico de la tercera jornada habría que compararlo, por ejemplo, con el de *La prudencia en la mujer*, donde, sin duda, los términos de vocabulario político-jurídico serán mucho más abundantes.

El contraste que ve Rodríguez López-Vázquez entre los actos iniciales de *La venganza...* y el último es el mismo que se puede observar entre la jornada primera y las otras dos de *Los cabellos...* Aunque Calderón ha dotado de rigurosa unidad dramática a los tres actos, incluido el tomado de *La venganza de Tamar* (como han

señalado Ruiz Ramón [1967: 290-291], Rodríguez Cuadros [1989: 23-35] y otros), las voces relativas al mundo afectivo, moral y psicológico sobreaman abundan en el acto primero (los atormentados razonamientos del enamorado incestuoso) y decrecen en los otros dos, en los que el tema político se impone y acaba monopolizando el sentido de la acción dramática.

CUESTIONES DE ESTILO

Hace unos meses adelanté mis reservas sobre la hipótesis de que el acto tercero de *La venganza...* pertenezca a Calderón, en un librito dirigido (¡ojalá!) al gran público [Pedraza, 2000: 158-159]¹². Ahora puedo extenderme en algunos contrastes de estilo que aconsejan, en mi opinión, devolver el acto a Tirso.

Es característica muy suya el lenguaje conceptual que «expone la correspondencia que se halla entre los objetos» más dispares. Con frecuencia uno de los polos del concepto tirsiano pertenece al mundo de la realidad cotidiana, incluso vulgar. Así, en la jornada segunda de *La venganza...*, Amón desarrolla un viejo tópico literario, la confusión de realidad y ficción en el amor:

Llora un niño, y a su ama
pide leche, y dale el pecho
tal vez otra sin provecho,
donde, creyendo que mama,
solamente se entretiene.
¿No has visto fingidas flores
que en apariencia y colores
la vista a engañarse viene?
Juega con la espada negra
en paz quien la guerra estima,
engañando con la esgrima
las armas con que se alegra.
Hambriento he yo conocido
que de partir y trinchar
suele más harto quedar
que los otros que han comido.

¹² En el momento de reimprimir este artículo hace ya veintiuno o veintidós años. Ya puedo afirmar que el gran público no se ha interesado demasiado por mi estudio.

Pues mi amor, en fin, rapaz,
si a engañarle, hermana, llegas,
si amorosas tretas juegas,
si tocas cajas en paz,
 si le das fingidas flores,
si el pecho toma a un engaño,
si esgrime seguro daño,
si de aparentes favores
 trincha el gusto que interesa,
podrá ser, bella Tamar,
que sin que llegue el manjar
le satisfaga la mesa.

(*La venganza de Tamar*, II, vv. 673-700)¹³

Una variación de este tópico es elemento capital de *No hay burlas con el amor* de Calderón, pero allí han desaparecido el ama que da el pecho y el hambriento que trincha el manjar. El tono se eleva y se separa de la inmediata realidad:

Tal vez por burla se atreve
uno al mar, sin que presuma,
viéndole jardín de espuma,
viéndole selva de nieve,
que hay peligro en él, y en breve
selva y jardín con horror
le anegan, y así es amor:
luego en placer y pesar,
si no hay burlas con el mar,
no hay burlas con el amor.

(*No hay burlas con el amor*, vv. 2586-2595)¹⁴

No faltan alusiones a fenómenos de la vida real (en un caso, el mismo empleado por Tirso), pero el concepto se elabora y arropa retóricamente:

¹³ Cito *La venganza* por la edición de Paterson [Tirso, 1969]. Señalo acto y número de verso o versos. Para *Los cabellos de Absalón* manejo la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros [Calderón, 1989c]. Cuando el texto aparece en varios de estos testimonios, sigo la puntuación del primero que se cita. Cuando es preciso, indico el folio del manuscrito de *La fuerza de Tamar*.

¹⁴ Todas las citas de *No hay burlas con el amor* proceden de la edición de Ignacio Arellano [Calderón, 1981].

Tal vez por burla o ensayo
polvorista artificial
hace un rayo material,
y forja contra sí el rayo,
cuando con mortal desmayo
muere a su violento ardor.
Rayo es amor en rigor
contra su artífice: luego
si no hay burlas con el fuego,
no hay burlas con el amor.

Tal vez desnuda un amigo
la espada para esgrimir
con otro, y le viene a herir
como si fuera enemigo.
Su destreza es su castigo,
y así, usar de ella es error.
Espada amor en rigor
es: luego, desenvainada,
si no hay burlas con la espada,
no hay burlas con el amor.

Tal vez, por burla mirando
doméstica y mansa ya
una fiera, un hombre está
con ella, Beatriz, jugando;
cuando más la halaga blando,
volver suele a su furor.
Fiera es amor, en rigor:
luego, si ya lisonjera,
no hay burlas con una fiera,
no hay burlas con el amor.

(No hay burlas con el amor, vv. 2596-2635)

Todo el conjunto se resuelve en una estudiada correlación recolectiva:

Por burla al mar me entregué,
por burla el rayo encendí,
con blanca espada esgrimí,
con brava fiera jugué,
y así, en el mar me anegué,

del rayo sentí el ardor,
de acero y fiera el furor:
luego, si saben matar
fiera, acero, rayo y mar,
no hay burlas con el amor.

(*No hay burlas con el amor*, vv. 2636-2645)

Las imágenes, en Calderón, se encajan en un lenguaje sumamente elaborado, ennoblecido. Aun poniendo conceptuosamente en paralelo fenómenos de la vida cotidiana con las transformaciones del alma a impulsos de la pasión, ha borrado cualquier vestigio de vulgaridad, mientras que Tirso se complace en ello, de acuerdo con la más pura teoría y praxis del conceptismo, que busca sorprender al lector con esa interrelación de mundos distintos y distantes.

Curiosamente, Kurt Reichenberger [1995] considera que, frente al texto bíblico, Tirso reduce la presencia de las frutas de sartén a que se alude, con pormenor, en el *Libro segundo de Samuel*:

Es fácil entender —dice el ilustre calderonista— que en tal contexto, pasteles y sartén encajan muy mal con este propósito [el de crear una escena de sublime tragicidad]. Por ello, Tirso cambia el dar de comer por curar, y una poción medicinal, que Tamar trae a su hermano, sustituye a los pasteles fritos. [Reichenberger, 1995: 271]

No debo de haber leído bien *La venganza de Tamar*, pero creo que los elementos gastronómicos están constantemente presentes, a despecho del estilo sublime. En la escena que precede a la violación, Amón dice:

Paréceme, padre, a mí,
que a venir Tamar aquí,
con solo poner los ojos
y las manos en un pisto,
una sustancia o bebida,
términos diera a mi vida...

(*La venganza de Tamar*, II, vv. 1036-1040)

No sé si el estilo sublime ha ganado cambiando los pasteles por el pisto que, de acuerdo con *Autoridades*, más que una poción medicinal, es una suerte de caldo concentrado:

el jugo o substancia que, machacándola o aprensándola, se saca del ave, especialmente de la gallina o perdiz, el cual se suele administrar caliente al enfermo que no puede tragar cosa que no sea líquida, para que se alimente y cobre fuerzas.

Incluso en la escena de la violación reaparecen los juegos y las imágenes culinarias:

TAMAR. Mandome el rey, mi señor,
que a vuestra alteza trujese
de mi mano qué comiese... [...]
Ya no tendrá buen sabor,
si de gusto no ha mudado,
porque aunque yo lo he guisado,
si llaman gracia a la sal,
yo vendré, príncipe, tal
que no estará sazonado.
(*La venganza de Tamar*, II, vv. 1069-1078)

Continuando conceptuosamente la metáfora, Amón replicará:

Tú sola has de ser manjar
del alma a quien avarienta
tanto ha que tienes hambrienta,
pudiéndola sustentar.
(*La venganza de Tamar*, II, vv. 1085-1088)

Este tipo de imágenes reaparecen en el acto tercero de *La venganza de Tamar* (segundo de *Los cabellos de Absalón*). Así, el metaforismo culinario-sexual tirsiano enlaza con un juego dilógico que Calderón no acostumbra a usar en situaciones trágicas:

TAMAR. [...] Que le guisase mandaste
alguna cosa a sabor
de su villano apetito:
¡ponzoña fuera mejor!
Sazonele una sustancia;
mas las sustancias no son
de provecho, si se oponen
accidentes de pasión.
Estaba el hambre en el alma,

y en mi desdicha guisó
su desvergüenza mi agravio:
sazonole la ocasión...

(*Los cabellos de Absalón*, vv. 1182-1193;
La venganza de Tamar, III, vv. 205-215)

En Calderón, el cultismo literario ha refrenado, salvo en los graciosos, la propensión conceptista a buscar imágenes vulgares para crear en torno a ellas sorprendentes correspondencias. Su conceptismo no corre hacia la vulgarización, como haría la poesía catequética y, con más gracia y genio, Tirso. Ni hacia la originalidad extremosa. Más bien se complace en recrear tópicos admitidos a través de artificiosas fórmulas lingüísticas que cruzan sustantivos y adjetivos, verbos y complementos. Véanse estas décimas de *Amor, honor y poder*, en que el rey habla con Estrella:

REY. Turbado a tu vista llego;
que cuando amor me provoca,
teniendo el agua en la boca,
bebo por los ojos fuego.
Si entre sus rayos me anego,
¿cómo en sus ondas me abraso?
De un extremo al otro paso.
¿Quién ha visto efecto igual,
que esté en la mano el cristal
y esté la llama en el vaso?
 Cuando el sol sobre la nieve
su rubio esplendor desata,
hace una nube de plata
que del monte al valle llueve:
uno come y otro bebe;
y así, en efectos tan llanos,
de tus ojos soberanos
la luz en las manos dio,
y ese cristal desató
de la nieve de tus manos.

[Calderón, 1960: 62]

Frente a esta compleja elaboración lingüística y poética, a la musa tirsiana parece pertenecer la conceptuosa correspondencia entre la violada Tamar y el jugador perdidoso:

Tahúr de mi honor has sido:
ganado has por falso modo
joya que en vano te pido.
Quítame la vida y todo,
pues ya lo más he perdido.
No te levantes tan presto,
pues es mi pérdida tanta
que, aunque el que pierde es molesto,
el noble no se levanta
mientras en la mesa hay resto.
Resto hay de la vida, ingrato;
pero es vida sin honor,
y así de perderla trato:
acaba el juego, traidor,
dame la muerte en barato.

(*Los cabellos de Absalón*, vv. 1029-1043;
La venganza de Tamar, III, vv. 51-65)

Y a la misma inspiración responden unos versos que aparecen en el acto tercero de *La venganza...*, pero se suprimieron en el segundo de *Los cabellos...*:

Mujer gozada es basura.
Haz que me echen en la calle,
ya que así me has deshonrado;
lame el plato en que has comido
un perro al suelo arrojado;
di que se ponga el vestido
que ha roto ya algún criado.

(*La venganza de Tamar*, III, vv. 29-35)

CUESTIONES ECDÓTICAS

El texto del acto segundo de *Los cabellos de Absalón* nos ha llegado en impresos realizados al margen de la voluntad y el control de Calderón. La edición que se presume más antigua es la de *Comedias nuevas. Parte IX (BM)*; fue utilizada por Gwynne Edwards como base de su edición, por ser el texto que más se acerca al del acto tercero de *La venganza de Tamar*, aunque deturpado en extremo. El *Libro nuevo extravagante*, Toledo,

1677 (*T*) corrige el anterior, apoyándose, al parecer, en un testimonio intermedio perdido. De aquí deriva, presumiblemente, la edición de Vera Tassis (*VT*), que, en opinión de Evangelina Rodríguez Cuadros [1989: 95], «es el primer texto verdaderamente legible de la tragedia (cronológicamente hablando) que ha llegado hasta nosotros».

En Vera Tassis encontramos más de cien versos que presentan variantes, en su mayoría de escaso relieve, respecto al acto tercero de *La venganza de Tamar*. Muchas de estos cambios se deben probablemente a la trasmisión del texto y no hay por qué suponer en ellas una intervención voluntaria de Calderón. Son numerosos los que, hallándose en *VT*, no están, en cambio, en *BM*, que a pesar de sus deturpaciones, resulta el más próximo al perdido original.

Sin embargo, encontramos cambios que parecen reflejar las preferencias, algunas quizá forzadas, del mundo del teatro de la década de 1630. En ocasiones, el texto de *Los cabellos de Absalón* coincide con el manuscrito de *La fuerza de Tamar*, fechado en 1632. Ambos testimonios pertenecen a una misma familia, en la que se han querido borrar ciertas marcas de estilo características del Tirso de los años veinte.

AVERSIÓN AL CAMPESINO LÍRICO Y PINTORESCO

Quizá obligados por la censura, que no era la misma en 1632 que en 1621, el manuscrito de *La fuerza de Tamar* (f. 35r) y todas las ediciones de *Los cabellos de Absalón* (*BM*, *T* y *VT*), a la altura del v. 1537, suprimen un romancillo bucólico y satírico:

El amor trasquila
la lana que dan
los amantes mansos
que a su aprisco van.
Trasquila la dama
al pobre galán.
Aunque no es su oficio
sino repelar.
Trasquila el alcalde
al que preso está,
y si entró con lana,
en *puribus* va.
Pela el escribén,
porque escribanar

con pluma con pelo
de comer le da.

Pela el alguacil
hasta no dejar
vellón en la bolsa;
plata, otro que tal.

El letrado pela,
pela el oficial;
que mil peladores
si pelones hay.

(*La venganza de Tamar*, III, vv. 563-585)

Tras el verso 1562 de *Los cabellos de Absalón* desaparecen cuatro versos del pastor Braulio, escritos en esa jerga vulgar de los rústicos tirsianos, que se conservan en el manuscrito de *La fuerza de Tamar* (f. 35v):

Que a la he que quillotráis
desde el alma a la asadura
a cuantos viendós están,
y que para mal de muchos
el dimuño os trujo acá.

(*La venganza de Tamar*, III, vv. 613-617)

El texto de *Los cabellos de Absalón* solo recoge el último verso, y harto modificado:

Un ángel os trujo acá.
(*Los cabellos*, v. 1561)

Tras los vv. 1605-1613, el texto editado a nombre de Calderón sustituye con ocho versos otro romancillo de sabor popular que ocupa veinte en la edición tirsiana (vv. 662-681). Sin embargo, el manuscrito de *La fuerza de Tamar* (f. 36r) conserva los dos primeros versos o cabeza de la canción, pero no el resto:

Que si estáis triste, la infanta,
todo el tiempo lo acaba...

Y algo parecido ocurre con el zéjel que cantan los pastores en *La venganza de Tamar* (acto III, vv. 910-936):

A las puertas de nuestos amos
vamos, vamos,
vamos a poner ramos...

En el manuscrito (ff. 39v-40r) se conserva; pero en *Los cabellos de Absalón* desaparece por completo tras el v. 1825.

Está claro que Tirso hereda la pasión de Lope por la poesía tradicional y por la representación pintoresca y lírica del campesino¹⁵. Estos pastores y sus canciones, ligadas a ritos ancestrales, son el contrapunto al mundo de intrigas de la corte. Pero, a diferencia de lo que ocurre en las comedias villanescas del propio Tirso o de Lope, aquí no alcanzan suficiente entidad y se reducen a una nota de color y almidarado costumbrismo.

Calderón solo escribió una comedia villanescas, *El alcalde de Zalamea*, cuya estructura y sentido difiere notablemente de los modelos de Lope o Tirso: sin pintoresquismos popularizantes. Se percató de que estos elementos parasitarios (porque no llegan a constituir una pieza nuclear de la acción; solo interesan en sí mismos, como recreo escénico a través de la música y el baile) no benefician a la tensión trágica.

El villano pintoresco y lírico, que tanto juego dio en el teatro de Lope y Tirso [*vid.* Salomon, 1985: 365-484], no interesó a la generación de Calderón. Don Pedro sí utilizó algunos rústicos como peculiares encarnaciones de la figura del donaire (los dos Chatos de *La hija del aire* y *La púrpura de la rosa*, por ejemplo, o el Tosco de *Amor, honor y poder*¹⁶); pero, en general, rehuyó el lirismo popular y la comicidad rústica.

¹⁵ Blanca de los Ríos [1958: 362] llama la atención sobre las analogías entre estas escenas de *La venganza de Tamar* y comedias villanescas como *La santa Juana. Segunda parte* y *La dama del olivar*.

¹⁶ Que, por cierto, retoma en su aparición en escena el motivo de la primera intervención de Caramanchel en *Don Gil de las calzas verdes*, la resistencia a ser llamado con la interjección *hola*:

CAZADOR.	¡Hola, aho, pastor! [<i>Dentro.</i>]
TOSCO.	¿A quién [<i>Dentro.</i>] dan estas voces?
CAZADOR.	A vos. [<i>Dentro.</i>]
TOSCO.	Yo no so hola, juro a ños, [<i>Dentro.</i>] y avísote que habre bien.
CAZADOR.	¡Hola! ¿Una palabra sola [<i>Dentro.</i>] a un cazador no dirás? [<i>Salen.</i>]
TOSCO.	Él es el hola no más, porque aquí no hay otro hola. ¿Piensa el lacayo que está con otro hola como él,

De acuerdo con este criterio, en *Los cabellos de Absalón* (v. 1833) Calderón suprime tres redondillas de *La venganza de Tamar* (vv. 941-952), conservadas en el manuscrito de *La fuerza...* (f. 40r-v). Tras la muerte de Amón, intervienen Salomón y Adonías, horrorizados, y, sobre todo, los pastores con su peculiar lenguaje:

AMÓN.	Cielos, piedad. Muerto soy.
SALOMÓN.	Huye.
ADONÍAS.	¡Oh bárbaro sin ley, todos los hijos del rey por reinar perecen hoy!
TIRSO.	¡Oste, puto!, esto va malo.
ARDELIO.	Huyamos, no nos alcance algún golpe de este lance.
BRAULIO.	¡Mirad qué negro regalo el convite!
TIRSO.	¡Oh mi cebolla, más os quiero que Absalón sus pavos!
ARDELIO.	Tirso, chitón, que mos darán en la cholla.

(La venganza de Tamar, III, vv. 941-952)

Este pasaje permitirá a Fuad Giacoman [1968: 41] afirmar que «los pastores de Tirso hablan como campesinos», como campesinos de teatro, se entiende.

OTRAS SUPRESIONES Y CAMBIOS

Calderón mantiene, como en el resto del acto, las imágenes gastronómicas de Tirso:

Para ti, hermana, se ha hecho
el convite; aqueste plato,
aunque de manjar ingrato...
*(Los cabellos de Absalón, vv. 1834-1836;
La venganza de Tamar, III, vv. 953-955)*

que solo es su nombre aquel
de hola acá y hola acullá?
[Calderón, 1960: 63-64]

Pero poco después una corrección elimina otro juego conceptista de *La venganza de Tamar* (conservado en el manuscrito de *La fuerza...*, f. 40v):

procura en ella lavar
tu fama hasta aquí manchada.
Caliente está la colada,
fácil la puedes sacar.
(*La venganza de Tamar*, III, vv. 959-962)

En *Los cabellos de Absalón* el tercer verso se resuelve en:

Caliente está [la sangre de Absalón]; tú, vengada,
fácil la puedes sacar.
(*Los cabellos de Absalón*, vv. 1842-1843)

Con este cambio se anula la alegoría lavandera y se dificulta la comprensión del último verso. ¿Qué puede sacar fácilmente? ¿La sangre? ¿La fama? Calderón ha eliminado la vulgar metáfora de la *colada*, pero no ha restaurado el texto para darle pleno sentido.

Otras incongruencias parecen revelar que Calderón o quien retocara la obra (pudo ser la compañía encargada de la representación) no entendió cabalmente el original tirsiano. Así, en el verso 553 del acto tercero de *La venganza de Tamar*, David recomienda a Absalón: «en olvido agravios pon». Las ediciones primitivas de *Los cabellos...* (v. 1529) leen: «al olvido agravios pon», que no parece formar sentido¹⁷.

También pierden los vv. 341-342 del acto tercero de *La venganza...*: «¡Qué animoso antes del vicio/ anda siempre el pecador!», que *Los cabellos...* (v. 1318) convierten en: «¡Qué ambicioso antes del vicio...!»¹⁸.

Estas deturpaciones evidencian —creo— que Calderón, o quien se encargara de esta tarea, copiaba un texto ajeno y que, en algún caso, no pudo detenerse a entenderlo cabalmente.

¹⁷ Lo mismo en el verso 1552 de *Los cabellos de Absalón*: «y vos sois reina en Belén», que Tirso editó correctamente: «y vos sois reina en belleza» (*La venganza de Tamar*, III, v. 604). El manuscrito de *La fuerza...* (f. 35v) da otra lectura, también aceptable: «y vos sois reina garrida».

¹⁸ Hartzenbusch en su edición de la «Biblioteca de autores españoles», percatándose de la incongruencia del texto calderoniano, corrigió por su cuenta: «¡Qué brioso...!» [Calderón, 1848-1850: II, 429].

A veces las deturpaciones no se producen en la copia que Calderón o los comediantes prepararon para la representación, sino en la labor correctora de los editores. Así, donde *La venganza de Tamar* y *BM* leen:

El castigo es mano izquierda,
mano derecha el perdón.
Pues ser izquierdo es defeto...
Mirad, príncipe, por vos;
cuidad de vuestro regalo.

(*La venganza de Tamar*, III, vv. 375-380)

el volumen reunido en Toledo (1677) y la edición de Vera Tassis (*T* y *VT*) alteran el verso tercero, de modo que el pasaje se vuelve casi ininteligible: «pues sea izquierdo el defecto» (*Los cabellos...*, v. 1354).

Algún otro ejemplo se podría allegar. Todos son indicios de que el segundo acto de *Los cabellos de Absalón* copia el texto de Tirso, presumiblemente de un manuscrito previo a la edición de la *Tercera parte* de sus comedias, coincidente en algunos puntos con el conservado de *La fuerza de Tamar*. Fray Gabriel, al preparar su edición, debió de restaurar algunos pasajes (las cancioncillas líricas, las humoradas campesinas) que los cómicos habían ido reduciendo a lo largo de los diez o quince años que, según todos los indicios, median entre la redacción de la tragedia bíblica y su impresión.

El original del acto segundo del drama calderoniano se copió sin voluntad de ser escrupulosamente fiel a su antecesor (de ahí las múltiples variantes sin relieve estilístico), pero sí con el designio de ofrecer un texto coherente en lo poético y en lo dramático, que solo falla en contados momentos, siempre por falta de comprensión del propio don Pedro o de los amanuenses o impresores.

Las sucesivas ediciones, en su afán corrector (dado que *BM* presenta numerosas erratas), se apartan del texto tirsiano y, en algún momento, lo malinterpretan y deturpan.

CONCLUSIONES PROVISIONALES

De lo expuesto me gustaría poder extraer las siguientes conclusiones:

1. No me parece posible que el Calderón que escribió *Amor, honor y poder* en 1623 o *El sitio de Bredá* en 1625, redactara por las mismas fechas el tercer acto

de *La venganza de Tamar*. Estamos ante dos concepciones de la lengua literaria muy distintas, y en cierta medida opuestas: conceptismo dilógico y metáforas caprichosas y vulgarizantes frente a elaboración cultista del estilo.

2. Calderón o la compañía encargada de estrenar su tragedia revisó el texto de Tirso y lo manipuló con pericia para adaptarlo a su sistema dramático y a los gustos imperantes en los años centrales de la década de 1630. De ahí la supresión de las canciones y del zéjel, reminiscencia de las comedias villanescas y bíblicas (hay toda una bucólica veterotestamentaria) al estilo de Lope y Tirso. En esa operación cayeron, por voluntad del adaptador, algunos juegos conceptistas, y en ocasiones se produjeron ciertos desajustes no deseados.
3. El texto de que dispuso la compañía que estrenó *Los cabellos de Absalón* era el del acto tercero de *La venganza de Tamar* en una versión distinta a la impresa en 1634. Los editores posteriores a *BM* se van separando de él para subsanar las erratas del primer impreso conocido.
4. Con estos datos, no encuentro más que una hipótesis, la ya expuesta por Slobman, para explicar la indebida apropiación calderoniana: la falta de tiempo. Naturalmente, se trata de una falta de tiempo calculada, prevista, no sobrevenida. La inminencia del plazo para cumplir con un compromiso obligó al poeta, que había reelaborado, magistralmente, el asunto de la jornada segunda de *La venganza de Tamar* en la primera de *Los cabellos de Absalón*, a no continuar la labor de recreación de los materiales del acto tercero tirsiano. Tuvo que pasar directamente a redactar la postrera jornada de su comedia y entregar, con correcciones significativas pero que exigían poco tiempo y esfuerzo, el texto de Tirso como acto segundo de su tragedia, en lugar de una composición original. Presumiblemente, se sentía complacido e identificado con esa parte del drama por su organización y estructura (alternancia de escenas privadas y públicas, de modo que los actos particulares adquieren proyección y significación política¹⁹), aunque no por su lenguaje y ornato dramático.

El resultado es bien conocido. Después de un siglo XIX en el que la crítica no leyó *Los cabellos de Absalón* y se limitó a considerarlo un subproducto de *La venganza de Tamar*, hoy parece que los estudiosos y lectores coincidimos con la opinión expresada por Ruiz Ramón [1978: 109]:

¹⁹ De acuerdo con lo expuesto en «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», reimpresso en este volumen, en especial las pp. 49-50.

Calderón dota de nuevo sentido y alcance, a la vez que lo hace más coherente en relación con la acción global del drama, el acto que copia de Tirso.²⁰

Frente al tono de comedia de enredo de los actos primero y segundo de *La venganza de Tamar*²¹, el estilo adoptado por Calderón tiene un inusitado vigor trágico en que se enlazan los dos temas nucleares: la justicia individual, es decir, la venganza, alentada por la desatención de los poderes públicos (el rey David) a la víctima, y la ambición política de Absalón, que en Tirso queda apuntada y que Calderón desarrolla hasta sus últimas consecuencias en el acto tercero de *Los cabellos de Absalón*.

Ya Sloman [1958: 111 y ss.] apuntó que el propio título de la pieza calderoniana ponía en el corazón de la tragedia la figura de Absalón. Con ello, lo que eran pasiones, debilidades y delitos privados —un caso para los moralistas y los siquiátras— se ampliaba en resonancias políticas. Así creó una compleja tragedia sobre la ambición, que superaba la irregular mezcla de comedia de inverosímiles, quiméricos enredos amorosos, y de drama de violencia y venganza de que partía.

A pesar de la perfecta fusión de los tres actos en *Los cabellos de Absalón*, sigo creyendo que el segundo es de Tirso: las cuestiones de estilo y de crítica textual que he expuesto en las páginas que anteceden me inclinan a mantener esta tesis.

²⁰ Citemos también tres artículos que contrastan las obras de Tirso y Calderón y apuntan ideas sobre su estructura y organización, aunque no abordan los temas que aquí hemos discutido: O'Connor [1983], Welles [1995] y Correa [1996].

²¹ Primorac ha dedicado un artículo a «Los elementos cómicos en *La venganza de Tamar*». Del análisis concluye: «Aunque *La venganza de Tamar*, cuyo objetivo esencial obviamente no cómico, no se puede comparar en la exuberancia lingüística ni en dimensiones lúdicas con las obras maestras de Tirso de este género, como en el terno de *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y *El amor médico*, hemos visto que, a pesar de su tema trágico, la comedia nos proporciona un buen surtido de elementos cómicos y juegos lingüísticos y nos comprueba otra vez que Tirso era incapaz de recobrar la sobriedad de esa suya omnipresente «ivresse du rire». Y nos alegramos» [Primorac, 1998: 243-244].

SEMÍRAMIS, UN MITO EN EL TEATRO

*

DE LA HISTORIA AL MITO; DEL MITO AL TEATRO

La figura de Semíramis, entre la leyenda y la historia, ha fascinado a los dramaturgos de cuatro siglos porque en ella se reúnen dos caracterizaciones moralmente contrapuestas. La primera, que parte de Heródoto, presenta a una reina ejemplar en su dedicación a las obras públicas y al embellecimiento de Babilonia, la capital de su imperio: «mandó construir a lo largo de la llanura unos diques que merecen contemplarse, mientras que antes el río solía desbordarse por toda la llanura» (*Historia*, I, 184). Se ha identificado a Semíramis con la reina asiria Sumuramat, que rigió el imperio durante la minoridad de su hijo Adadnari III (810-806 a. C.).

* Este artículo fue un encargo de Ángel Facio para acompañar al volumen en que se editó la versión de *La hija del aire. Segunda parte*, debida a Jorge Lavelli, que dirigió el espectáculo protagonizado por Blanca Portillo. Fue el proyecto que había acariciado Rafael Pérez Sierra en su último año como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y que, finalmente, determinó su dimisión (véanse las referencias a estas cuestiones en los primeros párrafos de mi artículo «Tres espectáculos calderonianos», incluido en este volumen, pp. 231-233). Unos años más tarde, la idea se materializó gracias a una coproducción del Teatro San Martín de Buenos Aires y el Teatro Español de Madrid. El volumen, además del texto de Lavelli y de este ensayo, incluye notas y artículos de Blanca Portillo, Ignacio Arellano, Rosa Navarro Durán y José Monleón. La primera edición de este trabajo apareció en ese libro: Ángel Facio (coord.): «*La hija del aire*» de Pedro Calderón de la Barca, Teatro Español, Madrid, 2006, pp. 97-126.

La ubicación en la historia de la humanidad de esta personalidad sorprendente preocupó a antiguos y modernos. Fruto de las continuadas especulaciones de toda una tradición escolástica es el libro que en 1712 publicó en Toulouse Michel Mourges, en cuya portada se lee: *Plan théologique du pythagorisme et des autres sectes sçavantes de la Grece [...]. Sur la fixation du regne de Sémiramis au temps de Abraham.*

A esta Semíramis contemporánea del padre de Israel se atribuirá la primera de las maravillas del mundo: los muros de Babilonia y sus famosos pensiles o jardines colgantes.

Esta caracterización inicial, siendo de extraordinario interés histórico y debiendo ser propuesta para la admiración y aun la veneración cívica, difícilmente podía resultar atractiva para los dramaturgos y la gente de teatro en general, incluyendo en ella al público. Al papel de gobernante activo y eficaz hubo que añadirle otros ingredientes para convertir a la reina babilónica en personaje dramáticamente atractivo.

Diodoro de Sicilia, en su *Biblioteca histórica* (II, 4-20), adorna a Semíramis con un imprescindible componente mítico. Para su relato acude a la autoridad de Ctesias, un médico griego residente un tiempo en Babilonia. Cita reiteradamente a su fuente cuando se trata de señalar medidas o datos concretos y difumina sus referencias cuando nos cuenta el origen, la condición y los progresos de «la más famosa de las mujeres de quienes hemos tenido noticia». Lo primero que le interesa resaltar es «cómo, desde una humilde fortuna, prosperó hasta tal gloria». La convierte en hija de Dérceto, una diosa que a menudo se relaciona con las encarnaciones del amor y la fecundidad en el panteón antiguo: Istar, Astarté, Afrodita, Venus. Esto no obstante, en la leyenda Diodoro la presenta enemistada con Afrodita, por lo que esta «le inspiró un terrible amor por un muchachito no mal parecido de entre sus devotos». Nace la niña, el joven amante muere o desaparece poco después, y Dérceto, «tras precipitarse al lago por la vergüenza o la pena, metamorfoseó el aspecto de su cuerpo en pez», por lo que en lo sucesivo se la veneraría con una imagen parecida a la que popularmente se atribuye hoy a las sirenas: «tiene cara de mujer, pero todo el cuerpo restante de pez»¹. En Ascalón se le consagró un santuario con estanques y peces.

Además de ser hija de una diosa de la fertilidad, la Semíramis de Diodoro de Sicilia fue criada «de manera asombrosa y sobrenatural» por unas palomas, aves —como bien se sabe— consagradas a Venus.

La diligente constructora de presas y murallas ha adquirido unos orígenes míticos, vinculados a un amor irregular y fatal, y a los ritos de fecundidad.

¹ Las sirenas clásicas, como es sabido, no eran pisciformes, sino pájaros antropomorfos.

Sobre estos cimientos, Diodoro levanta un nuevo mito: el de la mujer fatal, cuya belleza atrae y destruye a los varones. Así ocurre con el intendente del rey, Ones (el Menón del texto calderoniano y de otras versiones), y, más tarde, con el mismo rey Nino, al que seduce al presentarse ante él vestida de hombre y al actuar sagaz y aguerridamente en el sitio de Bactra. El rey la pretende y su intendente, desesperado, se suicida.

Diodoro nos da cuenta del matrimonio de Semíramis y Nino, del nacimiento de Ninias y del ascenso al poder de la reina al quedar viuda. En el ejercicio de esa regencia volvemos a encontrar a la gobernante «empresaria por naturaleza», ambiciosa, fundadora mítica de Babilonia, artífice de sus pensiles o jardines colgantes; y constructora, en sus alrededores, de un sinfín de obras hidráulicas y canales varios. Diodoro nos da noticia —siempre de actualidad en los siglos XX y XXI— del asfalto, que brota de las entrañas de la tierra en la Mesopotamia regida por Semíramis y que «no solo basta para tantos y tan grandes edificios, sino que también el pueblo [...] lo extrae ilimitadamente y, después de secarlo, lo quema en vez de leña».

Las guerras de Semíramis ocupan varias páginas del relato de Diodoro. La reina babilónica llega en sus conquistas hasta la India, donde resulta finalmente derrotada. El episodio último de su historia es una conjura de su hijo Ninias, la cesión, sin resistencia, del poder y su desaparición «rápidamente transportada hacia los dioses» o, en otra versión, su metamorfosis en paloma, su ascenso a los cielos, por lo que «los asirios honran a la paloma como a un dios, inmortalizando a Semíramis».

A este relato central, relativamente neutro en cuanto a la moralidad de la reina (con excepción del episodio del suicidio de Ones), Diodoro añade que otros historiadores —un Ateneo mal identificado— trazan una imagen mucho menos favorable del personaje: «fue una hermosa cortesana y [...], por su belleza, el rey de los asirios estaba enamorado de ella». En esta versión el acceso al trono se produce de manera más truculenta: obtiene de su marido que le ceda el cetro durante cinco días. En ese tiempo consigue hacerse con la fidelidad de la guardia y del pueblo; en el ejercicio despótico de su poder encarcela a Nino, y ella, «empresaria y osada por naturaleza, mantuvo el gobierno, reinando hasta la vejez»².

En Diodoro está en sustancia el mito de Semíramis que pasará al teatro. Pero la historiografía clásica añadirá algunos detalles, los más de ellos escabrosos, que inspirarán a los dramaturgos de la Edad Moderna.

² El mito del encarcelamiento y desaparición de Nino es, probablemente, un eco de ciertos ritos de fecundidad, que exigían la muerte del rey cuando la sequía u otras causas malograban las cosechas. Véase el estudio clásico de Frazer en *La rama dorada*, cap. VI [1951: 109-117].

Justino (*Epítome de las «Historias filípicas»*, I, 2) acoge la leyenda de que Semíramis, a la muerte de Nino, no ejerció la regencia, sino que suplantó a su hijo, «pues la estatura de ambos era mediana, su voz igualmente delicada y parecidas las facciones de madre e hijo». Después de años de eficaz gobierno y triunfos militares, revela su verdadera identidad y es aceptada por el pueblo y la aristocracia, funda Babilonia y la rodea de una muralla de ladrillos, «unidos, en vez de arena, con betún, material que se encuentra en aquellos lugares por todas partes procedente de la tierra recalentada». En esta versión el final de la heroína no puede ser más escandaloso: «cuando pretendía compartir lecho con su hijo, fue matada por este».

Para completar el cuadro, Plinio en el capítulo de su *Historia natural* que dedica a los caballos (VIII, 64) pone una nota de zoofilia a las depravaciones de la reina: «Juba cuenta haber amado Semíramis a uno tan desatinadamente que vino a tener cuenta con él»³.

Toda esta serie de materiales legendarios vienen a completarse con una anécdota particularmente teatral recogida por Valerio Máximo (*Hechos y dichos memorables*, IX, 3-4):

Quando Semíramis, la reina de los asirios, recibió la noticia de que Babilonia se había sublevado, se hallaba atareada arreglándose los cabellos. Al instante salió corriendo, con la mitad de su melena suelta, a reducir a los babilonios, y no volvió a ordenar sus cabellos hasta someter a aquella ciudad bajo su poder. Por eso mismo se erigió en Babilonia una estatua suya en la que puede apreciarse el aspecto con que salió, apresuradamente, a tomar venganza.

UNA MUJER SINGULAR: SEXO Y PODER

Sin duda, la figura mítica de Semíramis apareció en la imaginación de los historiadores de Occidente como un monstruo, un ser asombroso, un prodigio... por el mero hecho de haber sido una mujer que ejerció el poder. A esta singularidad se fueron añadiendo otras que la convirtieron en un ser tocado por lo sobrenatural: su nacimiento de una diosa y un mortal, su irreal relación con las palomas, su ascensión a los cielos... Por último, se sumaron las notas de perversidad moral: infidelidades, traiciones, suplantación de la personalidad, conato de incesto, zoofilia...

³ En la traducción clásica de Francisco Hernández, que es la que cito [Plinio, 1999: 411], el texto aparece en el cap. 61 del libro VIII.

Anna Maria G. Capomacchia [1986] ha interpretado el mito de Semíramis como una contrafigura del héroe griego por su condición femenina y oriental. Participa de muchos de los rasgos que la tradición helénica atribuye al héroe: su nacimiento irregular y sobrehumano, sus obras auténticamente excepcionales, su final sorprendente y enigmático. A esto se añade, y no es cuestión menor o baladí: «il suo stesso comportamento erotico sfrenato», que encaja «alla perfezione nella connotazione dell'eroe, come ci viene presentata dalla tradizione greca» [Capomacchia, 1986: 67].

Semíramis, según esta interpretación, encarna para la historiografía clásica una doble alteridad: por ser oriental y por ser mujer. Esta confrontación implica inevitablemente

un giudizio negativo sul personaggio in causa e sull'ambiente in cui opera, perché solo in questa maniera la differenziazione può conferire valore alla cultura propria rispetto a quella altrui. [Capomacchia, 1986: 69]

Probablemente, no le falta razón a la investigadora italiana⁴, pero quizá no resalta bastante que es precisamente esa excepcional negatividad lo que convirtió a Semíramis en un atractivo mito teatral.

La escena es el espacio en que los espectadores pueden ver realizadas, en carne y hueso, las trasgresiones que la vida social no permite o exige que se oculten hasta, incluso, perder la conciencia de su propio existir. En el mito de Semíramis, resultante de las adiciones sobre la primera imagen de la reina constructora, lo que subyuga a los dramaturgos y a sus públicos es, sin duda, la ruptura con los criterios morales al uso, especialmente en materia sexual. Capomacchia subraya esta faceta de la reina asiria:

È una donna che scioglie gli uomini che vuole o che le sono utili: i due mariti le serviranno per raggiungere il potere; gli amanti prescelti e poi eliminati senza alcun ritegno sono adatti a soddisfare i suoi desideri senza intaccare l'autorità regale; ma Semíramis è anche preda di sentimenti contro natura che vanno dalla passione per il figlio a quella per il proprio cavallo. [Capomacchia, 1986: 60]

Sexo y poder, reunidos en este mito, han dado materia a un cúmulo de dramaturgos interesados en diseccionar sobre la escena estas pasiones de acuerdo y en con-

⁴ Aunque podría discutirse largo y tendido sobre si el papel de la mujer en la sociedad oriental fue tan activo e independiente como ella lo pinta.

traposición a los valores sociales y morales de cada época. Estos creadores han estado siempre en el fiel del difícil pulso entre la censura y el control social, por un lado, y los deseos mal reprimidos de su auditorio, por otro.

Esa reina trasgresora es la que aparece en el canto V del *Infierno* (vv. 54-60) dantesco entre los lujuriosos condenados:

fu imperadrice di molto favelle.
 A vizio di lussuria fu sì rotta,
 que libito fe' licito in sua legge
 per tòrre il biasmo in che era condotta.
 Ell'è Semiramìs, di cui si legge
 che sucedette a Nino e fu sua sposa:
 tenne la terra ché'l Soldan corregge.

Petrarca la coloca entre las incestuosas en su *Trionfo d'amore* (III, vv. 75-79) y Boccaccio habla también de su figura en *De claris mulieribus* (cap. II), con la misma nota de lujuriosa e incontinente.

EN LOS ALBORES DEL TEATRO MODERNO: MANFREDI Y VIRUÉS

No conocemos tragedias antiguas en torno a Semíramis (sí las tenemos de otras heroínas bárbaras, como Medea), pero el mito aparece en escena en cuanto se desarrolla el teatro moderno.

Dos dramaturgos que escriben sus obras en fechas muy próximas pero imprecisas, son candidatos al honor de haber recreado por primera vez en escena el mito de Semíramis: el italiano Mutio Manfredi (Cesena, 1535-Roma, 1608?) y el español Cristóbal de Virués (Valencia, 1550?-Madrid, 1614?).

Con independencia de la dudosa fecha de composición, Mutio Manfredi parece el primero en imprimir sus dramas: *Semiramis. Boscareccia* y *Semiramis. Tragedia* (ambos publicados en Bérgamo, 1593). El primero presenta el idilio de la joven Semíramis con su primer esposo, Menón, y tiene, como indica el título, cierto aire bucólico. De la tragedia sabemos que estaba compuesta en 1583, cuando el príncipe Vincenzo Gonzaga propuso su representación en Mantua. La iniciativa no fue del gusto de su padre, el duque, y el espectáculo no llegó a ofrecerse, al menos en ese momento.

En esta *Semíramis* trágica, Manfredi saca a escena los espectros de Nino (padre) y Menón, que vuelven de los infiernos, y acumula horrores, prudentemente situados fuera de la vista de los espectadores: Semíramis, enloquecida por la pasión incestuosa, maltrata a Dirce, casada en secreto con su hijo Nino, y mata a los niños de ambos y también a «su nuera»; para alcanzar sus perversos propósitos, revela a su hijo que en realidad él ya ha cometido incesto, puesto que Dirce también es hija de la reina. Al pobre príncipe no le queda más salida que el matricidio, seguido del suicidio [vid. Frolidi: 2004].

En contraste con este retorcido argumento, los sangrientos perfiles de *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués quedan considerablemente atemperados, aunque recoge la mayor parte de los truculentos episodios acumulados por la tradición historiográfica clásica.

La crítica no se pone de acuerdo en la fecha precisa en que se redactó la tragedia de Virués, aunque sí en los márgenes en que hubo de ser escrita: entre 1579 y 1590 aproximadamente [vid. Hermenegildo, 2003: 17]. Frolidi [2003: 315] da por bueno que Virués,

cuando en sus años juveniles compuso la tragedia [...] (en torno a 1580), se encontraba en Italia, donde seguro que había podido seguir el debate en torno a la composición de tragedias que hacia la mitad del siglo había llevado a un concepto del género diverso con respecto al del primer Renacimiento.

Junto a esa disputa intelectual y escolástica, parece relevante señalar que la obra toda de Virués hay que situarla en el contexto teatral de la España de su época. *La gran Semíramis*, a pesar de su reciente revalorización, es un acabado ejemplo de la etapa de tanteos, de búsqueda de un teatro de emociones que pudiera atraer a los espectadores de fines del siglo XVI. Como hemos dicho en otra ocasión, «es un intento fallido, pero necesario, de fundir el clasicismo dramático, que para él [Virués] se concreta en Séneca, con una nueva concepción de la intriga escénica» [Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1980: 314]. De acuerdo con su modelo, la finalidad moral conforma el conjunto dramático. El teatro se escribe

para dechado de las almas nobles
que al punto ecelso de virtud aspiran.
(*La gran Semíramis*, vv. 7-8)⁵

⁵ Cito por la edición de Alfredo Hermenegildo [Virués, 2003].

Dentro de este proyecto, el personaje de Semíramis es una atractiva y violenta encarnación de los contravalores morales, y una oportunidad para crear un drama pródigo en escenas de horror y sorpresa. La sanguinaria emperatriz de Virués es una especie de Ricardo III que no tiene como acicate la desgarbada figura y la acomplexada psicología del tullido, sino que utiliza como instrumento hacia el poder una belleza cautivadora. Virués debió de imaginar que la combinación de hermosura y perversidad había de llegar a un público en busca de emociones. La heroína aparece en hábito de hombre en medio del sitio de Bactra, adelantando el principio lopesco de que «suele/ el disfraz varonil agradar mucho» (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 283-284). Pronto se revela como la mujer fatal que va destruyendo a cuantos se enamoran de ella. Menón, su primera conquista, se suicida antes de acabar el primer acto. Nino, de acuerdo con la leyenda, es encarcelado durante los cinco días en que cede el trono a Semíramis. Los secuaces de la reina secuestran a su hijo Ninias y lo mantienen, vestido de mujer, en el templo de las vestales. La protagonista, en un juego de travestismo, suplanta al legítimo heredero, accede al trono e informa al perplejo y atónito consejo del reino de que Nino ha sido arrebatado a los cielos. Para redondear la contrafigura de la matrona prudente y respetable, Semíramis declara su amor a Zopiro y manda envenenar a su marido, el depuesto Nino, y quemar su cadáver.

En la tercera jornada, la impostora, ávida de gloria, descubre al pueblo su superchería: ella ha gobernado haciéndose pasar por su hijo. A pesar de que la declaración no provoca ningún tipo de reacción popular ni de las élites, este momento de esplendor y poderío marca el inicio de su caída, arrastrada por el desenfreno sexual. Ninias ha llegado a palacio bajo el nombre de Zameis. Semíramis se enamora de él, pero el muchacho la rechaza. La reina, que tantas muestras ha dado de autodominio en otras circunstancias, se desespera ante esta negativa. Zameis (Ninias), que ha jurado vengar a su padre, mata a Semíramis, según nos cuenta el cortesano Diarco.

El nuevo rey, fiel a la política que hoy llamaríamos «de opacidad informativa», comunica a la corte que la reina murió y se convirtió en «una hermosísima paloma», mientras ordena a sus criados, que lo fueron también de Semíramis, que arrojen al fuego el cuerpo lascivo de su madre muerta.

El texto se remata con la voz de la Tragedia, que traza un contradictorio retrato de la reina, en versos de dudosa eufonía:

De valor, de bondad, de cortesía,
de engaño, de maldad y de malicia,
de discreción, de amor, de valentía,
de pasión, de rencor y de cudicia,

de vicio, de crueldad, de tiranía,
de gobierno, de paz y de milicia,
ilustre ejemplo doy al alma ilustre
con que su lustre como debe ilustre.

(*La gran Semíramis*, vv. 2348-2355)

La gran Semíramis es una acción trágica, sembrada de horrores y monstruosidades, movida por personajes-fantasma

que se complacen [...] en hacernos notar las atrocidades de sus hechos, llegando a ser, más que víctimas de la pasión, juguetes de su instinto. [Hermenegildo, 1973: 214]

En efecto, como muchos personajes de la primera etapa del drama isabelino, la Semíramis de Virués tiene una perversa desfachatez que le permite ir desgranando cínica y despreocupadamente ante el público sus pasiones (la ambición, el desenfreno sexual), sus brutalidades y su falta de misericordia. La justicia poética la lleva a morir a manos de su hijo, que da señales de haber asimilado la lección de maquiavelismo y violencia. Como dice Caparrós [1986: 58], «la conclusión de Virués no es optimista, Ninias, el sucesor, «en cuerpo y alma es cual su madre». El exceso, el caos continúa su reinado».

Estamos ante una muestra de la tragedia del tirano y la tiranía, a que tan inclinados se mostraron los ingenios europeos de las últimas décadas del siglo XVI. Se han apuntado razones históricas para esa preferencia: la paulatina conformación del estado absolutista (Felipe II en España, Isabel I en Inglaterra, Enrique IV en Francia). Esta realidad podría haber impulsado a los dramaturgos —no sabemos con qué grado de conciencia— a plasmar en la escena un espejo de la vida que convertiría al teatro en imagen de la verdad, como decía Donato que había deseado Cicerón.

Es posible que así sea: estas reiteraciones temáticas en las creaciones artísticas de una época acostumbran a tener valor de síntoma. Pero no debemos olvidar que *La gran Semíramis* se escribe y presumiblemente se representa en el momento en que trata de consolidarse el teatro comercial. Se percibe en toda Europa un desmedido interés por los temas y asuntos que podían impresionar al espectador y cautivar su atención. Tras una etapa en que los dramaturgos han sido poetas y músicos, autores de églogas y compositores de villancicos o madrigales, llega el momento en que el público masivo pide acción y emociones. Virués creyó encontrar en el mito de Semíramis, como también en el de Atila, los ingredientes para satisfacer esas apetencias.

Susana Hernández Araico [1985] ha escrito, a propósito de la Semíramis calderoniana, un artículo que la presenta como «compendio de estereotipos femeninos»,

buenos y malos, repudiables y dignos de admiración. La de Virués es, más amplia y torpemente, un compendio de los tópicos acumulados por la literatura misógina.

Como es sabido, en España ese teatro de horror, violencia y trasgresiones morales no consiguió el favor del público. Una nueva concepción del drama, más sutil, más poética y más próxima al espectador le ganó la partida. Los propios compatriotas valencianos del autor de *La gran Semíramis* (Tárrega, Aguilar), junto a Lope de Vega, alumbraron la nueva fórmula, que desembocaría en la comedia española.

Virués aprovechó el auge de las ediciones de comedias a partir de 1604 (cuando vieron la luz, a espaldas de su autor, las *Comedias del famoso poeta Lope de Vega* publicadas por Bernardo Grassa) para dar a la luz sus *Obras líricas y trágicas* en 1609. El libro, al parecer, no gozó del favor de los lectores: no se volvió a publicar en su integridad hasta 1927 en la colección *Poetas dramáticos valencianos* de Eduardo Juliá Martínez, aunque hubo una edición londinense de *La gran Semíramis* en 1858. A pesar de la desatención del público, el volumen de 1609 tuvo cierta fortuna: Lope de Vega pudo verlo en fase de impresión o ya impreso (la fe de erratas es de 6 de enero de 1609) en la oficina de Alonso Martín, donde también estaban imprimiendo sus *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, y se hizo eco de unos versos de su prólogo:

Y solamente, porque importa, advierto
que esta tragedia, con estilo nuevo
que ella introduce, viene en tres jornadas:
que suceden en tiempos diferentes:
en el sitio de Batra la primera,
en Nínive famosa la segunda,
la tercera y final en Babilonia.

(*La gran Semíramis*, vv. 23-29)

Fiado en estos versos, Lope escribió los famosos del *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 215-218):

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias.

A pesar del renombre que le dio esta cita, tan inexacta como repetida, ninguna tragedia de Virués despertó interés alguno entre la gente de teatro hasta fechas más

recientes. Sin embargo, en sintonía con la recuperación de ciertos dramas malditos del primer teatro isabelino (en particular el *Tito Andrónico* puesto en escena por Peter Brook en 1957), *La gran Semíramis* ha vuelto a los escenarios. Tengo noticia de dos montajes: uno dirigido por Miguel Bilbatúa en 1985 y representado en el Festival de Almagro y el teatro Pavón, y otro por Ricard Salvat, estrenado en Valencia. No he podido ver el segundo. Mis recuerdos del espectáculo de Bilbatúa son mucho más gratos y emotivos que los de la lectura de Virués. La impresión del lector solitario viene a coincidir con la expuesta por Hermenegildo [1973: 214]:

Los horrores son tan grandes, que arrancan en algunas ocasiones la sonrisa del espectador, más que la conmiseración predicada por Aristóteles.

Sin embargo, en escena y en el momento en que se representó en Madrid la tragedia de Virués, esos mismos horrores cobraban una desconocida rotundidad, una violencia que resultaba emocionante y viva.

SEMÍRAMIS Y LA COMEDIA ESPAÑOLA. CALDERÓN Y *LA HIJA DEL AIRE*

Tras Virués, el mito de Semíramis volvió a los escenarios españoles de la mano de Lope y Calderón. La obra de Lope aparece registrada en la lista de la primera edición de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604) con el título de *La Semíramis*. No la conservamos y es lástima, no solo por sus valores intrínsecos (que, siendo de Lope, algún encanto tendría), sino porque posiblemente nos permitiría contrastar sus características con la tragedia de Virués, relativamente próxima en el tiempo, y con *La hija del aire* de Calderón.

A falta de la comedia de Lope, la crítica ha vertido, si no ríos, arroyuelos de tinta para contrastar *La gran Semíramis* con la tragedia calderoniana, casi siempre con una voluntad, reñida con las evidencias estéticas, de encontrar signos de actualidad y pervivencia en la pieza de Virués. Ya Hermenegildo [1983: 911] estableció una línea de separación entre la comedia lopesca y los trágicos de la época de Felipe II:

Estos últimos no ponen su teatro al servicio del poder, sino que lo atacan y critican en su realización concreta, aunque no proponen la destrucción del sistema. Calderón, como Lope, evita en estas dos obras [la primera y la segunda parte] el señalar la responsabilidad del rey. *La hija del aire* es parte del teatro de propaganda que reforzó el inmovilismo socio-político de la España de los Austrias.

Eran cosas que se decían con absoluta impunidad en aquellos años posfranquistas. Los ecos, con matices, de estas opiniones se dilatan hasta nuestros días. Así, Carmen C. Esteves [1987: 121] insiste en la moderna caracterización de Virués, cuya heroína es admirada por su inteligencia, mientras que en Calderón es la belleza lo que la hace atractiva. Y Caparrós [1986: 50] subraya el determinismo calderoniano frente al «concepto de responsabilidad y autodominio» de *La gran Semíramis*, «sobre el [que] no pueden pender las estrellas».

Obviamente el mundo, las ideas y prejuicios, el sentido de la poesía y del espectáculo de Virués difieren de los de Calderón: no en vano entre un texto y otro median no solo sesenta o setenta años, sino también la genialidad y la intuición poética y espectacular de don Pedro. En mi concepto —y en el de tantos otros más juiciosos y eruditos—, *La hija del aire* es un texto incomparablemente más complejo, rico, sugerente y actual que el de Virués. Su disección de la erótica del poder, analizada con sabiduría y honda penetración por Rosa Navarro [2006], está a años luz de la mecánica torpeza, de los bruscos movimientos de guiñol sangriento —y ya he dicho que impactante en la escena— de *La gran Semíramis*.

Frente a los que parecen querer arrinconar el texto calderoniano como una antigualla inactual, existe una tradición crítica, cuya fuente parece ser una generosa y entusiasta valoración de Goethe, que en *Sobre el arte y la antigüedad* (*Über Kunst und Altertum*) lo exalta hasta la cima: «No dudo en confesar que en *La hija del aire* he admirado más que nunca el talento de Calderón y he venerado su elevado espíritu y claro entendimiento» [cit. Sullivan, 1998: 205]. El conde de Schack [1885-1887: IV, 401] habla de una

obra brillantísima que nos arrebatara tanto por su soberbio colorido, cuanto nos admira por el arte magistral con que están dispuestas las grandes masas de esta composición, tan exuberante en riqueza, y formando un conjunto acabado y harmónico en sus partes.

En apoyo de su tesis, reproduce en nota la opinión de Karl Immermann, director del teatro de Düsseldorf a principios del siglo XIX⁶, que pondera sobre todo la segunda comedia calderoniana:

⁶ Entre 1834 y 1838 representó seis obras de Calderón en dicho teatro: *El príncipe constante* (1834), con música incidental de Mendelssohn, *La vida es sueño* (1835), *El médico de su honra* (1835), *El alcalde de Zalamea* (1836), *El mágico prodigioso* (1838) y *La hija del aire* (1838) [vid. Sullivan, 1998: 295-298].

Aunque son numerosas las bellezas de la primera parte, es muy superior la segunda por su concentración trágica, por la novedad de sus invenciones y por sus encantos incomparables. Las primeras escenas de esta última, en que aparece Semíramis en la plenitud de su grandeza, son únicas en el teatro por su osadía, por su pompa y esplendor. Esos cambios de papeles entre la reina y Ninias, y ese juego mágico que es su consecuencia, con sus disfraces y cambios, pueden llamarse cómicos, si se tiene cuidado en añadir que las escenas cómicas son de lo más ingenioso que se ha escrito jamás, y que, en las vicisitudes de estos suplicantes agradecidos y favoritos, se revela el espíritu de observación más profundo y la sabiduría más perspicaz. [Immermann, cit. Schack, 1885-1887: IV, 405]

Parker [1976: 368] se suma a esa corriente al señalar que esta tragedia «tiene muchos títulos para ser considerada la obra maestra suprema de Calderón».

Sabido es que la opinión de Menéndez Pelayo era muy contraria a ella. En su concepto,

Calderón ha procedido en esta obra arbitrariamente y caprichosamente [...]. Es de las obras más desigualmente escritas, con más hinchazón y con más palabrería. El poeta no ha sabido contener su desbordada fantasía, ni llevarla por el cauce del buen gusto. De los datos allí esparcidos podía haber salido una buena tragedia, pero están hacinados sin orden ni concierto. [Menéndez Pelayo, 1941: 284]

Por una vez, y sin que sirva de precedente, no tiene razón don Marcelino; pero sí es verdad, como ya dije en otra ocasión [Pedraza, 2000: 146], que en esta intensa tragedia del poder se mezclan «demasiados episodios menores, novelescos, rocambolescos», que, por lo mismo que pudieron entusiasmar al público de su tiempo, enfrían y distancian a los auditorios posteriores. Algo parecido ocurre con otras geniales intuiciones trágicas de Calderón como *El mayor monstruo del mundo*.

La Semíramis calderoniana es un personaje fascinante en su vocación trágica, en su arriesgada apuesta para enfrentarse a pecho descubierto a un destino —que está dentro de ella y del que las estrellas no son más que un símbolo— cuya violencia acabará con el mundo de los afectos y arrasará la vida, ajena y propia. Como ha dicho Rodríguez Cuadros [2002: 98],

la materia mítica tiene la suficiente vigencia ejemplar como para someterla a la contemplación de un público que se admira catárticamente de una protagonista que no soslaya, sino que busca ese destino de autodestrucción.

LA HIJA DEL AIRE: SUS HUELLAS EN EL TIEMPO

A esa específica fuerza trágica y a su espectacularidad se debe, sin duda, el que el texto de Calderón sea la única versión dramática del mito de Semíramis (al margen de la ópera de Rossini) que se ha repuesto, aunque no con la deseada frecuencia, a lo largo del tiempo.

En España se representó regular y sistemáticamente a lo largo de todo el siglo XVIII. Andioc y Coulon [1996] recogen los datos de las abundantes funciones madrileñas en que se ofrecían, con pocos días de diferencia, las dos partes. Sin duda, al público de la época, entusiasta de las comedias de aparato y de los dramas militares, también propicios a los alardes escénicos, le atraía la pompa babilónica que envolvía la acción. Las últimas representaciones registradas en el monumental catálogo tienen lugar en 1799, cuando pudieron verse las dos partes en el teatro del Príncipe, o en 1807, en que se repuso la primera en los Caños del Peral.

Después, tenemos que esperar hasta 1896. En esa fecha, la compañía de María Guerrero encargó a José Echegaray una adaptación de la *Segunda parte*, cuya protagonista, enérgica y dura, iba como anillo al dedo a las posibilidades interpretativas de la primera actriz.

Casi un siglo más tarde, en 1981, Lluís Pasqual dirige en el Centro Dramático Nacional una síntesis de las dos partes preparada por Francisco Ruiz Ramón. La protagonizó Ana Belén. Haro Tecglen [1981-10-08] tituló su crítica en *El país* «Sobra Calderón». Una vez leído el texto, nos percatamos de que, en opinión de don Eduardo, sobraba absolutamente todo.

Para el IV centenario del nacimiento de Calderón, el director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Rafael Pérez Sierra, programó una nueva versión que iba a dirigir Jorge Lavelli y protagonizar Blanca Portillo. Su dimisión o cese, o las dos cosas juntas, a finales de 1999 dejó el proyecto en el aire; pero la iniciativa fue felizmente retomada en 2004 por Kive Staiff y Mario Gas al frente del Teatro San Martín de Buenos Aires y el Español de Madrid, y se nos ofreció el espectáculo al que se dedicó el volumen en que se publicó por primera vez este artículo [Facio (coord.), 2006].

Por último —al menos hasta donde llegan mis noticias— en 2001-2002 se volvió a representar *La hija del aire*, «en su versión completa», en el Centro Cultural de la UNAM. Dirigió el espectáculo Mónica Raya.

Más fortuna ha tenido la tragedia calderoniana en los países de lengua alemana. Sullivan [1998] ha elaborado, con rigor, erudición y buen sentido, la historia de esa presencia, cuyos hitos fundamentales resumimos a continuación.

En 1668 la compañía de Johanes Velten representó en Hamburgo *Die große Königin Semiramis* ('La gran reina Semíramis'), quizá inspirada en la obra de Calderón.

Aunque nada queda del proyecto, sabemos que Mozart compuso hacia 1782 una ópera, con libreto del barón Otto von Gemmingen, cuya existencia ha quedado registrada en los catálogos con el título de *Semiramis* o *Tochter der Luft* ('Hija del aire'), lo que parece indicar que se basaba en el texto de Calderón.

En 1825 se representó en Berlín una adaptación en cinco actos, *Die Tochter der Luft*, debida a Ernst Raupach, que refundía las dos partes de la obra calderoniana.

En 1838 Immermann puso en escena una versión de la segunda parte en Düsseldorf; en ella «el director hizo que la misma actriz representara los roles físicamente similares de Semíramis y Ninias, creyendo —probablemente con razón— que llevaba a cabo las intenciones originales de Calderón» [Sullivan, 1998: 297].

La traducción de *La hija del aire* de Gisbert Freiherr von Vincke subió a los escenarios en 1875.

Más adelante, nos referiremos, por tratarse de un proyecto enteramente original, aunque inspirado en la obra de Calderón, a la ópera que en dos momentos de su vida intentaron Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.

La adaptación de Bernt von Heisler de la primera parte de *La hija del aire* con el título de *Semiramis* se representó en 1948; y en 1958 el Nationaltheater de Mannheim puso en escena las dos partes de la tragedia calderoniana.

En 1992 Hans Magnus Enzensberger publicó una nueva versión: *Die Tochter der Luft*, estrenada en Essen bajo la dirección de Hansgünther Heyme y protagonizada por Gudrun Landgrebe. La versión de Enzensberger, reducida y condensada, vio de nuevo la luz de los focos en 1999, dirigida por Frank Castorf en el Wiener Burgtheater.

De Francia, tengo la escueta noticia de que en 1984, en el Théâtre Daniel Sorano, de Vincennes, se ofreció una nueva *Hija del aire*, dirigida por Antonio Arena.

En Italia, el mito de Semíramis tuvo numerosas versiones operísticas a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Las citaremos a continuación. Adelantemos los títulos de algunas que parecen inspiradas en la tragedia calderoniana. Tal es el caso de *La schiava fortunata overo La rissebianza di Semiramide e Nino* (1693), con libreto de Giovanni Andrea Moniglia y música de Marc Antonio Cesti; y de *La figlia dell'aria*, con libreto de Carlo Gozzi (Teatro di San Salvatore, Venezia, 1786).

En 1997 pudimos ver en el Festival de Almagro una versión del Teatro Stabile di Palermo, traducida por Enrica Cancelliere y dirigida por Roberto Guicciardini.

DE LAS VERSIONES SEMIOLVIDADAS DEL MITO AL ÉXITO DE METASTASIO

Con ser *La hija del aire* la versión dramática más permanente del mito, hay una saga de tragedias francesas e italianas que, en muchos momentos de la historia, la han desplazado de la atención de críticos, lectores y espectadores.

En la larga cadena de *Semíramis* olvidadas o semiolvidadas hay que computar una *Sémiramis. Tragedie* de Gabriel Gilbert, «representée par la Troupe Royale»; y *La véritable Sémiramis* de Nicolas Mary, «sieur de Desfontaines». Ambas se publicaron en París, en 1647. Son inmediatamente anteriores a la obra de Calderón aunque, sin duda, desconocidas por este. También anterior a *La hija del aire* es una *Semiramide en India*, libreto de Maiolino Bisaccioni, música de Francesco Sacrati, estrenada en Venecia en 1648.

La *Sémiramis* de Prosper Jolyot Crébillon, representada en 1717 en la Comédie Française, estaría en el absoluto olvido, de no ser porque Voltaire escribió su tragedia del mismo título como réplica a este texto que, según parece, no fue muy bien acogido en su estreno. También yace en el olvido la *Sémiramis* de Madame Gómez (Madeleine-Angélique Poisson), estrenada poco antes, el 1 de febrero de 1716.

Unos años más tarde, Metastasio redactó el libreto de la más prolífica recreación del mito: *Semiramide riconosciuta*, estrenada en 1729, con música de Leonardo Vinci en Roma y de Nicola Porpora en Nápoles. A partir de aquí, una cadena de compositores, entre ellos Geminiano Giacomelli, Niccolò Jommelli, Domènec Terradellas, Christoph W. Gluck, Baldassare Gallupi, Giuseppe Scarlatti, Gioachino A. Cocchi, Tommaso Traetta, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa o Giacomo Meyerbeer, ofrecieron en torno a una treintena de versiones musicales inspiradas en el texto de Metastasio [vid. Grove, 1992, y Metastasio, 2002].

Una revisión de ese libreto, por encargo de Farinelli, se estrenó en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1753, «festejándose el gloriosísimo día natalicio de su majestad católica el rey nuestro señor Fernando IV, por orden de su majestad católica la reina nuestra señora». La música empleada fue la de Niccolò Jommelli⁷. Ese mismo año se publicó en Madrid una edición bilingüe [Metastasio, 1753]. El espectáculo volvió a ofrecerse en Barcelona, el 30 de mayo de 1754, «para solemnizar el glorioso día del nombre de su majestad el rey nuestro señor don Fernando VI». También se preparó

⁷ Andioc y Coulon [1996: II, 846] dan noticia de otra representación en el teatro del Príncipe el 3 de junio de 1769 con el título de *Semíramis (con la virtud y el valor tiene el trono duración. Semíramis conocida)*, «sacada de la ópera de Metastasio». Una nueva versión, obra de Vicente Ramírez de Arellano, se representó en el teatro de la Cruz el 25 de agosto de 1800.

una edición del «drama en música» (Pablo Campins, Barcelona, s.a.; pero anterior a la fecha de la función).

Hoy resulta incomprensible el éxito internacional de la ópera de Metastasio, a la vista del absurdo, embrollado y ridículo argumento. Los antecedentes de la historia, que, según la edición madrileña de 1753, «se fingen para dar motivo y quitar al mismo tiempo la inverosimilitud de su fabuloso origen», no pueden ser más disparatados. Semíramis es hija del rey de Egipto. Tiene un hermano, al que no conoce, llamado Mirteo, criado en la corte de Zoroastro, rey de los bactrianos. La protagonista se enamora de Scitalce, príncipe indio, que se hace llamar Idreno, y huye con él; pero su enamorado, por una calumnia urdida por su falso amigo Sibari, hiere a Semíramis y la arroja al Nilo. A pesar de este grave contratiempo, la heroína llega a Babilonia, se casa con Nino, enviuda y suplanta a su hijo en el trono. La acción empieza cuando todos los personajes se reúnen en la corte con motivo de la elección del futuro esposo de la princesa bactriana Tamiris, cuyo reino es tributario de Babilonia. Los candidatos son Sticalce, Mirteo (preferido por Tamiris) e Ircano, príncipe escita. Ya en la primera escena, el traidor Sibari reconoce en el supuesto rey de Babilonia a Semíramis, a la que tanto daño causó en el pasado y de la que sigue secretamente enamorado. Este encuentro da ocasión para que el público conozca los accidentados precedentes de la acción. A partir de aquí, Sibaris trama todo tipo de enredos y equívocos para tratar de conseguir la mano de Semíramis.

Sin duda, lo que fascinó a los espectadores no fue el conflicto dramático sino el aparato escénico. Puede darnos una idea de la pompa espectacular la acotación inicial del acto primero que, en la traducción española, dice así:

Gran pórtico del palacio real correspondiente a las orillas del Éufrates. Trono a un lado, a la mano izquierda del cual habrá un sitial más bajo para Tamiris. Enfrente del mismo trono, otros tres sitaliales. Ara en el medio con el simulacro de Belo, deidad de los caldeos. Gran puente practicable con estatuas; naves en el río; vista de tiendas de campaña y soldados a la otra orilla. [Metastasio, 1753: 25]

En tan suntuoso marco, que se renueva en los actos siguientes, se desenvuelve la confusa acción que, contra los más insignes precedentes, se remata con un final feliz. Semíramis revela su verdadera identidad y el pueblo la aclama como reina; deshace los equívocos que llevaron a Scitalce al intento de asesinato y se casa con su antiguo amante; Tamiris da su mano a Mirteo; Sibaris es castigado; e Ircano se va por donde vino. La felicidad terrena se corresponde con la alegría de los dioses, que envían a Iris

en un carro, tirado por dos pavones, a reverenciar a Fernando VI en su cumpleaños. El espectáculo de 1753 se remata con una desafortunada redondilla que canta el coro en la apoteosis final:

Grato el cielo te destina,
gran mujer, a darnos ley.
Viva reina peregrina
la que ha sido nuestro rey.
[Metastasio, 1753: 175]

VOLTAIRE ANTE EL MITO

El mito volverá a su sentido trágico, tras la desviación metastasiana, en manos de Voltaire. Esta nueva *Sémiramis* se compuso a lo largo de 1745 y su estreno se retrasó por diversos azares, vinculados a las complicadas relaciones de Voltaire con el poder y la política, hasta el 29 de agosto de 1748. Se trata de una tragedia neoclásica, pero con diversos elementos que la acercaban al *goût anglais*. El más notable de ellos, la aparición en escena del espectro del difunto rey Nino. No hay que olvidar que Voltaire había pasado varios años en Inglaterra, había leído a Shakespeare, había asistido a la representación de *Hamlet* y dejó unos jugosos y, a ratos, chocantes comentarios sobre este drama.

El argumento, aunque más sencillo y directo que el de Metastasio, no deja de tener su punto de enrevesada complicación. Arsace —que resultará ser Ninias, el hijo de Nino al que se creía muerto— llega a Babilonia para casarse con Azema. A sus designios se opone el traidor Assur, que, según llegamos a saber, envenenó a Nino con la complicidad de Semíramis. Un oráculo le ha anunciado a la reina la llegada liberadora de Arsace. Cuando el joven aparece, Semíramis le ofrece su mano. Pero Arsace ama a Azema. El espectro de Nino sale de su tumba para prometerle la corona y exigir un sacrificio en el interior de su mausoleo. Allí acude el vil Assur, con la esperanza de matar a Arsace (Ninias). Los sigue Semíramis, enterada de la verdad. En la oscuridad, cuando Arsace pretende acabar con Assur, hiere mortalmente a su madre.

Esta Semíramis volteriana no es la reina ambiciosa ni la mujer fatal: lo fue y ahora vive presa de los remordimientos y necesitada de un ritual de expiación. La finalidad moral del drama respeta fiel, mecánicamente, los principios que el propio Voltaire señaló en una *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* que antepuso a

la edición de su obra: «La verdadera tragedia es la escuela de la virtud»; la única diferencia entre los libros moralizantes y el teatro es que en este la moraleja está disuelta en el conjunto de la acción. Y no solo dispersa en mil dísticos sentenciosos a lo largo de los cinco actos, sino condensada en las palabras admonitorias del sumo sacerdote en los últimos momentos del drama:

OROES. Par ce terrible exemple, apprenez tous du moins,
que les crimes secrets ont les Dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône et craignez leur justice.
(*Sémiramis. Tragédie*, vv. 1679-1682)⁸

Todo parece indicar que la tragedia de Voltaire, a diferencia de algunos de sus inmediatos precedentes franceses, fue bien acogida por los espectadores. En su primera salida alcanzó las 15 representaciones en pleno verano parisino, con parte del público habitual fuera de la ciudad. Y mereció el honor —aunque Voltaire no entendió que lo fuera— de verse parodiada en varios espectáculos contemporáneos. Uno de ellos con texto de Jean-Claude-François Bidault de Montigny, representado en Fontainebleau; otro, de autor desconocido, que se ofreció en los teatros de la Foire; y un tercero, con el título de *Persiflès*, de Nicolas Ravo de Grandval, padre del actor que interpretó el papel de Arsace en el estreno de la tragedia volteriana [*vid.* Olivier, 1946].

La pieza vivió en el repertorio de la Comédie Française hasta el 13 de agosto de 1834, y la última representación de que da noticia su editor y anotador se ofreció en la Porte-Saint-Martin el 23 de noviembre de 1837.

La opinión de la posteridad sobre esta tragedia y sus congéneres es ciertamente severa. Para muestra, un botón:

Descendues des planches, réduites à la lecture, les plus applaudies de ces pièces nous semblent d'une valeur assez mince. Nous en trouvons les intrigues forcées, la psychologie superficielle, le style, malgré quelques beaux vers, flasque et d'une fausse elegance. [Olivier, 1946: ix]

Más cerca de su tiempo y sensibilidad, contamos con el apunte de Esteban Arteaga en su tratado sobre *La belleza ideal* (1789), que culpa del limitado éxito de la pieza a la inverosimilitud de lo maravilloso y a las resonancias shakespearianas:

⁸ Cito por la ed. de Jean-Jacques Olivier [Voltaire, 1946].

Así todo el magisterio de Voltaire en el arte trágica no bastó para que los parisienses se reconciliaran con la sombra de Nino que se aparece en *Semíramis*; y por más primor y gallardía que se admire así en el estilo como en las situaciones de aquella tragedia, su autor no ha podido conseguir que se cuente entre las excelentes de su teatro. [Arteaga, 1972: 65]⁹

Con todo, la tragedia volteriana tuvo una amplia difusión internacional. En España se representó en el teatro de la Cruz el 6 de junio de 1783 una traducción en romance heroico, cuyo libreto, con las aprobaciones correspondientes, se encuentra duplicado en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid (Ms. 1-146-5) y en la del Instituto del Teatro de Barcelona (Ms. 82.971). Lafarga [1982: 157] señala que la versión podría atribuirse a José Clavijo y Fajardo.

Otra traducción, también en romance heroico, obra de don Lorenzo Marín de Villarroel, marqués de Palacios, se encuentra manuscrita en la Biblioteca Menéndez Pelayo (ms. 15). No tengo noticia de su puesta en escena.

En cambio, sí nos constan hasta siete representaciones (repartidas entre los teatros madrileños del Príncipe, de la Cruz y de los Caños del Peral en 1793, 1797 y 1799) de una síntesis en un acto perpetrada por Gaspar Zavala y Zamora. En la función del teatro de la Cruz, el 23 de setiembre de 1797, interpretó el papel de Semíramis Rita Luna.

El texto se publicó, aunque en el impreso no aparece el año, en 1793, a raíz de su estreno. Zavala y Zamora pone el acento en la espectacularidad, como se puede ver en estos fragmentos de acotaciones de las primeras escenas:

Otán pone a Semíramis la corona y el manto; Oroes la da la mano para subir al trono, quedando de pie en la segunda grada de él, y Otán en la primera. Los sátrapas a un lado y los magos a otro. Al son de una agradable marcha instrumental salen por la derecha algunos soldados persas y scitas, con cadenas y desarmados, seguidos de soldados asirios que se presentan cargados de diferentes despojos; y el último, Arsace, en carro triunfal conducido por algunos reyes de los dominios de Oriente, que se distinguirán en la variedad de sus trajes... [Zavala y Zamora, s.a.: 5]

Suena una ráfaga de aire impetuoso; se oscurece el teatro de repente; el mausoleo se estremece, y suena dentro del templo un trueno espantoso y repetido... [Zavala y Zamora, s.a.: 8]

⁹ Más adelante, en cambio, elogia la interpretación de la protagonista: «Ni ha habido emperatriz alguna en el mundo la cual expresase su turbación y quebranto con la nobleza, dignidad y energía con que los expresaba la famosa Clairo en la *Semíramis* de Voltaire» [Arteaga, 1972: 123].

Junto a la escenografía y el aparato coreográfico, el patetismo interpretativo:

Semíramis, cayendo y levantando, con el rostro y el pecho ensangrentado, el cabello descompuesto, y como batallando con las ansias de la muerte por el mausoleo. [Zavala y Zamora, s.a.: 16]

VOLTAIRE EDULCORADO: ROSSI Y ROSSINI

Como en España, la tragedia de Voltaire tuvo eco en todos los países europeos y dio origen a *Semiramide*, versión operística firmada por Gaetano Rossi, con música de Gioachino Rossini, estrenada en La Fenice de Venecia el 3 de febrero de 1823. El libreto sigue en esencia las peripecias argumentales de la *tragédie* de Voltaire, pero reduce los cinco actos a dos y transforma el pesado moralismo en el superficial e histriónico sentimentalismo que exigía el género operístico en las fechas en que se compuso. La presencia e incluso el protagonismo del coro marca una fundamental diferencia respecto a su modelo. Añádase a lo dicho el artificioso y chirriante contraste entre el patetismo de las últimas escenas y el obligado final feliz. Véase la situación. Ninia acaba de herir de muerte a Semiramide, se entera de que la víctima es su propia madre y el canto se riza en una expresión de dolor romántica, entrecortada y suspensiva:

Mia madre!... ed io!... che orror!...
ed io potei!...
[Rossi, s.a.]

En su desesperación, trata de herirse, pero «è trattenuto da Oroe [el sumo sacerdote], fra le cui braccia s'abandona svenuto». Con desprecio de situación tan pretendidamente trágica, la ópera se resiste a dejar a los oyentes con el corazón encogido por el dolor simpático con el protagonista; tampoco se remata con las admoniciones de Oroe a los reyes del mundo, como ocurría en el modelo volteriano, sino con un canto triunfal del coro, que devuelve la confianza en la justicia de los dioses:

Vieni, Arsace, al trionfo, alla reggia,
del dolore all'ecceso resisti:
tu de' numi al volere servisti;
lieta omai fia l'Assiria con te.

Vieni, il popolo esulta, festeggia;
 vegga, adori il novello suo Re.
 [Rossi, s.a.]

Semiramide no obtuvo en su estreno el éxito esperado, pero muy pronto se difundió por toda Europa y fue considerada una de las obras maestras de Rossini. Prueba de esta favorable acogida son las múltiples ediciones del texto que se hicieron en España. La primera de que tengo constancia es la realizada en Madrid (1827), en la imprenta de Sancha, con el título de *Semíramis. Ópera seria en dos actos, que se ha de representar en el teatro del Príncipe de esta corte*. Al año siguiente, tenemos una nueva edición barcelonesa: *Semíramis. Melodrama trágico, traducido del original italiano y puesto en música por el célebre Rossini*. Hay otras ediciones de 1829 (Madrid), 1839 (Valencia), 1852 (Madrid), 1858 (Barcelona), 1862 (Madrid), 1867 (Barcelona)... La última la preparó la Fundación Teatro Lírico en 2004, con ocasión de las representaciones en el Real.

SEMÍRAMIS EN EL SIGLO XX: HOFMANNSTHAL Y VALÉRY

En su excelente estudio, decía Carmen Esteves [1987: 157]: «Con Voltaire se cierra el círculo de los dramas dedicados a la legendaria reina de Babilonia». Naturalmente, el vástago operístico de Rossi y Rossini puede y debe considerarse, con los matices señalados, una prolongación *sui generis* de la tragedia volteriana.

Sin embargo, con posterioridad a 1823, podemos rastrear otras huellas dramáticas del mito de Semíramis. La primera, vinculada a Calderón y *La hija del aire*. El poeta y dramaturgo alemán Hugo von Hofmannsthal proyectó hacia 1906 una nueva ópera sobre la reina babilónica. Richard Strauss se encargaría de poner música al texto. La idea surgió en la correspondencia de los artistas y hay que verla como parte de una extensa y fructífera colaboración, que ya había dado a los escenarios una de las óperas de repertorio del siglo XX: *Salomé* (1905). La proximidad del ambiente, la ubicación del drama en la antigüedad... hicieron temer al libretista que la nueva *Semíramis* pudiera verse como una prolongación que intentaba aprovechar el éxito de la tragedia bíblica. Estas prevenciones y el que los componentes políticos, esenciales en el drama, no le inspirasen «nada de nada» determinaron que la ópera nonata quedara reducida a unas notas y un esquema argumental. Libretista y músico abandonaron el proyecto en favor de *Elektra* (1909) y *Der Rosenkavalier* (1911).

Más tarde, con el doloroso acicate de la Gran Guerra, Hofmannsthal volvió al mito de Semíramis y al drama calderoniano para esbozar *Die beiden Götter. Ninyas-Semiramis-Tragödie* ('Los dos dioses. Ninyas-Semíramis-Tragedia') en 1917-1918. La obra, inconclusa y fragmentaria, se enfrentaba al descarnado conflicto político entre la ambiciosa y materialista reina y la espiritualidad de Nino. La acción dramática tiende a la esquemática esencialidad, de raigambre simbolista, que el propio Hofmannsthal desarrollará en su original recreación de *La vida es sueño* (*Der Turm*, 'La torre') de 1925 [vid. Sullivan, 1998: 356-369].

En los años treinta, ya muerto Hofmannsthal, Strauss ofreció a Joseph Gregor continuar con el proyecto de una ópera a partir de *La hija del aire*, pero este propósito tampoco llegó a verse realizado.

En la misma línea de teatro de esencias y símbolos en que se movió el arte del poeta y dramaturgo vienés, aunque con otras preocupaciones temáticas, hay que situar la *Sémiramis* de Paul Valéry, a la que puso música Arthur Honegger. Este «melodrama en tres actos y dos interludios» se estrenó en la Ópera de París el 11 de mayo de 1934.

Valéry aspira a crear un teatro que prescinda de cualquier referencia realista y presenta en escena una suerte de balé trascendente, expresión de las más hondas pulsiones del ser humano. Consecuente con este propósito, en los dos primeros actos no introduce más que dos breves canciones del coro («Desdichados, desdichados de nosotros...» y «Semíramis, ¡oh cruel paloma!...»). El resto son escenas mudas en que, junto a un coro de sirvientes, soldados y reyes vencidos, destacan las figuras de la reina y un cautivo, entre los que se desarrolla un ritual sadomasoquista de erotismo, dominio y sumisión:

Divísalo la Reina y se precipita hacia él blandiendo el cetro. En el momento de ir a golpearle [...], la Reina, impresionada por la belleza del Cautivo, le agarra por los cabellos, levanta esa cabeza y la contempla largamente. Luego, obliga al Hombre a ponerse de rodillas. [Valéry, 1960: 148]

La Reina le examina entonces con minuciosa atención, como en un mercado de caballos, palpándole los hombros y los brazos... [Valéry, 1960: 149]

[La Reina] le sirve como una esclava [...], se humilla ante él y da por señas la idea de la sumisión más servil. [Valéry, 1960: 153]

Lanza ella un grito de llamada [...]. Todas [las Amazonas] se precipitan sobre el Hombre [...]. El grupo, en lucha violenta, desaparece por el foro derecha. [...]. [La

Reina] blandiendo [...] su jabalina, apunta a la víctima [...], dispara el arma y salta fuera del lecho. [Valéry, 1960: 154-155]

El acto tercero es un breve diálogo entre Semíramis y el coro de astrólogos, cortesanos y aduladores. Letanías en honor de la emperatriz todopoderosa, de la reina guerrera y voluptuosa:

Mi corazón cambia y sorprende,
y mi cuerpo es un lazo, y las delicias que dispensa
son fatales...
Un león devorante es mi placer:
a mi perfumado lecho llevo
el ardor de la regia cacería...
[Valéry, 1960: 163]

La adulación que la rodea le hace añorar la ingenua sinceridad del cautivo:

¡Qué más natural que esperar seducir
cuando se está tan cierto de ser bello,
y pensar que una reina que se entrega ya no es más
[que una mujer esclava!...
[Valéry, 1960: 166]

La pieza se cierra con la inmolación y apoteosis de Semíramis en una escenotecnia de volúmenes, luces e imágenes simbólicas:

Semíramis se tiende sobre la piedra del Altar. Chispéanle las joyas y se va convirtiendo en un foco de luz intensa, durante un momento. Un vapor ligerísimo la envuelve, la alza como en un salto y se disipa.

Surge volando una paloma.

El Altar vacío brilla bajo el sol. [Valéry, 1960: 169]

En esta *Semíramis*, más próxima al balé que a la ópera, hay sin duda mucho de Valéry. Se trata de un ensayo de teatro puro, abstracto, que intelectualiza y esquematiza como ritual la expresión de las pasiones. Quizá podrían verse también reflejos de su personalidad en la caracterización de la protagonista, encarnación del poder y la inteligencia, de la conciencia y el autodomínio. Pero el espectáculo cobra pleno sentido en la trayectoria artística del compositor Arthur Honegger, que resucitó el género del oratorio y cultivó este tipo de ópera simbólica inspirada en mitos de la antigüedad:

Saúl (1922), *Antígona* (1922), *Judith* (estrenada como oratorio en 1925; como ópera en 1926), *Fedra* (1926), *Anfión* (1934), con libreto de Valéry, etc.

ÚLTIMA NOTICIA DE UNA SEMÍRAMIS NOVELESCA

No tengo noticia de obras dramáticas en torno a Semíramis posteriores a la ópera de Valéry y Honegger. Sí de una curiosa narración de Alejandro Núñez Alonso (1905-1982): *Semíramis. Novela*, publicada por Planeta en 1965, con buena acogida de público, pues conoció, al menos, tres ediciones más: 1968, 1971, 1973. Se trata de un fresco histórico y sentimental, ambientado en la antigua Babilonia, dirigido a un público poco exigente, del que tan suculentos dividendos ha sacado siempre la casa editora.

CONCEPCIÓN Y TÉCNICAS DRAMÁTICAS

NOTAS

SOBRE LA TÉCNICA DRAMÁTICA CALDERONIANA

*

¿SERÁ ALGUNA COSA LA TÉCNICA DRAMÁTICA?

Al enfrentarme al tema propuesto, me vienen a la memoria los versos (semi-poesía) que Manuel Machado dedicó al cuplé (ortografiado en aquel entonces a la francesa):

El *couplet*... Pues yo no sé
—ni nadie tal vez sabrá—
lo que es el *couplet*. ¿Será
alguna cosa el *couplet*?

[M. Machado, 1993: 268]

Algo parecido puede decirse de la técnica dramática. ¿Será, en efecto, alguna cosa, como parece presumir el rótulo de este artículo? Probablemente no es solo una cosa, sino un sinfín de asuntos conexos que atañen a la construcción dramática

* Del 5 al 8 de abril de 2000, el eminente estudioso de la sociología del teatro español del Siglo de Oro José María Díez Borque organizó un *Simposio internacional complutense* bajo el título y con el tema de *Pensar a Calderón desde el 2000*. Acudió a este encuentro la flor y nata del calderonismo internacional. Aunque, como ya he señalado, yo soy más calderoniano que calderonista, también fui invitado. En ese marco se expuso oralmente una versión del texto que ahora reproduzco. Se imprimió por vez primera en José María Díez Borque (ed.): *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Ollero & Ramos, Madrid, 2001, pp. 293-319.

y que resultan ser de índole muy variada y distinta, aunque ligados por la esencial unidad que abraza al conjunto de la obra artística.

Posiblemente, lo que más se acerca a lo que podemos entender por técnica es lo que, con modestia, se ha llamado en otros tiempos *carpintería teatral*, es decir, la disposición de los elementos del drama para que la ficción pueda ser entendida y seguida, a ser posible apasionadamente, por el público.

Resumir «lo que se sabe» sobre las técnicas dramáticas calderonianas, además de no estar a mi alcance, entra en evidente conflicto de competencias con otras intervenciones, de calderonistas más autorizados que yo, en este congreso. La técnica dramática parece que tiene algo que ver, al menos, con los géneros teatrales, que ya han analizado Manfred Tietz, Javier Huerta Calvo y Enrique Rull; con las imágenes, la retórica y el estilo, que debería haber tratado William R. Blue; con la escena y el actor, que desarrollarán José María Ruano de la Haza y Evangelina Rodríguez Cuadros, etc¹. La técnica dramática se desgrana en mil aspectos contrapuestos de enorme complejidad.

En el Instituto Almagro de teatro clásico estamos desarrollando un proyecto de investigación titulado precisamente *Técnicas dramáticas de la comedia española*, en el que participamos profesores de las universidades de Castilla-La Mancha, Barcelona, Murcia, Valladolid, Sevilla y Navarra. Queremos abarcar la obra de cinco poetas del Siglo de Oro: Rojas Zorrilla, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara. Al señalar los objetivos de nuestro estudio, enumeramos hasta veinte items, algunos segmentados en varios apartados u objetivos menores. Desde «la estructura de los *dramatis personæ* y su relación con las compañías teatrales de la época» hasta «el metateatro y las fórmulas de extrañamiento», pasando por la presentación de la acción dramática, el espacio escénico y su relación con el espacio dramático, la división interna del drama, la función anticipadora de la imaginería y los símbolos, los medios y signos para condicionar la perspectiva moral de los espectadores, las variadas vertientes de la comicidad, las fórmulas generatrices de la tensión trágica, la fábula de amores, el desenlace de la acción...

No es posible en esta oportunidad recorrer los mil aspectos de la técnica calderoniana, cuya bibliografía está dispersa en libros, artículos, opúsculos, prólogos de distintas obras... Uno de los pocos tratados sistemáticos sobre el tema, aunque muy sucinto y divulgativo, es el librito venerable de don Ángel Valbuena Prat [1941] *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, en especial el cap. II.

¹ Todas estas intervenciones, excepto la prevista y frustrada de William R. Blue, se publicaron en el volumen colectivo que recogió los resultados del simposio [Díez Borque (ed.), 2001].

Después vendría el estudio de Sloman [1958] que aborda, desde el título, la artesanía dramática calderoniana, y la reescritura de obras tempranas. De aquí hay que saltar a los manuales de historia de la literatura o del teatro, que tienen la obligación de ofrecer una síntesis de aspecto tan peliagudo². No existe, que yo sepa, respecto a Calderón, un tratado sistemático, extenso y riguroso equiparable al que María Teresa Julio [1996] dedicó a cuestiones que tienen mucho que ver con la técnica dramática de Rojas Zorrilla. Es notable el libro de varios autores que, con el título de *The calderonian stage. Body and soul*, publicó Manuel Delgado Morales (ed.) [1984]³; pero no se trata de un tratado sistemático, sino de una suma de interesantes aportaciones, muchas de ellas relacionadas con el tema que aquí nos convoca⁴.

LOS CORRALES DE COMEDIAS: ESPACIO ESCÉNICO Y ESPACIO DRAMÁTICO

La técnica dramática está estrechamente vinculada a los sistemas de producción teatral. Es sabido que, cuando Calderón llega al mundo de la escena, conviven los diversos sistemas de representación vigentes en el Siglo de Oro, con sus espacios correspondientes.

Trabajó para los corrales de comedias, que disponían de un escenario diminuto, de unos 35 m², rodeado de público por tres lados, como nos explica Ruano de la

² Citemos, entre otros, la *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque [Díez Borque (dir.), 1983], en cuyo tomo I se incluye el trabajo de Vitse y Serralta [1983], que aborda la técnica dramática del llamado ciclo calderoniano o teatro de la modernidad, con sendas apostillas del director [Díez Borque, 1983a], sobre el auto sacramental, y de Huerta Calvo [1983], sobre los géneros menores. También el *Manual de literatura española. IV* [Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981: 353-373] resume algunos aspectos de la técnica dramática y la lengua poética de Calderón. Algo similar encontramos en la *Historia del teatro español del siglo XVII* de Ignacio Arellano [1995: 452-457].

³ Se ocupan de aspectos directamente relacionados con la técnica dramática los artículos de Carreño, sobre la poética del cierre en las comedias; Delgado Morales, en torno a poesía y espectáculo en *La devoción de la cruz*; Whitaker, sobre la representación de *El mayor encanto, amor*, a partir de los informes de los diplomáticos florentinos; Cull, en torno a la representación emblemática de los autos sacramentales; y Vitse, que analiza el espacio del cuarto de don Manuel en *La dama duende*.

⁴ El reciente libro de Aparicio Maydeu [1999], *Calderón y la máquina barroca*, parece prometer en el título y en el dibujo de cubierta algo que se aproxima a lo que señalamos; pero en rigor habla, y muy bien, de otra máquina: la de la *propaganda fidei*. El subtítulo nos lo revela: *Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*.

Haza [1996]⁵. Todo indica que ni autores ni poetas ni empresarios pensaron a lo largo del siglo XVII en ampliar tan reducido espacio. Sin duda, no hacía falta: todo estaba pensado para ajustarse a las posibilidades técnicas de ese tablado, lo que equivale a decir que sus dimensiones y características pesan decisivamente en la configuración del texto literario y condicionan por completo la escenificación. Es verdad que en algunas ocasiones se añadían hasta dos tarimas adelantadas hacia el público. Presumiblemente, cada una de ellas no alcanzaba los 4 m².

Ese escenario tiene poco que ver con lo que hoy es habitual. En el Festival de Almagro, año tras año, se produce una extraña tensión: las compañías miran con reverencia y embeleso el corral de comedias y desean actuar en ese espacio venerado... hasta que lo miden. En ese momento empiezan los problemas y las resistencias. Su tamaño (unos 45 m²) [Allen, 1991: 199] no permite incorporar los modernos decorados ni el movimiento escénico que la mayor parte de los directores se empeñan en dar a sus montajes de comedias áureas.

Sabemos que el escenario almagreño no era una excepción; no es menor, por ejemplo, que el del corral del Príncipe, que medía 36 m² (8 x 4,5 m), o el de la Cruz, aún más diminuto: 33,3 m² (7,4 x 4,5 m) [Ruano y Allen, 1994: 57]. Ese es el espacio para el que Calderón escribió la mayor y mejor parte de sus obras.

Hoy algunos directores se sorprenden de que en tan reducidas dimensiones se puedan encajar magníficos espectáculos; pero esto no constituye sorpresa alguna para los que tenemos en cuenta que el teatro comercial del Siglo de Oro se sostiene sobre tres pilares esenciales: el texto poético, la interpretación y la complicidad del público⁶.

La mayor y la mejor parte de la creación calderoniana está compuesta con una técnica dramática que permite aprovechar hasta el extremo las posibilidades del corral, con sus distintos niveles, y que no exige nada que ese mínimo escenario no pueda dar.

No existen, que yo sepa, estudios de conjunto sobre la relación entre la organización dramática de las comedias calderonianas y los recursos del corral.

La representación barroca, incluso en las comedias milagreras y mágicas, se sustenta en recursos escenográficos muy simples (las trampillas y escotillones, la canal

⁵ En otros estudios del mismo autor hay también múltiples referencias a la conformación del espacio escénico de los corrales, en especial en el que escribí junto a John J. Allen [Ruano y Allen, 1994].

⁶ Cuando se escribieron estas líneas, podíamos volver a vivir esa experiencia de la limitación del espacio escénico y la ilimitación del espacio dramático gracias al trabajo espléndido de la compañía «La espada de madera», en la sala que mantuvo durante unos años en Lavapiés. En ese escenario vimos una magnífica versión de *Otelo* sobre un reducido tablado, o una *Yerma* sobre una plataforma que no medía más de 4 m².

y las maromas que permitían fingir los vuelos y elevaciones) y extremadamente torpes, ya que el juego de poleas y contrapesos estaba muy poco apurado en el espacio sin cortinajes laterales del corral⁷.

Marc Vitse [1996] ha dedicado un precioso artículo a analizar la ubicación y características del cuarto de don Manuel en *La dama duende*. Subraya las contradicciones que existen en la edición madrileña de la *Parte primera de comedias* de Calderón (1636) y sostiene que las ediciones no autorizadas de Zaragoza y Valencia deshacen esos inconvenientes. De su análisis concluye algo que me parece esencial:

la enorme distancia que puede existir entre la complejidad teóricamente ilimitada de las unidades del espacio dramático —y de sus interrelaciones— y la sencillez extrema por no decir escasez o pobreza de los componentes del espacio escénico. La mediación entre las dos instancias corre a cargo, como es sabido, de lo que a veces se llama decorado verbal o hablado, que conviene completar con la función de los movimientos escénicos destinados a traducir el paso, a veces progresivo, de una a otra de las unidades del espacio dramático. [Vitse, 1996: 351-352]

Para sorpresa de los habituados a los espacios cerrados del drama y de la escena decimonónicas, el espacio dramático secentista es un continuum, se mueve al compás que marcan la acción y los personajes. La construcción del espacio dramático en la más amplia de las variantes del arte calderoniano (las comedias amatorias y gran parte de las historiales) parece basarse en «la explotación máxima de la ductilidad infinita del espacio escénico, de por sí neutro, de los corrales áureos» [Vitse, 1996: 352].

De esta afirmación, Vitse pasará a constatar algo que afecta más íntimamente al sistema constructivo calderoniano, y posiblemente de todo el Siglo de Oro: «la incapacidad de los cambios de lugar para servir de elementos estructurantes u organizadores del desarrollo dramático de una comedia» [Vitse, 1996: 353] porque, en

⁷ John E. Vary [1986] habló de un complicado mecanismo de contrapesos, que había de pasar por agujeros de las dos galerías elevadas del tablado. Agustín de la Granja [1995] también se ocupó de las elevaciones de los actores en el corral y en los autos, y concluyó con palabras llenas de sensatez: «Si algo queda claro [...], es que los actores *volaban* de diferentes formas en el teatro del Siglo de Oro. Si algo queda aún con aspecto de nubarrón borroso, es los modos como lo hacían» [1995: 67]. En el curso del congreso, mi buen amigo José María Ruano de la Haza presentó documentación sobre el uso de una plomada como contrapeso. También Agustín de la Granja me explicó con detalle el empleo de estos artilugios en el corral. De estas y otras exposiciones y artículos saco la impresión de que se tenía que tratar de un uso muy ocasional, dada la dificultad de su manejo en el marco escénico del teatro comercial e itinerante del siglo XVII. Quizá me equivoque.

suma, estamos ante un «proceso teatral ordenado no según el espacio, sino según el tiempo» [p. 355].

Junto a la de Vitse, la mejor lección sobre la interrelación del espacio escénico del corral con la organización del drama se nos ha dictado desde la escena. En 1966 José Luis Alonso dirigió a la Compañía María Guerrero una versión de *La dama duende* con escenografía de Francisco Nieva. El escenario no representaba, como es habitual, el espacio dramático, sino el espacio escénico original. Esta remisión arqueológica conseguía dos efectos estéticos de primer orden: provocaba en el público de hoy un regusto de metateatralidad y daba buena muestra de la utilización de un único y reducido espacio escénico para engendrar, al ritmo que pide la acción, los diversos espacios dramáticos. El cambio se acompasaba con la acción y no dependía en modo alguno de la transformación efectiva del escenario⁸.

Hemos aceptado las explicaciones de Vitse sobre la irrelevancia del espacio como elemento estructurador de la comedia calderoniana porque es evidente que *La dama duende* pertenece al sistema de espacios fluidos, propio del corral, que abraza la mayor parte de las comedias y una parte notable de los grandes dramas: *El alcalde de Zalamea*, *El mayor monstruo del mundo*, *Las tres justicias en una*, *La devoción de la cruz*, *El médico de su honra*...

Sin embargo, habría que señalar que Calderón inaugura una tendencia a frenar la ductilidad del espacio dramático, a enmarcar con rigor la acción, a presentar lugares contrapuestos y cargados de simbolismo. Es el caso de *La vida es sueño*, con la oposición entre torre y palacio y el territorio intermedio del campo de batalla⁹. Parece evidente la rigurosa alternancia de uno y otro espacio (prisión y corte) en cada uno de los actos, para rematar con ese mundo medianero (el campo de batalla) donde se corta el nudo gordiano de la acción que era imposible desatar. Para que el juego de símbolos funcionara, el espectador del corral tenía que identificar con claridad cada uno de los marcos. Para ello, más importante que cualquier elemento decorativo, que por fuerza había de ser mínimo, era el que los personajes no salieran de él.

⁸ Curiosamente, la escenografía simplificadora de esta versión, con el dibujo esquemático del tablado de un corral de comedias, nació, probablemente, de los problemas que surgieron en el estreno madrileño, en el que la escenografía no era pintada sino fotografiada por Gyenes, con «detalles de ambientación» de Francisco Nieva. Todo este aparataje se eliminó cuando la compañía tuvo que salir de gira [vid. Pedraza, 2005: 153-155].

⁹ Véanse el análisis pormenorizado y riguroso de Alcalá-Zamora [1978] y el comentario de Ruiz Ramón [1997: 122-127].

La vida es sueño consta de siete cuadros, marcados por el tiempo pero también por la rigurosa sucesión de espacios. Esta nueva estructura tiene poco que ver con la oposición simbólica difusa, sugeridora, que Lope podía establecer en *Peribáñez* entre Toledo y Ocaña, entre la ciudad y el campo, la cultura y la naturaleza, o con el uso emblemático del Prado madrileño como lugar del amor que vemos constantemente en Tirso, Lope y otros poetas de comedias urbanas.

La estructura espacial de *La vida es sueño* nos lleva a pensar más bien en *El castigo sin venganza*, con sus espacios de libertad del primer acto (la ciudad nocturna, el campo), que se van cerrando en la huerta-jardín, espacio controlado, formalizado por el hombre, que anuncia el espacio del deber y de la trasgresión culpable que preside los actos segundo y tercero [vid. Profeti, 1997: 21].

Pero, en este aspecto del relieve del espacio en la construcción dramática, tanto *El castigo sin venganza* como *La vida es sueño* son excepciones dentro de las piezas escritas para los corrales. Son dos tragedias que se sostienen sobre la concentración del espacio dramático e implican una voluntaria limitación.

En las comedias amatorias Calderón actúa de manera muy distinta: juega con un espacio limitado, casi neoclásico (no acostumbramos a salir de una ciudad o de una casa), pero que se revela ingobernable para los personajes. Es el espacio que, como se sabe, constituirá la clave del vodevil. Esa espacialidad aleve y trasformista se erige en protagonista (¿en el verdadero protagonista?) de *La dama duende*, *Casa con dos puertas...*, *El alcaide de sí mismo*, *El galán fantasma...* El corral de comedias, con un espacio trasformable a voluntad, era el marco adecuado para este tipo de construcciones dramáticas.

EL TEATRO CORTESANO, LAS COMEDIAS DE TRAMOYA Y SUS ESPACIOS

Si la mayor y mejor parte del teatro calderoniano se escribió para los corrales, no cabe ignorar que desde su primera madurez nuestro poeta se especializa en el teatro cortesano y que desde 1635 actúa de manera oficial u oficiosa en las actividades escénicas promovidas desde palacio.

Arróniz [1977: 233] llega a decir provocativamente que «Calderón fue un poeta dramático de corte que escribió algunas obras para el teatro popular». No fue exactamente así. Como subrayé en otro lugar, no debemos olvidar la variedad de espectáculos que se ofrecen en palacio y que «la mayor parte de las comedias que se representan ante los reyes, sus familiares y ministros, son piezas escritas para los corrales o según

los moldes y esquemas comunes a la comedia española» [Pedraza, 1998: 79]. El propio escenógrafo, ingeniero y tramoyista regio, el florentino Baccio del Bianco, en su carta de 3 de marzo de 1635 al duque de Toscana, señalaba que en la corte española se veían «comedie semplice, adornate e di tramoie» [en Bacci, 1963: 74]¹⁰.

Desde el punto de vista técnico solo difieren de las comedias de corral las llamadas «comedias de tramoya», con *escena pintada*, *mutaciones y luces*, que constituyen un grupo reducido de las piezas calderonianas. A pesar de su número, no hay duda de que tienen una importancia singular porque en ellas encontramos una técnica constructiva distinta. La relación entre realidad escénica y realidad dramática cambia. La acción y los versos renuncian a la autonomía de que gozaban en el corral para vincularse con otros elementos escénicos: decorados, luz, efectos escénicos, música... Amadei-Pulice [1990: 137] afirma que «el drama calderoniano, contrariamente a la comedia renacentista, no se puede divorciar del espacio escénico que le es propio». Maticemos (Calderón es muy extenso): en la comedia de tramoya el espacio dramático está obviamente condicionado por el escénico, no en el resto de su obra.

En el primer caso, el poeta ha de someterse a la escena única y no dúctil ni cambiante, con un punto de vista central (el público ha de estar frente al tablado; no puede rodearlo), con escenografías pintadas mediante telones de fondo y bastidores¹¹; con máquinas para elevar objetos y actores mediante poleas y juegos de contrapesos, fácilmente alojables en los laterales del teatro, ocultos al público; con trampillas que permiten que se hunda una parte del escenario; con candilejas que lo iluminan y que pueden ser repentinamente anuladas mediante la caída de tubos de latón; con música y efectos sonoros; con trucos para fingir un incendio, la lluvia, el fluir de las aguas de un río, las olas del mar... [vid. Ruano de la Haza, 1998].

Todos estos recursos y resortes, aunque supusieran una sorpresa para los auditorios de los corrales, hoy (acostumbrados a un realismo extremo en la escena y a la

¹⁰ Véanse los comentarios a las palabras del ingeniero italiano de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos [1989: 33] y de Maestre [1991: 193].

¹¹ Todos los tratadistas hablan de unos bastidores corredizos que se deslizan hacia los laterales. En el trascurso del congreso, Ruano de la Haza [2001: 362-364] apuntó otra hipótesis sobre el funcionamiento de estos artilugios. Los dibujos conservados de *La fiera, el rayo y la piedra* (MS/14.614 de la Biblioteca Nacional de España) retratan bastidores con volumen, paralelepípedos; pero bueno es señalar que esos dibujos corresponden a la tardía representación valenciana de 1690, en tiempo de Carlos II, y no al estreno en el Buen Retiro en 1652 [vid. Valbuena Prat, 1930: 1-16, y Egido, 1980, 1989a, 1989b y 1991]. En cambio, los dibujos del manuscrito de *Andrómeda y Perseo* no revelan la existencia de bastidores; pero se trata de bocetos que no recogen la solución técnica efectiva [vid. Maestre, 1994: 18-20].

creación de espacios irreales por medio de la luz y los volúmenes) nos parecerían en extremo toscos y elementales.

Creo que los tratadistas del teatro de corte calderoniano no acostumbran a distinguir con el énfasis conveniente entre tres situaciones que probablemente difieren mucho entre sí: la de las obras pensadas y representadas en espacios naturales, ocasionalmente convertidos en escenarios (el estanque del Retiro, los rincones de los jardines...); la de las obras escenificadas en salas palaciegas cuya misión no era específicamente teatral; y la de las que vieron la luz de las candilejas en el coliseo del Buen Retiro. A esta diferencia responde el comentario de Amadei-Pulice [1990: 137]: «técnicamente podemos hablar en España del teatro como conjunto tectónico después de la aparición del teatro del Buen Retiro».

Solo en este último se juega realmente con las apariencias, y no con la misma intensidad en todos los casos ni de manera uniforme en el trascurso de un drama. Parece que el poeta concentra los efectos escenográficos en una parte del espectáculo y desarrolla después un conflicto dramático con renuncia a las sorpresas plásticas y escenotécnicas.

Así, en *La fiera, el rayo y la piedra*¹² encontramos un número limitado de mutaciones: «mudábase el tablado siete veces» registra Antonio de León Pinelo [1971: 348]. Cada uno de esos decorados encierra varios espacios dramáticos que se van sucediendo sin transición, como en el corral de comedias; pero visualizando, en efecto, los lugares representados. En el primer acto de la obra encontramos las siguientes acotaciones:

Obscurécese el tablado y, mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar con truenos y relámpagos. (v. 0+)

*Cúbrese el mar y descúbrese el bosque. (v. 222+)*¹³

Ábrese la gruta y vense en lo más lejos de ella las tres Parcas, como las pintan. (v. 316+)

Ciérrase la gruta. (v. 357+)

El resto del acto, hasta el v. 1293, se desarrolla ante el mismo decorado: el bosque que vimos en el v. 222, que acogía en su marco la cueva de las Parcas.

¹² Véase la edición de Aurora Egido [Calderón, 1989b], y sus varios estudios sobre esta singular fiesta real [Egido, 1980, 1989b y 1991].

¹³ El cambio escenográfico parte en dos el verso 222.

En el caso de *Andrómeda y Perseo* conservamos los once bocetos de Baccio del Bianco. Ocho de estos cubrían las necesidades escenográficas de las nueve mutaciones que exige el drama principal [*vid.* Maestre, 1994: 18-20].

Frente a esta situación, en una obra de mayor entidad dramática, aunque con menos aparato escénico, *Eco y Narciso*, los cambios de lugar no se señalan en muchas ocasiones más que con los escuetos «Vanse [unos personajes] y salen [otros]»¹⁴. La escenografía queda reducida a un par de decorados (bosque y templo) y al efecto final de la transformación de Narciso. Calderón, aunque concentra espacios en esta última obra, no renuncia a la libertad de movimientos del corral [*vid.* Hesse, 1963].

Es evidente que don Pedro ajusta con gusto su técnica a las nuevas limitaciones y posibilidades que exigen reducir y, sobre todo, fijar los lugares de la acción; pero no acepta un cambio sustancial en su concepción del espacio dramático.

Probablemente en esta resistencia está el origen de la conocida polémica con Cosme Lotti en la primavera de 1635. Don Pedro rechaza el encargo de escribir al servicio de una escenografía que mira «más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación»¹⁵. Calderón no renuncia a la estructura profunda de la comedia, no crea para palacio una «anticomedia», al modo de la «invención» del conde de Villamediana en Aranjuez¹⁶. Contra lo que mantiene Maestre [1988], no parece dispuesto a permitir «que el personaje psicológico del espectáculo mitológico sea la maquinaria, no el texto literario»¹⁷.

Como creador del espectáculo teatral, papel que César Oliva [1983] ha equiparado al del moderno creador de escena, Calderón aspira a conjuntar, armonizar y equilibrar los diversos ingredientes. Solo se deja influir, moderadamente, por el marco escenográfico.

Amadei-Pulice, glosando un texto de Angelo Ingegneri (*Della poesia rappresentativa*, 1598), apunta:

¹⁴ Sobre la diversidad de acotaciones calderonianas en los manuscritos y ediciones (desde las indicaciones taquigráficas a las extensas y detalladas) ha tratado Fernández Mosquera [1996].

¹⁵ Casiano Pellicer [1804: 146-166] reprodujo la memoria de las apariencias, preparada por Lotti, como apéndice a su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. La respuesta de Calderón la publicó Léo Rouanet [1899].

¹⁶ A este tipo de «invenciones» y a la voluntad de separarse de los esquemas habituales en el teatro de corral aludió Neumeister [1991]. Creo que en las comedias de tramoya se produce desde el primer momento una pugna entre el deseo de apartarse de los moldes del teatro comercial y el apego de los poetas a los mismos.

¹⁷ Sobre la misma centralidad del aparato escénico vuelve Maestre [1997] en «El ritmo dramático en el teatro palaciego calderoniano».

la representación visual del espectáculo tiene que afectar, necesariamente, al poeta dramático en la selección de personajes, el movimiento en la escena, incluso los gestos que ahora son perfectamente visibles. [Amadei-Pulice, 1990: 147]

Así es en términos generales, aunque confieso no entender la última afirmación de Amadei-Pulice: ¿por qué los gestos de los actores son más visibles iluminados por candilejas de aceite que a la luz del sol en los corrales?

Calderón se limita a intensificar algunos rasgos técnicos que estaban en sus comedias de corral. Por ejemplo, la «distribución simétrica de los personajes», que «entran y salen de escena siempre en paralelismo», puede estar influida por «la distribución espacial con un eje central: la *prospettiva di mezzo*» [Amadei-Pulice, 1990: 140]; sin embargo, este procedimiento es una constante en el teatro calderoniano: recuérdese el arranque de lo que, con propiedad se puede llamar el cuadro segundo de *La vida es sueño* (véase, más abajo, el capítulo que dedico a «Las acciones paralelas»).

La presencia de la música, importantísima en la concepción del teatro palaciego, no es más que la realización de una aspiración que se observa en sus comedias para el corral¹⁸. La obsesión musical de Calderón se traslada a muchos de sus personajes, que se dejan guiar por la armonía del canto y de los instrumentos. La acción dramática está jalonada por canciones y melodías que se integran en el proceso psicológico y moral representado. La culminación de este sistema de construcción, insinuado en obras anteriores, en que los pasajes lírico-musicales vertebran el discurrir dramático, está en *Eco y Narciso*, y más tarde en la creación de las dos óperas calderonianas: *La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan*¹⁹.

¹⁸ La bibliografía sobre la música en Calderón ha crecido considerablemente en la segunda mitad del siglo XX. Véanse, entre otros, los trabajos de Sage [1956 y 1970], Subirá [1965 y 1967], Pollin [1973], Querol [1981a, 1981b y 1983], Cardona [1983 y 1989], Stein [1983, 1986, 1993 y 1998]... Desde una perspectiva más atenta a lo literario han escrito Granja [1988], Díez Borque [1997a], Álvarez Sellers [1997] y muchos otros. En lo que llevamos de siglo XXI, con posterioridad a la redacción del artículo que ahora reproducimos, se han multiplicado las aportaciones sobre esta materia.

¹⁹ De *La púrpura de la rosa* se conserva la partitura de Tomás de Torrejón y Velasco para la representación limeña de 1701. Disponemos de las ediciones de Stevenson [1976], de Cardona, Cruickshand y Cunningham [1990] y de Stein [1999]. Véanse ahora también el libreto y los comentarios del amplio programa de mano de la representación en el teatro de la Zarzuela de Madrid [Calderón, 1999c]. Además, se han realizado tres grabaciones discográficas dirigidas por Clemencic [1990], y Lawrence-King [1999] y Garrido [2001]. No ha sido tan afortunada *Celos, aun del aire, matan*, de la que, sin embargo, existen las ediciones de Subirá [1933] y Stroud [1981].

El absoluto dominio de la música en estas dos piezas determina un tratamiento especial del texto dramático. Calderón escribe *La púrpura de la rosa* con espíritu de libretista de ópera. Hay una significativa renovación del instrumental métrico con la vista puesta en el canto: versos agudos, heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos, dodecasílabos (6 + 6)... La presencia de los coros es constante. Y tenemos una escena central, alegórica, la de la cueva de los celos, construida a modo de concertante, con cuatro voces y un coro que canta dentro [*vid.* Amadei-Pulice, 1990: 82-84; y Hernández Araico, 1995].

LA PLAZA PÚBLICA: EL AUTO Y SU MEDIO

Si Calderón fue poeta de palacio, también lo fue de la plaza pública. Cada año, mientras no hubo una inoportuna prohibición que le impidiera hacerlo, escribió un par de autos para el Corpus madrileño. No voy a detenerme en las relaciones entre el espacio escénico creado por el tablado y los carros, para mí confuso, y el espacio dramático del auto, porque sin duda lo han explicado mejor los compañeros que dominan el mundo del auto sacramental.

Díez Borque [1983b y 1992] ha analizado la compleja estructura de la fiesta barroca, el papel de la música, de la danza, de la escenografía y el vestuario. La acción del auto se desarrollaba en un tablado auxiliado por varios carros que complementaban espectacularmente las posibilidades escenográficas y tramoyísticas. No conozco las dimensiones precisas ni del tablado ni de los carros²⁰. Ignoro si formaban una plataforma como la que usó Miguel Narros al montar la fiesta barroca en 1992. Intuyo que sería más reducida.

La verdad es que Calderón no precisaba un espacio escénico demasiado grande para crear una realidad dramática abstracta, no espacial. Sí necesitaba de los efectos que contenían los carros y que se ocultaban para provocar la sorpresa que prendiera la atención de un auditorio disperso y, presumiblemente, poco atento.

Estas representaciones se nos han descrito siempre como lujosas y deslumbrantes; pero posiblemente no pasarían del mundo de oropel y de llamas infernales pintadas sobre cartón y madera, al modo de las atracciones de feria. El destinatario de estos espectáculos era un público variopinto, en el que se integraban los estamentos oficiales

²⁰ Díez Borque [1992: 73] completa el estudio con varias ilustraciones, entre ellas dos planos: uno de Villoria y Gavilán y otro de Gómez de Mora, en los que se señala la ubicación de los tabladillos y los carros para la función. A través de ellas no se puede calibrar el tamaño de los escenarios.

(el rey, los consejos, los ediles...) ²¹ y los estratos menos acomodados y menos cultos de la sociedad, que no podían acudir a los corrales de comedias. Allí se amalgamaban la alta y abstracta teología y una colorista plasmación escénica. Eran espectáculos «de apariencias llenos/ adonde acude el vulgo y las mujeres». Sus recursos se conocían en la época con el expresivo nombre de *espantavillanos*.

EL ESPACIO Y LA IMAGINACIÓN DE LOS OYENTES

En los tres espacios escénicos utilizados por Calderón (el corral, el palacio y la plaza) la imaginación de los oyentes y, en consecuencia, la capacidad organizadora y sugeridora del poeta tendrían un papel destacadísimo.

Cada uno de estos espacios condicionaba la construcción dramática y la concepción toda del espectáculo. Sabemos, sin embargo, que en muchos casos las producciones de un sistema pasaban a otro con las adaptaciones correspondientes. Díez Borque [1996] ha estudiado la presencia de los autos en los corrales de comedias, y Ruano de la Haza [1995] ha seguido las transformaciones de uno de ellos, el de *Andrómeda y Perseo*, al pasar de un medio al otro. McKendrick y Parker [1992] han analizado las dos versiones de *El mágico prodigioso*, asunto sobre el que volvió Pérez Sierra [2003] desde la perspectiva de la puesta en escena.

También se han documentado el paso de los espectáculos de corte a los corrales y las adaptaciones que hubieron de sufrir, o la presencia de una comedia palaciega en una representación particular [*vid.* Neumeister, 1995].

EL TIEMPO DRAMÁTICO

Vitse y Serralta [1983: 567] subrayaron, no en Calderón, sino en todo el llamado ciclo calderoniano, un proceso de «clasicización formal», ya señalado por la crítica, cuya marca esencial, además de la «imperiosa conquista del territorio interior», es «una apretada constricción del tiempo dramático», es decir, «una tendencia a concentrar en unos momentos escogidos —los de crisis— las fases decisivas de toda aventura dramática, lo que genera en el espectador la impresión de una extrema tensión tem-

²¹ A los que se ofrecían, al menos en algunas ocasiones, en sesiones nocturnas a la luz de hachas de cera [*vid.* Ruano de la Haza, 1995: 26].

poral». Duncan Moir [1973] cree que se trata de un preanuncio neoclásico, tesis a la que se oponen —creo que con razón— Vitse y Serralta [1983: 567].

Esta renuncia a representar en acción los largos vericuetos de la fábula implica una rigurosa economía que determina la manera de construir el planteamiento del drama. En las primeras escenas de las obras calderonianas encontramos con frecuencia extensas relaciones que ponen en antecedentes al espectador y que, en cierta medida, cumplen el papel que la preceptiva asignaba al prólogo trágico.

No es este fenómeno enteramente nuevo. Son multitud las obras de Lope que contienen en los primeros compases una extensa relación informativa. Sin embargo, creo que existen ciertas diferencias. En el primer Lope —sirva de ejemplo *La tragedia del rey don Sebastián*— las relaciones no tienen como función concentrar el tiempo. Tras ponernos en antecedentes de la vida y milagros de los ancestros del protagonista, la acción dramática se despeña por un sinfín de historias y episodios que niegan la pretensión de economía que se supone al teatro.

En etapas posteriores, ese sentido cambia. En *El caballero de Olmedo*, por buen ejemplo, el romance inicial aporta escasa información, e información redundante: el encuentro de don Alonso e Inés en la feria de Medina. La relación, más que una misión informativa, tiene como finalidad el ornato. Un nuevo público, experto y resabiado, y unas nuevas formas poéticas ligadas al arte de la dificultad permiten que la acción se suspenda para que, so capa de información, se ofrezca un poema autónomo, tan autónomo que se pudo publicar en uno de los romancerillos tardíos: *Primavera y flor de los mejores romances* (1621).

Las relaciones de Calderón van a tener una doble función: facilitar datos del pasado que acorten el tiempo efectivamente representado y concentren la acción dramática, y ofrecer una creación poética cuyo intrínseco valor era apreciado por el público. Se publicaron en solitario, separadas de las comedias, como pliegos sueltos. Y su edición fue un próspero negocio: hubo imprentas dieciochescas (como las sevillanas de López de Haro o Leefdael) especializadas en este tipo de obras. Creación lírico-narrativa para la que el poeta y sus oyentes cambian la clave tonal y estilística. Del diálogo directo, a veces coloquial, pasamos a un lenguaje artificioso, retórico, cuajado de recursos conceptuosos y cultistas.

En todo Calderón y en todo Rojas Zorrilla es habitual este juego de escenas dramáticas y relaciones poético-informativas que ponen el drama bajo presión temporal. No solo al iniciarse la acción, sino a lo largo de la misma, aparecen, como columnas lírico-narrativas del proceso dramático, bien en romance (lo más habitual), bien en silvas de pareados.

Incluso en dramas donde el tiempo dramático pudiera quedar abolido porque la acción es abstracta, como los autos, tenemos las consabidas relaciones como alarde poético y como vehículo de información extradramática. Es el caso de la historia de la humanidad y su salvación en *El gran teatro del mundo*.

He dicho que el tiempo «pudiera quedar abolido», porque en la realidad dramática sigue vigente. El poeta no mira a sus personajes alegóricos *sub specie aeternitatis*: el tiempo, que ni vuelve ni tropieza, es su aliado y su enemigo. En *El gran teatro del mundo* el discurrir se visualiza y cronometra en el desplazamiento espacial de los personajes, y se erige en elemento nuclear del drama.

En el resto de sus obras, Calderón tiende a convertir el ámbito de lo temporal, limitado y constreñido, en factor dramático de importancia. En pocos días, en pocas horas, corriendo contra el reloj, amenazados por sus manecillas, los personajes construyen su felicidad o asisten a su desgracia. El sarcasmo de Cosme Catiboratos frente al «Por un hora...» de don Manuel en la primera réplica de *La dama duende* no es solo una censura a la necedad moral de consolarse por aproximación ante las jugarretas frustrantes del tiempo, sino también una profesión de fe dramática. Por una hora, don Gutierre llega a su casa cuando está en ella don Enrique; por unos minutos, don Juan de Roca no puede impedir el rapto de Serafina... Una hora se cotiza más en el teatro de Calderón que en el de Lope, porque son más escasas y porque el poeta las ha convertido en elementos rectores del universo trágico.

Ruiz Ramón [1984] ha propuesto ceñir la estructura de los dramas calderonianos a una raíz temporal: en el principio de cada acción está el fin presentado a través de técnicas anticipatorias como el horóscopo, la profecía (muchas veces indirecta a través de la imagería poética) y el sueño²². El arte de Calderón consistiría esencialmente en el desplazamiento de la acción dramática. El héroe, aunque es responsable de sus acciones, «no puede controlar el orden temporal en que estas se inscriben». Azares, que siempre están ligados a la temporalidad, se combinan con las decisiones humanas para construir el drama trágico.

En las comedias amatorias (urbanas o palatinas) es el apremio temporal el que da sentido dramático a las rápidas entradas y salidas de los personajes, a la coincidencia inconveniente en una misma sala... No una hora, segundos separan en estas comedias el saber y el no saber. De este *décalage* de la información, íntimamente ligado al tiempo, depende el convertirse en objeto ridículo por ignorar lo que en los instantes

²² Sobre estas técnicas de anticipación han tratado Dixon [1984] y Serrano Deza [1998], que recurre al auxilio de la informática para analizar también aspectos de la construcción del personaje y del decorado verbal.

previos ha contemplado el público, o el constituirse en el demiurgo de la acción cómica y detentador de sus hilos.

La «matemática perfecta» de las tramas calderonianas tiene un fundamento temporal. La socorrida imagen del «aparato de relojería» no se refiere solo a su acabado ajuste mecánico, sino también a la presión del tiempo sobre la vida de los personajes. Las comedias calderonianas no son solo un rompecabezas (un conjunto de piezas que se acoplan con perfección), sino también una máquina que se mueve imparable al compás del discurrir temporal.

Hay apuntes, estudios parciales; pero, según creo, falta un análisis sistemático del manejo y función del tiempo en Calderón, de los signos que marcan su paso y nos permiten vincular su presión a la vida de los personajes.

LOS *DRAMATIS PERSONÆ* Y LOS ELENOS ESCÉNICOS

En la técnica dramática tiene un papel relevante la organización de los *dramatis personæ*; no de las *dramatis personæ*, que de eso se encargarán los que aborden el mundo del personaje calderoniano, sino del elenco, la lista de las criaturas escénicas.

La elección dramatúrgica de un tipo de *dramatis personæ* está obviamente condicionada por la composición de las compañías para las que escribe el poeta. Esta opción tiene múltiples inferencias estructurales. Que el reparto sea corto o largo, concentrado o difuso, organizado en planos (sociales, sexuales, de nacionalidad, de gremio...) o hilvanado de otras formas; con elementos contrastantes o paralelos; con protagonismo triangular, cuadrangular o pentagonal; en forma de amplio retablo, de contrastes pocos definidos... condiciona la estructura de la acción dramática, el tratamiento de los personajes y el aire general de la obra, bien hacia lo coral, bien hacia la pieza de protagonista.

Conocemos bastantes de los autores y compañías con los que trabajó Calderón, sobre todo en las fiestas reales y los autos²³. Sin embargo, creo que está por hacer un cotejo minucioso de los efectivos de las mismas y su incidencia en la configuración de los *dramatis personæ* calderonianos.

Salta a la vista que la compañía que estrena *El mágico prodigioso* en Yepes en 1637 cuenta con dos graciosos capaces de sacar partido a los papeles de Clarín y Moscón. Sabemos que en algunos de los espectáculos palaciegos intervinieron varias

²³ Por ejemplo, Ruano de la Haza [1995: 16-25] ha registrado los actores que representaron el auto *Andrómeda y Perseo* y recogido la información existente sobre ellos.

compañías para representarlos. La estructura tripartita de *Los tres mayores prodigios* guarda estricta relación con el concurso de las compañías de Tomás Fernández, Pedro de la Rosa y Sebastián de Prado.

Lo que no hemos analizado es el peso de la estructura de la compañía, de sus componentes y sus habilidades escénicas, sobre la estructura del drama. Quizá la siempre limitada, la imposible documentación sobre el arte efímero del actor haga imposible esta tarea.

Además, subrayemos que la información, aunque sea externa o superficial, de que disponemos respecto a las fiestas reales o a los autos, nos falta en relación con las piezas que hoy consideramos obras maestras. Sabemos que *La vida es sueño* se escribió para Cristóbal de Avendaño porque lo registra una de las sueltas; pero desconocemos para quién creó *El alcalde de Zalamea*, *Los cabellos de Absalón*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas*...

Sí podemos, en cambio, analizar la estructura dramática de los elencos de personajes. En numerosas obras y unida a otros factores (lenguaje, escenografía...), se ha observado la tendencia de Calderón a organizar los personajes por medio de contrastes y paralelismos. Dámaso Alonso [1976: 429-441] analizó las estructuras paralelas desde una perspectiva estilística que también implica a los *dramatis personæ*. Las réplicas repartidas, una de las marcas del arte de Calderón, como ya se ha señalado, subrayan la organización paralela del reparto.

Valbuena Briones [1965 y 1966] insiste en el relieve del paralelismo y el contraste como factor y como técnica de caracterización de los personajes.

Mil veces se ha subrayado, empezando por Valbuena Prat [1942], la organización piramidal de los *dramatis personæ* con la figura del protagonista encabezándolos. Probablemente, en Calderón, más que en otros poetas, se cumplen los modelos actanciales clásicos porque en sus dramas las funciones son nítidas y claras. Algunos detractores han llegado a censurar que son demasiado precisas y rotundas.

LAS ACCIONES PARALELAS

Hay en el arte calderoniano una patente propensión a los elementos paralelos, a las correlaciones, contrastes y plurimembraciones. Dámaso Alonso supo llamar la atención sobre cuanto hay de esencialmente dramático en esta predilección estilística:

Estábamos (antes de llegar a Calderón) en un arte temporal: la literatura. Estamos ahora en uno, a la par temporal y espacial: la dramática. [D. Alonso, 1976: 441]

No son solo palabras o imágenes contrapuestas, sino también situaciones, personajes, temas, ideas, espacios... los que se contrastan y refuerzan. Ese juego constituye una clave constructiva de todo el arte de don Pedro, que hunde las raíces en su formación intelectual, en el sentido plástico y en la concepción musical del mundo:

en docenas y docenas de obras, la escena calderoniana se parte en brazos paralelos (en dos, en tres, en cuatro, en cinco...) que solo algún elemento neutro vincula. Las causas son múltiples: una economía de tiempo con la que se gana una representación espacial plástica, de las pluralidades filosóficas o teológicas, en los autos; una posibilidad de llenar bella y armónicamente el espacio escénico en las obras de aparato cortesano; o múltiples relaciones vitales (aquí preferentemente bimembres) que solo esquematizadas y simétricas permiten al auditorio seguir el intrincadísimo hilo de la intriga en la comedia de capa y espada. Y siempre, siempre un gusto estético por el exacto esquema y la difícil simetría; una necesidad de ordenar, de peinar estilizadamente la maraña del mundo real y la niebla del pensamiento. [D. Alonso, 1976: 451]

Estas palabras registran el diverso empleo de las estructuras correlativas en función del género y la finalidad de la obra artística. De la obviedad, la exuberancia e incluso el abuso (autos, teatro cortesano), a la limitación (dramas simbólicos) o al difumino (dramas histórico-realistas y comedias amatorias). Calderón siempre peina la realidad; pero aplica en distinta cantidad y proporción la laca y la goma.

Con todo, en las obras más sueltas, aparentemente más libres y espontáneas, siempre subyace el principio constructivo bipolar y ocasionalmente multipolar²⁴. A veces, una acción maciza, unitaria, en la que no se pueden distinguir artificiosas estructuras a simple vista, contiene oposiciones marcadas que funcionan a lo largo de todo el drama. En *El alcalde de Zalamea*, el rigor matemático de la contraposición entre el mundo militar y el campesino, entre los tribunales especiales y la justicia común, con sus momentos climáticos sabiamente reiterados, contribuye paradójicamente a borrar la impresión de rigidez y a presentar el discurso dramático como un proceso natural en el que el poeta, en apariencia, no interviene²⁵.

²⁴ Son numerosos los artículos en torno a las simetrías, paralelismos y duplicidades en el conjunto del teatro calderoniano. Véanse Casaldueiro [1962]; Gitlitz [1984], que relaciona este fenómeno con la arquitectura; Tobar [1984]; Lauer [1988]... Incluso se ha dedicado algún trabajo a la inhabitual asimetría [Johnston, 1992].

²⁵ Véase Parker, cuyo empeño es mostrar cómo, contra la irreflexiva opinión dominante, *El alcalde de Zalamea* no tiene nada de realista: «En el mundo, quizá por desgracia, no se ordenan los

No es la fórmula dominante en Calderón. Con frecuencia, como mostró Arellano [1990] para el caso de *El mágico prodigioso*, presentan un desdoblamiento en la acción principal, de carácter religioso o histórico o filosófico o moral o político, y una acción secundaria de carácter amoroso.

La felicidad con que se ensamblan estos elementos es desigual, aunque muchos calderonistas propensos a la hagiografía defienden todos los casos con parecida pasión. Hace unos años, la puesta en escena de *Amar después de la muerte*²⁶, una espléndida tragedia, nos reveló —al menos así lo vi desde mi butaca de espectador— que el público moderno no acepta bien las intrigas y enredos de comedia de capa y espada (escondidos y tapadas, entradas furtivas en casa de la enamorada...) yuxtapuestos a una acción grave y luctuosa.

Sería interesante ver *El mágico prodigioso* para comprobar si la integración escénica de las dos acciones es tan perfecta —para el público de hoy se entiende: el gusto es histórico— como en general han dictaminado los comentaristas y filólogos [vid. Hesse, 1965, y Shergold, 1984]. Nolting-Hauf [1998: 190-191] ha analizado la yuxtaposición de los diferentes conceptos del mundo que conforman esa pieza dramática: «desengaño (en la acción principal), código del honor (en la acción secundaria) y hedonismo ingenuo (en la acción de los criados)», y concluye que «la comedia de santos parecería así como el subtipo más vasto, o si se quiere, más completo del drama barroco en cuanto a los aspectos genérico y temático». Posiblemente esta afirmación sea aceptable para el tiempo de Calderón. Es difícil que lo sea para el nuestro.

En *La vida es sueño* este problema se ha debatido desde antiguo. La historia sentimental y de honor de Rosaura se ha considerado una acción allegadiza y sin trabazón con la fábula central [vid. Menéndez Pelayo, 1941: 230; y Farinelli, 1916: 285-286]. Estudiosos posteriores se han escandalizado de esta censura y han puesto su esfuerzo en mostrar la importancia de Rosaura en el proceso psicológico, en la maduración humana de Segismundo [vid. Wilson, 1946; Sciacca, 1950; Sloman, 1953; y Whitby, 1960]. No es eso lo que se discute. Estamos de acuerdo en que Calderón ha convertido el amor en una de las claves de comprensión de un mundo laberíntico («Solo una mujer amaba...»). Lo que se discute es si, para conseguir ese efecto dramático, es conveniente crear una fábula paralela cuyo sentido quizá se ha perdido en el

sucesos de la vida en series lógicas y simétricas» [Parker, 1972: 417]. En su obra Calderón impone, quizá inadvertidamente, por mero hábito escolástico, un orden artificioso de singular eficacia dramática.

²⁶ El montaje, a cargo del Teatro Corsario, lo dirigió Fernando Urdiales. Pudimos verlo en el XVI Festival de teatro clásico de Almagro (1993).

tiempo. A los espectadores de hoy les interesan las coordenadas de amor y frustración que aporta el personaje de Rosaura a *La vida es sueño*. No entienden el drama o comedia (los protagonistas no están casados, la situación se resuelve felizmente) de honor con Astolfo. Los mosqueteros de 1635 sí la entendían y, a partir de esta y otras obras maestras, acabaron exigiendo esa doble acción.

Calderón desarrolló, con más perfección que sus predecesores, ese obligado contrapunto. Contrapunto que se convierte en un canon, una fuga, con voces múltiples que se enredan, se cruzan, se persiguen y se aúnan en la solución final, cuando se trata de algunos de los complejos dramas mitológicos escritos para las fiestas reales: por ejemplo, la acción triple, ya anunciada en el título, de *La fiera, el rayo y la piedra*.

Estos contrapuntos no aparecen solo en los esquemas acartonados, operísticos, artificiosos de las comedias de tramoya. Con mayor sutileza y complejidad afloran en *Los cabellos de Absalón*. El poeta compone una sobrecogedora trilogía trágica que enlaza los destinos de Tamar, Amón y Absalón, con David como patético testigo de la destrucción de su casa.

Más llamativo es el contrapunto de la acción grave con otra cómica (que constituye su envés) a cargo de los graciosos y criados. Como Calderón es un genio cómico inigualable, muchos de estos pasos cómicos adheridos a la acción central son auténticamente magistrales y originales en extremo. El juego de paralelismo y antítesis entre el gracioso y el galán se matiza, presenta complejidades, ambigüedades turbadoras... Es el caso de Clarín, «ese príncipe contrahecho» que acaba dando la mejor lección de estoicismo que se puede dar desde las tablas: mostrando al público cómo se aprende a morir. Es el caso de Coquin en *El médico de su honra*, quizá el único hombre de honor en un mundo en el que la construcción de una moral aristocrática, como quiere Vitse²⁷, ahoga los valores del hombre y su necesidad de convivir. Es el caso de Clarín, Moscón y Libia en *El mágico prodigioso* [vid. Sugranyes, 1980].

Hay otros muchos juegos de contrastes en la configuración de los dramas calderonianos. En 1981 señalaba en *Los cabellos de Absalón* la alternancia entre las escenas que presentan un conflicto privado que deriva en crimen, y las que tienen como núcleo el humus político sobre el que va a caer la sangrienta semilla de los atropellos sexuales y los parricidios²⁸. Una conclusión similar ofrece Francisco de Blas, al analizar *El médico de su honra*:

²⁷ Tesis apuntada en Vitse y Serralta [1983: 569-570], y desarrollada en varios artículos posteriores [Vitse, 2002a, 2000b y 2003].

²⁸ Véanse «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», incluido en este volumen, en especial las pp. 49-50.

Calderón establece dos tramas de forma que el conflicto del honor pueda ser representado en su vertiente pública (o política) y en su vertiente privada (o amorosa). [Blas, 1985: 211-212]

La contraposición afecta a la acción y afecta a los espacios. José de Amezcua [1991], a vueltas también con *El médico de su honra*, contrapuso la significación simbólica de los cuatro escenarios del drama: casa, palacio, calle, camino.

IMÁGENES Y EMBLEMAS

A los paralelismos, recurrencias, estructuras fugadas... hay que añadir otro factor estructurador de singular eficacia y mayor ambigüedad: los símbolos e imágenes. George Mariscal [1981] estableció una conexión entre las imágenes escénicas y los emblemas: Calderón «tuvo el propósito de crear una especie de “teatro total” en el cual el texto no verbal tiene tanta importancia como el texto lingüístico para comunicar el mensaje del drama».

Más relevante es la función de lo que podríamos llamar «emblemas verbales», imágenes y símbolos poéticos que estructuran el mundo dramático. Como dice Arellano [1990: 25]: «el rigor constructivo de Calderón se manifiesta en la búsqueda de ordenaciones específicas que modelen sus sistemas metafóricos». Buena parte de los estudios que hemos señalado y otros varios apuran este extremo, al que don Pedro, un creador sistemático, racionalista e intuitivo, arquitecto del poema dramático, prestó sin duda mucha atención²⁹.

A MODO DE CODA PROVISIONAL

Muchos otros aspectos cabría tratar en este somero repaso a las técnicas calderonianas: las formas de arranque y cierre del drama y su sentido moral y político, la dosificación de los datos sobre la acción y los personajes, las formas de expresión dramática (diálogos, monólogos, soliloquios: su estructura interna, su papel en la

²⁹ Véanse, entre otros, y además de los análisis ya citados de Valbuena Prat [1942], D. Alonso [1976], Ruiz Ramón [1984], Arellano [1990] y Amezcua [1991], los estudios de Wilson [1936], Valbuena Briones [1962], Parker [1964], Blue [1983], Moore [1985], Bubnova [1989], Suscavage [1991], Cancelliere [1994], etc.

construcción del personaje), la función técnica de la versificación, la interacción de los signos verbales, plásticos, sonoros y cinéticos... Pero no «da lugar ahora el tiempo/ ni la paciencia del que está escuchando».

Solo insistiré en algo bien conocido: Calderón maneja varias convenciones dramáticas, influidas por los medios de producción y las técnicas y espacios escénicos, pero no determinadas por ellos: las técnicas y los sistemas de producción inclinan, pero no fuerzan los designios creativos del dramaturgo.

No es fácil establecer límites entre unas y otras ni darle a cada una un nombre adecuado. A título provisional, enumeramos y tratamos de definir someramente las siguientes:

La primera es narrativa, épica, directa heredera del sistema lopesco, preocupada por captar ciertos aspectos de la realidad circundante, por reforzar la coherencia psicológica de los personajes, para provocar ese juego de sorpresa y asentimiento que engendra en el lector-espectador la complejidad caracterológica de los entes de ficción. Presenta repartos amplios y en apariencia abiertos, episodios o cuadros múltiples (de tres a cinco por acto) que se mueven en libertad, en espacios y tiempos dramáticos fluidos, o que dan esa impresión. *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, *La niña de Gómez Arias*, pero también *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz*... son ejemplo de esta concepción pensada para el corral de comedias.

La segunda es simbólica. Implica la estilización del espacio y la limitación de su movilidad, la eliminación de las «impurezas» realistas, el empleo de repartos limitados y muy contrastados, la configuración de personajes que no tienen más contingencias que sus pasiones, obsesiones y miedos. Sin duda, *La vida es sueño* es el temprano modelo, que se verá reproducido en creaciones posteriores, destinadas muchas de ellas a los escenarios palaciegos: *Darlo todo y no dar nada*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Eco y Narciso*...³⁰

La tercera se sostiene sobre el juego con los presupuestos cómicos de la acción dramática. Las comedias amatorias (palatinas y de capa y espada) se acogen a esta convención: reparto reducido, concentración temporal y espacial (pero con movilidad del espacio: de una sala a otra de una misma casa, de una calle a otra de una misma ciudad), con reglas de comportamiento fijas: pundonor, amores convencionales, sorpresas (*coup de théâtre*), comicidad ingeniosa... A ellas se pueden aplicar, mejor que al

³⁰ Entre estas dos primeras categorías habría que incluir dos soberbias tragedias de historia antigua, de estructura «realista» pero ajenas a las contingencias de los dramas históricos: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*.

conjunto del arte calderoniano, las palabras de Sullivan [1989]: «cada línea en Calderón es el término medio entre la inevitabilidad y la sorpresa».

La cuarta concepción es la alegórica, característica de los autos sacramentales.

La quinta, el envés esperpéntico de los entremeses y mojigangas, al que también podría adscribirse la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*³¹.

Estas cinco convenciones, que hay que enumerar una detrás de otra porque la palabra es temporal, se dieron en la realidad simultáneamente. *La vida es sueño*, sea de 1629 o 1631 como quieren algunos, sea de 1635 como tradicionalmente se ha afirmado, no representa un segundo estilo de Calderón. Si *El alcalde de Zalamea* es de 1640-1642, como se viene propugnando, la muestra más acabada de la técnica «narrativo-realista» sería bastante posterior a *La vida es sueño*, no solo en el tiempo, también en la experiencia creadora. Y la convención cómica fragua magistralmente en 1629. Las técnicas y las convenciones dramáticas calderonianas están fijadas con genial precocidad desde el primer momento. No puede extrañarnos que a lo largo de su carrera se contaminen e hibriden.

³¹ Véanse, entre otros estudios, los de Tordera y Rodríguez Cuadros [1983a y 1983b]. Sobre las piezas menores relacionados con el Corpus había tratado Granja [1981]. Para un acercamiento de conjunto a estas convenciones dramáticas, puede acudirse a Huerta Calvo [1999].

LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO EN LAS PIEZAS AMATORIAS DE CALDERÓN

*

«LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO»: TEMA Y LEMA

El verso 174 del *Arte nuevo de hacer comedias* («lo trágico y lo cómico mezclado»)¹ ha servido en los últimos tiempos como motivo, excusa o trampolín desde el que los estudiosos se han lanzado a la exploración de algunos aspectos fundamentales de la dramaturgia áurea. Figura como parte del título en un puñado de interesantes ensayos [*vid.* Arellano, 2011: 223-248; Antonucci, 2011; Pontón, 2011; Romanos, 2010, y Trambaioli, 2013]. Todo un congreso ha tratado de indagar en la presencia de esta mezcla desde la Antigüedad a nuestros días [*vid.* Torres y Ferry (ed.), 2013], y ha servido para rotular una recopilación de artículos sobre el teatro áureo [*vid.* Profeti, 2014]. Es lógico que así sea, ya que sintetiza una de las características fundamentales y más controvertidas de la comedia española.

* Del 7 al 9 de abril de 2016 se celebró en Viena el *Congreso internacional «Jugarse la vida. La comedia cómica de Calderón»*, organizado por la Universität Wien y la Universität zu Köln. Lo dirigieron los conspicuos calderonistas Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Wolfram Nitsch. En ese marco se expuso oralmente el artículo que aquí se reproduce. Las actas de este encuentro se publicaron con puntualidad poco después en Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Wolfram Nitsch (coords.): *La comedia cómica de Calderón, Anuario calderoniano*, núm. 10 (2017), pp. 177-198.

¹ Cito el *Arte nuevo de hacer comedias* por mi edición [Lope, 2016].

LAS DOCTRINAS CLÁSICAS («ARCAICAS») SOBRE LO CÓMICO

Las teorías sobre lo cómico tienen una larga genealogía crítica que arranca de la antigua Grecia (Platón se ocupa de este asunto en *Filebo*), continúa en la Roma clásica (Cicerón nos habla del sentimiento y los mecanismos de lo cómico en *De oratore*, LVIII) y sigue en los tiempos modernos en la pluma de filósofos de extraordinario renombre: Hobbes, Kant, Bergson, Freud, entre muchos otros no menos célebres. Véase el resumen que ofrece de este asunto en relación a la comedia española, Profeti [1992: 43-56]

La comicidad de que trata la tradición clásica a la que me he referido en primer lugar se basa en la superioridad moral, social, física e intelectual del espectador sobre los personajes. Ya Platón en su diálogo *Filebo* (48-49) (con frecuencia subtítulo *Del placer*) definió «lo ridículo» como un vicio, una forma del mal que nace del desconocimiento de uno mismo, de las falsas ilusiones respecto a sus bienes, a su cuerpo y a su alma [Platón, 2000b: 88-89]. Los objetos cómicos están vistos desde el aire por el espectador. Por eso el discípulo y albacea filosófico de Sócrates añade una condición: que los objetos de la risa «sean débiles e incapaces de tomar venganza», porque, si no, nos encontraríamos ante la tragedia: el odio, la crueldad, el resentimiento y la violencia. Es la idea repetida por Suárez de Figueroa en *El pasajero*:

De aquí se infiere (escribe un gramático) ser error poner en la fábula hechos de principales, por no poder inducir risa, pues forzosamente ha de proceder de hombres humildes. Los sucesos, porfías y contiendas de estos mueven contento en los oyentes; no así en las reyertas de nobles. Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende; la ofensa pide venganza; la venganza causa alborotos y fines desastrados, con que se viene a entrar en la jurisdicción del trágico. [Suárez de Figueroa, 1913: 78]

LA MEZCLA TONAL EN EL TEATRO MODERNO

Entre los varios ingredientes de lo cómico que manejan estos filósofos de lo risible, en los tiempos modernos hemos privilegiado fundamentalmente el tono. Es decir, hemos vinculado la concepción de lo cómico al sentimiento de risa, alegría o euforia que engendra en el auditorio; y la de lo trágico, a la tristeza, el dolor, la pena o la desazón. De ahí la importancia que damos a la inclusión o no de violencias graves en la acción dramática, de situaciones dolorosas o placenteras, y del final feliz o desdichado con que se remata la trama.

Estas contrapuestas perspectivas se dan, se han dado y se seguirán dando siempre fundidas en la realidad, y esa fusión se ha transmitido a su representación artística en la mayor parte de las culturas. Como recordó Rodríguez Adrados, la mezcla de lo trágico y lo cómico está en los más remotos orígenes del teatro:

La Vida humana, como el proceso de la Naturaleza, comporta muerte y triunfo, dolor y alegría; todo ello se expresaba al tiempo, mediante la yuxtaposición de rituales diferentes y la ambivalencia de otros. Fuera de Grecia, el teatro nacido de los rituales agrarios continúa combinando lo trágico y lo cómico: solo Grecia ha creado la gran escisión, que luego vuelve a desaparecer en un Lope de Vega o un Shakespeare. [Rodríguez Adrados, 1972: 481]²

Convendría matizar esta última afirmación. El teatro moderno en ningún caso vuelve a la yuxtaposición o a la ambigüedad de los ritos ancestrales: no los tiene como modelo. El canon de lo trágico y lo cómico para el drama barroco se sustenta —y diría que de manera exclusiva— en la tradición griega y latina, la única —me parece— que gravita, de forma directa o indirecta, sobre la creación del teatro moderno occidental. Así, al menos, lo manifiesta clara y específicamente Lope de Vega:

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.
(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 174-180)

² Frente a esta oposición de lo cómico y lo trágico en el teatro griego, encontramos una nebulosa referencia del *Banquete* platónico (223d) cuando Aristodemo vuelve de los vapores del sueño: «no se acordaba de la mayor parte de la conversación, pues no había asistido desde el principio y estaba un poco adormilado, pero que lo esencial era —dijo— que Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias». Es una afirmación poco coherente con otras doctrinas platónicas y con los datos que tenemos sobre la Grecia clásica en que la especialización de los dramaturgos no parece permitir trasvases de un género a otro, ni combinar los elementos característicos de los diversos dramas [*vid.* Rodríguez Adrados, 1969].

De estos versos han deducido algunos críticos que en la comedia española se da una informe amalgama que no permite distinguir variantes genéricas y en la que las perspectivas cómicas y trágicas se pueden confundir en la representación o la lectura, o por decirlo con mayor exactitud, están confundidas desde su misma raíz.

Esta tesis parece —solo parece— estar avalada por estos versos del *Arte nuevo* y por algunas expresiones que encontramos en los tratadistas contemporáneos. Quizá la más reiteradamente citada es la frase de Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas*:

ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico... [Turia, 1616: ff. preliminares, s. n.]

Algo muy parecido encontramos en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina:

¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados y injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas...? [Tirso, 1924: 127]

LAS VARIEDADES DRAMÁTICAS ÁUREAS

Estas palabras, que siempre se citan aisladas, fuera de su contexto, chocan con la evidencia escénica de que, durante cuatro siglos, los espectadores han reaccionado de manera diametralmente opuesta ante el repertorio de las obras de Lope, Calderón y otros ingenios áureos: respondiendo con risa en unos casos y con lágrimas en otros.

Chocan también con el criterio de muchos contemporáneos que señalan la existencia de variantes notables entre las piezas dramáticas. Así, por ejemplo, Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (epístola III, vv. 667-669):

La comedia es retrato del gracioso
y risueño Demócrito, y figura
la tragedia de Heráclito lloroso.³

Podría alegarse que en 1606 el *Ejemplar poético* conserva resabios de las doctrinas clasicistas. Sin embargo, no parece ser ese el caso de Carlos Boyl, que unos años

³ Cito por la edición de Francisco A. de Icaza [Cueva, 1973].

antes, en 1600, en el romance *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (vv. 9-20), distingue claramente tres géneros dramáticos:

La comedia es una traza
 que, desde que se comienza
 hasta el fin, todo es amores,
 todo gusto, todo fiestas.
 La tragicomedia es
 un principio cuya tela
 (aunque para en alegrías)
 en mortal desdicha empieza.⁴
 La tragedia es todo Marte,
 todo muertes, todo guerras,
 que por eso a las desgracias
 las suelen llamar *tragedias*.⁵

LA TONALIDAD FRENTE A OTROS COMPONENTES DEL DRAMA

A mi entender, el problema crítico radica en que palabras como las de Ricardo de Turia, Tirso de Molina y otras del propio Lope se han interpretado desde la perspectiva dominante en tiempos posteriores, que privilegia o vincula en exclusiva la distinción genérica a la tonalidad (grave, trascendente y dolorosa en la tragedia, o risueña, intrascendente y ligera en la comedia). Pero a la altura de las primeras décadas del siglo XVII, cuando se escribían estos textos, todos sus emisores tenían muy presentes otros elementos que pesaban tanto o más en la separación de los géneros teatrales.

⁴ Arellano [2011: 224] ha señalado que esta definición es, «cuando menos, curiosa, y describe exactamente lo opuesto de lo que sucede en alguna pieza que el mismo Lope califica de tragicomedia, como es *El caballero de Olmedo*». Probablemente Boyd, aunque no lo exprese con total exactitud, estaba pensando en otra variante, mucho más numerosa, de comedia española en que la acción va desde el desorden y la violencia del nudo dramático, al orden, el equilibrio y la justicia poética del final feliz. Olvidó señalar el poeta valenciano que, casi siempre, el planteamiento presenta una cierta felicidad que la soberbia, la ira, la lujuria o la torpe inadvertencia del antagonista rompe: no acostumbran estas tragicomedias a empezar «en mortal desdicha», sino que la introducen poco después de arrancar la acción. Las piezas que reproducen este esquema y que Lope subtitula *tragicomedias* son numerosas: *Peribáñez*, *Las paces de los reyes*, *Fuenteovejuna*, *El bastardo Mudarra*, *El mejor alcalde, el rey*...

⁵ Cito por la edición de Eduardo Juliá Martínez [Boyl, 1929].

Ya el Pinciano, en la epístola nona de la *Filosofía antigua poética* (1596), enfrentó la posición de Fadrique, que reducía la antítesis entre comedia y tragedia a las diferencias que hemos llamado tonales, y las teorías de Hugo, que apostaba por un amplio manajo de marcas genéricas:

Es la primera de las diferencias (que entre la tragedia y comedia se ponen) que la tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes. Y es la segunda que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no. La tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, no. La cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines, la comedia, al contrario. La quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir. La sexta, que la tragedia se funda en historia, y la comedia es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna, como ya se dijo antes. La séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, bajo. Y aun otras muchas más que no me acuerdo ponen los escritores, y así me admiro que vos, con sola esta palabra «por medio de pasatiempo y risa», queráis diferenciar a la comedia de la tragedia. [Pinciano, 1998: 383]

A este cúmulo de características se podrían añadir otras varias [*vid.* Pedraza, 2007b: 161-186]: por ejemplo, como señaló Wardropper [1976b: 722], la soltería de los protagonistas, propia de la comedia; y el matrimonio, que marca la tragedia.

Si atendemos al conjunto de estas marcas, como hacían los teorizantes de principios del siglo XVII, y no solo a la impresión global que causan en el espectador, hay que concluir, casi sin reservas, que todas las comedias españolas son «un mixto formado de lo cómico y lo trágico», es decir, contienen rasgos peculiares o exclusivos de la comedia, y otros propios de la tragedia⁶. Personajes de altísimo copete (reyes, duques, señores absolutos) van a ser protagonistas de enredos risibles; y labradores y plebeyos se van a calzar el coturno trágico. El estilo humilde y el sublime alternan en los parlamentos dramáticos. Ocasionalmente, la acción cómica se sitúa en un pasado histórico en el que pululan, con sus propios nombres, personas que figuran en las crónicas y anales, a veces vinculadas a un sino trágico y violento, como ocurre en *La niña de plata* de Lope de Vega, uno de cuyos agonistas es el rey Pedro I de Castilla.

⁶ Sobre el carácter «hermafrodito» (para usar la expresión de Cascales) de la comedia española ha tratado, accidentalmente, Kluge [2010: 157-171]. Muchos otros han discurrido sobre la naturaleza «monstruosa» de la tragicomedia. Véanse las notas a los vv. 150, 174-177 a la edición del *Arte nuevo de hacer comedias* [Pedraza, 2016: 262-267 y 295-313], donde se encontrará amplia bibliografía sobre el tema.

En todas las comedias nuevas (sean cómicas o trágicas, amatorias o historiales, imaginadas o sucedidas) ha de darse la yuxtaposición de la risa y el patetismo. Ha de haber lances y situaciones que se sustentan en la anestesia sentimental que nos lleva a ver la situación desde una perspectiva distante y distinta de la que sienten determinados personajes. En todas las comedias españolas aparece —de forma más o menos nítida según las etapas de su evolución— una figura específica encargada de provocar la reacción cómica: el gracioso.

Es cierto, como analizó Arellano [2006] a propósito de Calderón, que la comicidad puede quedar en los márgenes de la acción trágica y llegar a invertir su función tradicional:

sin abandonar las yuxtaposiciones de comicidad convencional obedientes a las expectativas del público, explora otros modos de inserción del gracioso en un juego admirable en el que la presencia extravagante e impertinente de los agentes cómicos, y el vaciamiento de su función, llega a convertirlos paradójicamente en agentes trágicos, invirtiendo su papel para expresar el cierre absoluto de unas tramas sin apertura posible a la liberación cómica. [Arellano, 2006: 53]

Así es, sin duda; pero aun en estos casos el contrapunto humorístico —por más ocasional y marginal que sea— no deja de gravitar sobre el universo trágico. Incluso puede llegar a poner una nota sarcástica y teñir de absurdo nihilismo el universo grave y luctuoso. Este fenómeno se puede observar muy claramente (porque resulta más abultado y chocante) en las parejas de graciosos que intervienen en dos tragedias de la órbita calderoniana como son *El Caín de Cataluña* y *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla [vid. Pedraza, 2007b: 67]. Su papel no incide en la acción central, pero pone una nota chirriante en el conjunto dramático. Por eso, le molestaban tanto a don Alberto Lista [1853: II, 286]: «Hay muchas escenas episódicas y dos bufones que pudieran ir a otra parte a decir sus gracias».

Llanos López [2002 y 2005], basándose en las ideas sicocríticas de Mauron [1997], señaló que en Calderón (en realidad, en toda la comedia española) se dan dos fenómenos distintos: por un lado, una comicidad menor (sería más adecuado llamarla ocasional) a través del chiste, de la breve píldora jocosa que se introduce en cualquier acción más o menos grave, más o menos ligera; y, por otro, lo que llama *el arte cómico*, que impregna el conjunto de la obra y lleva al espectador a la euforia (la *eutrapelia* de que habló Orejudo [1996]). El contraste entre una comedia de capa y espada (*Casa con dos puertas...*) y una tragedia (*El médico de su honra*), que Wardropper [1976a: 589-591, 1976b] había tratado de identificar y confundir, le sirven para señalar que

en la comedia seria se persigue en momentos muy puntuales la *risa*, en el caso de la comedia cómica se busca mantener a lo largo de la pieza y como elemento definidor de su construcción, la *euforia*. [Llanos, 2002: 1059]

Todo esto es verdad y nos sirve para separar un género de otro; pero no encontraremos comedia española (sea globalmente trágica o cómica) que no cuente con el patetismo simpático que conmueve al espectador; en la que no aparezcan unas figuras, los amantes, cuyos diálogos y soliloquios han de mover «con extremo a quien escucha»; y en la que no encontremos parlamentos y escenas que piden la plena identificación del actor con los personajes de modo

que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 275-276)

Lo cómico tal y como lo concebían Platón o Cicerón, es decir, la representación de situaciones y personas que resultan ridículas por sus taras, defectos, actitudes grotescas..., que las sitúan social, física, moral e intelectualmente por debajo del espectador, no constituye, en términos generales, el sostén de la comedia española. Solo en algunas etapas y en ciertas variantes encontramos el predominio de esta concepción de la comicidad. Es el caso de los primeros pasos de la comedia urbana, en la que aún pesan mucho los modelos terencianos, italianos y el género celestinesco [*vid.* Arellano, 1999: 76-106]. También pudieran entrar en este saco la comedia de figurón o lo que he llamado la «comedia cínica»: *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, por buen ejemplo [*vid.* Pedraza, 2007b: 27-29, y Brioso, 2013]. Y aun en estos casos, con matices de importancia.

Lope tenía muy claro que ese tipo de humor que se sostiene en la superioridad del espectador sobre los personajes había quedado relegado al entremés:

de donde se ha quedado la costumbre
de llamar *entremeses* las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto.
(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 69-73)

En cambio, la comedia, aunque su tonalidad sea risueña, su final feliz y sus situaciones pacíficas o de una violencia limitada o nula (por ejemplo, muchas de las comedias urbanas de la década de 1610), contendrá siempre rasgos de emoción y pa-

tetismo, de dignidad y respeto de los agonistas, que la acercan a lo que los clasicistas consideraban el ámbito propio de lo trágico. En este sentido deben entenderse las palabras de Ricardo de Turia:

Y asimismo, en aquel breve término de dos horas, [los espectadores] quer-
rían ver [en la comedia] sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos, dejando lo
que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora.
[Turia, 1616: ff. preliminares, s. n.]

Por eso, la comedia española podía incorporar personajes de la más variada
índole social:

Elíjase el sujeto, y no se mire
—perdonen los preceptos— si es de reyes...
(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 157-158)

Y por eso, Ricardo de Turia completaba su razonamiento con estas palabras:

es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de este las personas graves,
la acción grande, el terror y la conmisericordia; y de aquel, el negocio particular, la
risa y los donaires. Y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a
la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y
humildes. [Turia, 1616: ff. preliminares, s. n.]

Y Tirso redondeaba el suyo preguntándose qué razón puede oponerse a que la come-
dia española presente

una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas [trágico y cómico] y que, par-
ticipando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y
ridículas, como la otra. [Tirso, 1924: 127]

LA COMICIDAD COMPLEJA DEL TEATRO MODERNO

La propuesta encierra una nueva comicidad más compleja que la registrada por
los tratadistas clásicos y sus secuaces. En otra ocasión, relacioné este nuevo concepto
de lo cómico con la ruptura de las estrechas leyes del decoro, cuya idea de lo verosímil
convertía la ficción dramática o narrativa en el reino de lo previsible, de lo esperable,

de la estratificación estamental de los comportamientos [Pedraza, 2006a: 204-206]. Señalé en aquel escrito las contradicciones de Cervantes a este respecto. En el cap. 48 del *Quijote* de 1605, lo vemos metido a preceptista dramático, a través de las voces del canónigo de Toledo y del cura del lugar de la Mancha, defendiendo las leyes que predeterminan el comportamiento de los personajes:

¿Y qué mayor [disparate] que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? [Cervantes, 2011: 483]

Sin embargo, en la misma novela asistimos al tránsito entre la comicidad arcaica (o clásica y clasicista, si lo prefieren) y el humor moderno: don Quijote empieza siendo una figura cómicamente caracterizada por la *turpitud et deformitas* (loco, desconocedor de su propia realidad y de la ajena, enteco, larguirucho, cómicamente vapuleado en multitud de ocasiones); pero va convirtiéndose en una criatura compleja (sin dejar de provocar la risa y la sonrisa), hasta el extremo de que don Diego de Miranda, paradigma de la sensatez en el relato cervantino, concluye (II, cap. 17) «que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo» [Cervantes, 2011: 640].

Creo que, en el fondo, la comedia española recorre el mismo camino. De los personajes moralmente despreciables de los primeros tiempos (rufianes, alcahuetas, hermanitas del buen pecar, soldados fanfarrones), pasamos a criaturas nobles, respetables, casi siempre pertenecientes a los grupos privilegiados, incluso a la alta nobleza, pero que no por eso dejan de provocar la risa y la sonrisa del espectador, es decir, caen en la esfera de lo cómico de acuerdo con la concepción que vincula la división genérica a la tonalidad.

CALDERÓN Y SUS PIEZAS AMATORIAS

Calderón, sin duda, es el más feliz heredero de esta compleja concepción dramática. En sus piezas *amatorias*, según la denominación empleada por Bances Candamo (*de ingenio* para Suárez de Figueroa; *morales, virtuales o pensadas* para Caramuel), encontramos (con contadas salvedades que han sido objeto de numerosas reflexiones críticas en los últimos tiempos⁷) una tonalidad marcadamente risueña, que provoca la carcajada,

⁷ El interés se ha centrado, no sin razón, en el valor y significado moral y dramático de *No hay cosa como callar*. Véase un excelente estado de la cuestión en el artículo de Escudero [2013], cuyas conclusiones, sin embargo, podríamos discutir.

induce a la euforia y se dirige hacia el final feliz. Es decir, en mi concepto y en el de los espectadores de todos los tiempos (no así en el de un conocido sector de la crítica de los siglos XX y XXI), pertenecen a lo que, por lo común, identificamos con lo cómico, lo intrascendente, lo jocoso y distendido. Difieren, en su esencia, de las piezas historiales (*sucedidas*, de acuerdo con la denominación de Caramuel), en las que el tono dominante es angustioso, sombrío, y en las que aparecen violencias graves e irreparables.

A pesar de estos contrastes, los enredos amatorios de Calderón, como toda la comedia española, no pertenecen al mundo de la comicidad descrita por Platón, Cicerón y los humanistas que fijaron y difundieron sus doctrinas. Sus personajes son respetables, dignos, nobles (aunque pertenezcan, o porque pertenecen a la clase media urbana); su lenguaje es elevado, con una voluntaria y relevante carga retórica; las situaciones por las que atraviesan nos llevan a identificarnos con sus cuítas y angustias: no son bobos de entremés o maridos consentidos, o lisiados o gangosos o mezquinos rufianes... No entran tampoco en el universo disparatado, absurdo, incongruente de la mojiganga o la comedia burlesca, ni utilizan el lenguaje inarticulado, del que se ocupó, al menos en un par de ocasiones, Arellano [1999: 271, y 2010].

Al no participar de estas marcas infamantes y degradadoras, la acción dramática que protagonizan configura un universo que se separa de manera clara e indudable de la comicidad arcaica y se adentra, en el concepto de sus creadores, en el ámbito de la tragicomedia.

Podría ejemplificarse con cualquiera de las comedias calderonianas. He evitado caer sobre las más populares y analizadas: *La dama duende*, *Casa con dos puertas...* o *El galán fantasma*. Como los límites de un artículo no permiten extenderse en exceso, me centraré en una obra maestra preterida sin motivo ni razón: *Los empeños de un acaso*.

Se trata de una pieza publicada en la *Sexta parte* (póstuma, 1683; preparada por Juan de Vera Tasis). Su autoría ha sido discutida: Profeti [1983] abogó por la atribución a Juan Pérez de Montalbán, a cuyo nombre se imprimió un par de veces con el título de *Los empeños que se ofrecen* (rótulo expresamente repudiado por Calderón, quizá sin percatarse de que se trata del mismo texto que *Los empeños de un acaso*). Recientemente, Alfonso Barrios [2014] ha defendido la autoría calderoniana, tesis que me parece acertada, aunque no me acaben de convencer los argumentos que esgrime el estudioso (sobre todo, la presencia del ambiente madrileño, común, como bien se sabe, a la mayor parte de las comedias urbanas). En todo caso, para lo que en este momento pretendo comentar, es indiferente que sea o no de nuestro autor⁸.

⁸ Recientemente [Pedraza, 2021: 208] he tenido que volver sobre la autoría de *Los empeños de un acaso*, para confirmar, con la ayuda de Germán Vega García-Luengos, la indudable autoría calderoniana.

Basta que generaciones de espectadores, lectores y críticos la hayan considerado suya. Se trata de una ejemplar comedia de capa y espada, que contiene los ingredientes característicos de la generación calderoniana. Podemos considerarla paradigmática de una peculiar variedad para la que, en mis estudios sobre Rojas Zorrilla, he propuesto el remoquete de «comedia pundonorosa» [Pedraza, 2007b: 13-30].

RESOLUCIONES TRÁGICAS, ABOLENGO ARISTOCRÁTICO, ALTA RETÓRICA

La acción arranca con unos versos que expresan la drástica resolución de los personajes, propia de un lance trágico en que, sin vacilar, se pone la vida al tablero:

FÉLIX.	O he de matar o morir, o quien sois he de saber.
DIEGO.	Pues mirad cómo ha de ser; que yo no lo he de decir.
FELIX.	Con vuestra muerte o mi muerte, que es el último remedio de mis celos; que otro medio no permiten...

[Calderón, 2006-2010: VI, 255]

No son bravatas propias de los fanfarrones matasietes en la tradición del Centurio celestinesco, cómicamente desmentidas por el miedo subyacente. El espectador no se distancia ni pone en entredicho cuanto afirman los personajes. Al menos, no lo vive con la regocijada y despectiva convicción de que mienten, fingen, representan ridículamente un papel que no les corresponde.

El lance constituye uno de esos ingredientes trágicos que, con harta frecuencia, fundamentan y vertebran la acción cómica en las obras de la generación calderoniana⁹. Quizá pensando en estos elementos, el moderno editor de *Los empeños de un acaso* tuvo que hacer equilibrios rayanos en la paradoja para definirla:

en ella se juega, de manera desenfadada, aunque no distendida, con las responsabilidades que, surgidas de situaciones casuales o azarosas, deben asumir los personajes nobles en la vida. [Viña Liste, 2010: xxxii]

⁹ Véase Pedraza [2007b: 31-49]. Rodríguez Valle [2013] ha repasado muchas de las comedias de Calderón en que se desenvainan las espadas (unas veces, en escena; otras, en relación).

En efecto, los tres galanes que entran en esta danza de espadas, que se juegan la vida en más de una escena (como reza el título de nuestro congreso), pertenecen a familias nobiliarias. Al menos, eso nos hacen pensar (a nosotros y a los espectadores contemporáneos) sus nombres y apellidos: don Félix de Toledo, don Juan de Silva y don Diego de Lara. Y su comportamiento no va a desdecir esa alcurnia que sugieren sus patronímicos.

Todos los personajes de esa esfera aristocrática (mesoaristocrática, podríamos decir) se sentirán zarandeados por hondas congojas, y recurrirán a las estructuras retóricas propias de la dicción trágica. Véase, si no, esta acumulación de paralelismos metafóricos para encerrar en palabras la angustia de don Diego:

Veré si con ella venzo
este tropel de desdichas,
este raudal de recelos,
este piélagos de penas,
abismo de sentimientos,
y para decirlo todo,
esta avenida de celos...

[Calderón, 2006-2010: VI, 271]

Todo el discurso remata en una resolución que considera esta angustia del amante despedido un valor absoluto, al que está dispuesto a sacrificarlo todo:

que donde ellos [los celos] son lo más,
todo lo demás es menos.

[Calderón, 2006-2010: VI, 271]

Frente a la comicidad carnavalesca que presenta el sentimiento del personaje como algo grotesco y despreciable, ningún espectador de *Los empeños de un acaso* deja de considerar digna y moralmente atendible la zozobra de don Diego. Se produce una reacción simpática frente a sus temores y angustias, que responde a lo que el Pinciano estableció como rasgo propio de la tragedia, de acuerdo con una cita bien conocida por todos los especialistas:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes...
[Pinciano, 1998: 385]

EL DRAMA PRIMAVERAL DE LA SOLTERÍA

Pero a ese espectador conmovido por las cuitas del personaje tampoco se le oculta que la situación no cumple algunos de los preceptos trágicos. Uno de ellos parece fundamental: los agonistas son solteros, y en el horizonte de expectativas del receptor pesa la experiencia de que estas violencias son tentativas, ensayos adolescentes previos al encuentro de un acomodo satisfactorio en el entramado vital y social. La reina de luz, la divina esperanza, endulza las tensiones, a veces muy graves, casi letales, y pone en sordina el sentimiento trágico que expresan las palabras y los ademanes de los protagonistas.

Ya Northrop Frye [1973: 163-186] señaló cómo el drama que hemos convenido en llamar comedia se perfila a los ojos del espectador como una acción optimista en que se materializa el esperanzador triunfo de la juventud. Es el género primaveral y germinador («The Mythos of Spring: Comedy»), cuyo protagonismo corresponde en exclusiva a los personajes que se encuentran en la radiante epifanía de su sexualidad.

El auditorio no se distancia incrédulo de los agonistas (como en el entremés o en la farsa). Al contrario, late a su ritmo, sufre y goza con ellos, empuja con el corazón para que se cumplan sus deseos y desaparezcan sus tormentos; pero no puede dejar de teñir de esperanzado escepticismo esa sacudida emocional que le ha transmitido el personaje.

Los caballeros, como vio Arellano [2011: 185-222], se convierten en agentes cómicos, pero de una comicidad menos explícita que la arcaica, más compleja. Son cómicos, esencialmente, porque desconocen las circunstancias que los condicionan, y yerran al reaccionar frente a ellas. Manotean en el aire. Pero esta forma del ridículo (de lo que hace reír) no los convierte en inferiores a nosotros ni física ni moral ni social ni intelectualmente. Los protagonistas de este drama optimista no caen en el vicio de desconocer su propio ser y engañarse respecto a sus bienes, su cuerpo o su alma, como señalaba Platón en *Filebo*. En estos casos, la superioridad del espectador es meramente informativa y atañe solo a las circunstancias del enredo: tenemos más datos, podemos juzgar mejor los azares con que se ha tejido la maraña, y reírnos de los involuntarios e inevitables errores del personaje, que no queda rebajado a nuestros ojos, sino que engendra un sentimiento de identificación afectiva. Vivimos sus cuitas, pero sonreímos porque nuestro dominio de la situación dramática nos permite entender sus verdaderas dimensiones y dar alas a la esperanza donde el galán o la dama no ven más que la negrura de un destino aciago.

A veces, como ocurre en las escenas finales de *Los empeños de un acaso*, la confusión de los personajes se multiplica: don Diego está convencido de que la tapada que

encuentra en casa de don Juan es su amada y desdeñosa Leonor, y a ella se dirige con palabras dolidas, despechadas y amorosas. Pero el espectador sabe que está hablando a su hermana Elvira:

Que me enamore mi hermano
 es solo lo que me falta.
 [Calderón, 2006-2010: VI, 337]

Don Félix, creyendo también que la tapada es Leonor, reprocha a don Juan que haya permitido que don Diego llegue hasta ella. Don Juan, para salvar a Elvira de que la descubra su hermano, la encomienda a don Félix, pero don Diego quiere acompañarla a todo trance, y Leonor, que está oculta en una sala contigua, siente celos y sale a deshacer esta transacción en el momento en que llega don Alonso, padre de Leonor, en busca de su hija...

A este equívoco múltiple —cuya comicidad es tan evidente en escena como imposible de sugerir en el discurso crítico— se ha llegado, como acostumbra a ocurrir en la comedia calderoniana, por medio de una cadena de lances tan sorprendentes como inevitables, en los que un exacerbado sentimiento del pundonor lleva a las criaturas escénicas a comportarse de forma tan lógica como incongruente y chocante con lo que el auditorio sabe que son sus deseos e intereses.

Si el espectador disfruta con los aprietos de damas y galanes, es porque intuye que todo se ha de resolver en la catástasis de que habló Kant en su *Crítica del juicio*, § 45 [Kant, 1977: 240], en la distensión aliviadora del peligro. En el mismo momento en que se está produciendo el lance que la criatura dramática percibe, legítimamente, como trágico, el auditorio sabe que la violenta amenaza se va a resolver en nada. Y, natural y espontáneamente, no puede reprimir la carcajada o la sonrisa, ante los apuros infundados (sostenidos en vanas quimeras y datos falsos) que atenzan al conjunto de los personajes.

Con esto, la comedia calderoniana (también sus predecesores lopescos) creó un peculiar ámbito de comicidad, respetuoso con las damas, los galanes y viejos honorables, solidario con ellos, incluso admirativo¹⁰.

¹⁰ No me ocupo, por falta de tiempo y espacio (tan importante en el drama como en las conferencias y artículos), del contraste que se da entre la acción central de esta «comedia pundonorosa» y las escenas entremesiles protagonizadas por Hernando, el criado cobarde y desdichado de don Juan, al que un encolerizado don Félix da una puñalada tan terrible como injusta. Esta violencia, objetivamente grave, se resuelve de forma humorística gracias a la distancia, a la anestesia afectiva,

LAS LECTURAS TRÁGICAS DE LOS ENREDOS CÓMICOS

Esta corriente cordial entre las criaturas escénicas y el auditorio no implica que estemos ante una acción trágica, ni que se puedan leer en esa clave los lances del enredo, como ha pretendido una nutrida saga de estudiosos anglosajones bien conocida por todos los interesados en la crítica calderoniana: Leavitt, Wardropper, Wilson, Parker, Varey, Mujica...; a la que se han unido algunos españoles (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, por ejemplo) y de otras nacionalidades. Arellano [1999: 15-21] e Iglesias Feijoo [1998: 208-215] nos han ofrecido sendos documentados estados de la cuestión, y han censurado, a ratos con justa indignación, estos planteamientos.

Los títulos mismos de algunos ensayos de la tradición crítica que comentamos inciden en la gravedad de los asuntos y en la actitud que sus exegetas vislumbran en las comedias amatorias de Calderón: «Calderon's comedy and his serious sense of live», «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón»... Esta postura alcanza prematuramente una de sus cimas en la pregunta retórica de Leavitt [1950]: «Did Calderón have a sense of humor?».

En mi concepto, toda su argumentación se sustenta en un mero prejuicio o, mejor, en dos juicios previos a la aportación de cualquier prueba o indicio racional: el carácter permanentemente grave, serio, trascendente del genial dramaturgo, y la nunca demostrada incompatibilidad entre la capacidad para la creación cómica y la trágica. De forma tan tosca como ingenua, lo expresó Wardropper en una de sus últimas incursiones en el tema:

How can this deadly serious writer provoke his audience to laugh at his scenic representations of funny men and women without betraying his sense of moral purpose? [Wardropper, 1986: 158]

La pregunta retórica encadena una serie de supuestos sin aval objetivable alguno. El primero, que Calderón era un «escritor mortalmente serio». ¿Por qué?

El segundo supuesto que se presenta sin justificación alguna sostiene que los propósitos morales, más o menos explícitos en numerosos dramas calderonianos, son incompatibles con el humor y el regocijo en otros. El crítico anglosajón parece olvidar lo que ya apuntó Horacio en la oda VIII del libro II: «neque semper arcum/ tendit Apollo» («no tensa siempre el arco el dios Apolo»). Y también las indagaciones de

a la falta de empatía, a la superioridad moral, física, social e intelectual que el espectador siente —con razón, sin razón o contra ella— respecto al personaje.

Kant en su *Crítica del juicio*, que subraya el esencial desinterés de las creaciones artísticas de cualquier índole (incluidas las trágicas y trascendentes). La finalidad estética carece de objetivo, se cierra y acaba en sí misma, aunque a críticos y profesores nos resulte más fácil hablar de las resonancias sociales, políticas y morales de las obras literarias, que de su verdadera entraña lúdica y festiva.

Al final, el propio Wardropper [1976b: 722] ha de reconocer que «a cada género dramático, a cada convención teatral le corresponde un distinto grado de responsabilidad», y que en las comedias de capa y espada «se examina únicamente el noviciado de la vida social y temporal». Precisamente por eso, la perspectiva es cómica. Cuando se examinan cuestiones en que el poder letal de los agonistas es significativo y su responsabilidad mayor, entramos en el universo trágico.

A veces, no encontrando materia luctuosa en el conjunto de la acción que presentan las comedias de capa y espada, estos críticos sugieren —en una ensoñación que tiene mucho de quijotesca— que los fatales acontecimientos sobrevendrán una vez acabe la representación:

Hay, así, un matiz de desesperanza en la dicha de los amantes de las comedias de capa y espada, pues los amantes exultan en su alegría de vivir mientras los rodean omnipresentes espadas, constantes recordatorios de la muerte. En esta variedad de comedia se percibe un ritmo fatídico: del amor al honor, de la soltería a la vida de casado, del peligro salvado al peligro mortal en potencia que se cierne en el teatro sobre la mujer casada. [Wardropper, 1978: 227]

En efecto, sobre la mujer casada se pueden cerner (o cernir, que de las dos formas puede decirse) infinidad de peligros; pero una de las diferencias esenciales entre la representación dramática y la vida es la peculiar prerrogativa de la primera, que acota con libertad un periodo de la existencia de los personajes. De lo contrario, no habría posible comedia, ya que toda vida humana acaba en la fatal tragedia de la aniquilación de los protagonistas, sin que hasta ahora se intuya excepción alguna a este principio.

Los que hemos asistido a tal cual representación de las comedias de Calderón y hemos leído alguna que otra, nos preguntamos qué han podido ver y leer nuestros admirados maestros anglosajones para hacerse semejantes preguntas y llegar a tales conclusiones.

Calderón —¿quién lo duda?— es un inmenso poeta trágico, de planteamientos trascendentes, cargados de auténtica angustia; pero no está escrito en las estrellas que el dramaturgo que tiene esa capacidad para conmover y emocionar con el sentimiento agónico de la vida, no pueda también emocionar y conmover risueñamente con en-

redos cómicos. Entiéndase, globalmente cómicos, aunque en muchas ocasiones para provocar e intensificar la tensión humorística o alguna de sus manifestaciones, como la catástasis kantiana (esa ansiosa espera que se resuelve en nada), recurra a violencias graves que, sin dejar de serlo, en el preciso contexto dramático creado por el poeta, se quiebran y desaparecen en la distensión cómica.

Esta mixtura, y más que mixtura, emulsión artística en que se combinan de forma inseparable criaturas nobles, violencias graves, lenguaje elevado, altas sentencias y pensamientos, acendrado sentido del honor... con una perspectiva risueña, optimista y esperanzada no es un drama trágico, sino una manifestación de la moderna comicidad (más ambigua y compleja que la arcaica). Calderón, y todos los dramaturgos que compartieron con él una misma afición y un mismo concepto del teatro, sí tenían sentido del humor.

UNA FIESTA REAL EN COLABORACIÓN:
EL JARDIN DE FALERINA

EL JARDÍN DE FALERINA
Y LA RECREACIÓN ESCÉNICA
DE LAS CABALLERÍAS

*

LA LARGA AGONÍA DE LA LITERATURA CABALLERESCA

En el prólogo del *Quijote* de 1605, Cervantes, por boca del amigo consejero, exponía con claridad su propósito:

esta [...] escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías... [Cervantes, 2011: 72]

Es idea que se repite a lo largo del libro, aunque numerosos críticos (Madariaga [1976: 27], Menéndez Pidal [1952] e incluso el escéptico Valera [1947]) mantengan que Cervantes no quiso burlarse del espíritu caballeresco o que, al menos, su posición era «ciertamente más compleja y acaso menos desfavorable de lo que permiten suponer las manifestaciones que aparecen en el prólogo y en otros lugares de la novela» [Madariaga, 1976: 27].

* La primera versión de este artículo fue una ponencia en las *Giornate calderoniane* que organizó nuestra querida Enrica Cancelliere en la Università degli Studi di Palermo, con la colaboración del Teatro Biondo Stabile. Se publicó en *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale. Palermo, 14-17 Dicembre 2000*, Flaccovio Editore, Palermo, 2003, pp. 171-185. Se reprodujo en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 219-233.

Es bien conocida la tesis de Hauser [1957: II, 565-571] que relaciona la parodia cervantina con la derrota de la corona española frente a los imperios emergentes de signo burgués y protestante (Inglaterra, Holanda). Ve en ella una «crítica de la caballería extemporánea» y «una acusación contra la realidad dura y desencantada en la que a un idealista no le quedaba más que atrincherarse detrás de una idea fija» [Hauser, 1957: II, 568].

Para los numerosos comentaristas que han entrado en esta danza interpretativa del *Quijote*, Cervantes pudo estar a favor o en contra de la caballería, nostálgico de ella o censor furioso de las novelas y las actitudes que defendían; pero todos vienen a coincidir cuando señalan el éxito de su relato y, con él, el acabamiento del género ridiculizado, aunque su espíritu pudiera seguir vivo e incluso afirmado, paradójicamente, por la parodia.

No entraré en esa polémica. Me limitaré a constatar algunos hechos. Muestras representativas del relato caballeresco vieron la luz a lo largo de todo el siglo XVI (hasta el *contrafactum* a lo divino *Historia y milicia cristiana del caballero Peregrino, conquistador del cielo*, 1601, de Alonso de Soria); pero se enfrentaron a duras críticas, que arreciaron a mediados de la centuria. No podemos decir con propiedad que, tras la sátira quijotesca, se escribiera ninguna otra.

Sin embargo, ese fenómeno es algo distinto cuando consideramos la épica en verso. Los personajes, situaciones, temas y motivos de los libros de caballerías sufrieron una profunda reelaboración, poética e irónica, en manos de Boiardo, Ariosto, Pulci y sus parodistas. En España la descendencia de esa rama escéptica e irónica de la caballería, aunque no alcance el brillo del original (quizá porque no se le supo coger el aire al escepticismo y la ironía), es vigorosa. Menéndez Pelayo [1949: III, 173] en su nota preliminar a *Las mocedades de Bernardo del Carpio* recuerda la *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia* del valenciano Nicolás de Espinosa (publicado, al parecer, en Zaragoza, 1555, y reimpresso por Martín Nucio en Amberes, 1556); *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce Pares de Francia* de Francisco Garrido de Villena (Valencia, 1555) e *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* de Agustín Alonso (Toledo, 1585), a los que hay que añadir los títulos más célebres de la especie, aunque poco estudiados y menos leídos: *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto y *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega. Podría pensarse que, por razones distintas a las del *Quijote*, la épica y los escritos teóricos de Tasso, con su apelación a lo maravilloso cristiano, habían dado la puntilla a estos relatos de aventuras caprichosas cuando no disparatadas.

Pero es dudoso que, en efecto, ocurriera exactamente así. Es precisamente el ejemplo de Tasso el que, paradójicamente, permite la vuelta al tema carolingio, visto ahora desde la perspectiva hispánica a través del legendario Bernardo del Carpio. Esa leyenda nacional y cristiana autoriza a mantener en parte el mundo fantástico, alucinado, de la caballería, de la que serán buenas muestras *España defendida* (1612) de Cristóbal de Mesa y, sobre, todo, *El Bernardo o la victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo de Valbuena [vid. Chevalier, 1966].

Además, los mitos y los episodios de la épica italiana se estaban reelaborando poéticamente en obras breves, intensas y emotivas, de las que citaremos dos de fechas muy próximas: el romance gongorino de *Angélica y Medoro* (1602) y la hermosa y hoy olvidada epístola *Alcina a Rugero* (1604) que Lope incluyó en la *Segunda parte* de las *Rimas* [vid. Chevalier, 1968: 168-175; y Pedraza, 1993-1994: II, 20-22 y 184-201]. Los mitos caballerescos habían encontrado medio de perpetuarse en la memoria de los lectores.

Pero donde halló más amplio refugio la caballería fue en el teatro, como estudió en su día Amos Pardo [1934 y 1937]. Curiosamente, la mayor parte de las obras de Lope de materia caballerescas preceden en poco tiempo a la impresión de la parodia cervantina, lo que quizá puede avalar en algún punto la hipótesis de Millé [1930] según la cual el *Quijote* es una sátira contra Lope y su creación literaria, aunque el ilustre lopista, concentrada su atención en el romancero, no atendió a este fenómeno. Las comedias caballerescas escritas por Lope en esta primera época de su dramaturgia son las siguientes¹:

- El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595)
- El casamiento en la muerte* (h. 1595)²
- El marqués de Mantua* (1596)³
- Los palacios de Galiana* (1597-1602)
- Las pobrezaas de Reinaldos* (1599)
- La mocedad de Roldán* (1599-1603)
- Angélica en el Catay* (1599-1603)
- Los tres diamantes* (1599-1603)

¹ Las fechas que se señalan son las propuestas por Morley y Bruerton [1968].

² Esta comedia no acostumbra a figurar entre las caballerescas; pero basta echar una ojeada al *dramatis personae*, donde figuran Belerma, Flor de Lis, Reinaldos, Durandarte, Brandimarte..., para deducir la dependencia del ciclo carolingio.

³ El código Gálvez precisa la fecha en que se concluyó la redacción: 10 de enero de 1596 [vid. Amezua, 1951, y Pedraza, 2013b].

— *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608)⁴

— *Los celos de Rodamonte* (a. 1604)

No solo Lope, también Cervantes, el debelador de las caballerías, volverá sobre ellas en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* con un elenco en el que figuran Reinaldos, Malgesí, Roldán, Galalón, Carlomagno, Angélica, Bernardo del Carpio, Argalía, Marfisa, Ferraguto...

Una vez escrito y difundido el *Quijote*, a punto de aparecer la segunda parte, las fiestas cortesanas reencuentran en las caballerías un apreciable filón. En las fiestas de Lerma de 1614, se representa la única pieza caballeresca de Lope, posterior a 1605: *El premio de la hermosura* (1610-1615) en cuya escenificación participa la familia real y de manera especial el futuro Felipe IV⁵.

Tres años más tarde (1617), la fiesta vuelve a orillas del Arlanza y en esta nueva ocasión se representa *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara.

En cuanto sube al trono Felipe IV, se organiza la famosa fiesta de Aranjuez del 15 de mayo de 1622 y en ella vuelve la literatura caballeresca en una de sus más genuinas representaciones: *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, recreación de un capítulo del *Amadís de Grecia* [vid. Chaves, 1991; y Pedraza, 1987, 1991 y 1992]. A esta función se añadirá *El vellocino de oro* (sobre el mito de Jasón) de Lope. Los dos espectáculos corren a cargo de sendas cuadrillas de damas de la corte encabezadas por la reina Isabel de Borbón y doña Luisa Pimentel (algo parecido había ocurrido en la primera fiesta de Lerma, donde el protagonismo femenino era abrumador). En esta fiesta real no solo se sentaron las premisas escenotécnicas del teatro cortesano barroco, sino también sus asuntos y fuentes de inspiración: la mitología grecolatina y los mitos caballerescos, bien de la saga hispánica de Amadises y Floriseles, bien de la franco-italiana de los Orlandos y Ferragutes⁶.

⁴ Morley y Bruerton [1968: 515] dudan de la autenticidad de esta comedia.

⁵ Morley y Bruerton [1968: 269-270] creen que el texto que conservamos fue revisado por Lope después de la representación de Lerma. De ahí que las fechas que proponen sean posteriores a la única puesta en escena documentada. Indicios varios nos llevan a pensar que la primera redacción tuvo que realizarse en vida de la reina Margarita de Austria, en el verano de 1611 [vid. Pedraza, 2008: 78-83]. De la representación en Lerma se ha tratado en «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro», en este mismo volumen, pp. 208-209. Sobre el significado de esta comedia en la peregrinación de Lope en busca del patronazgo regio, son fundamentales los estudios de Wrighth [2001a, 2001b y 2002].

⁶ Algo se ha dicho de esto es «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro», incluido en este mismo volumen, pp. 209-211.

LA GENERACIÓN CALDERONIANA FRENTE A LAS CABALLERÍAS

Puede observarse, sin embargo, un interesante cambio en el paso del mundo lopesco al de la promoción de 1630. La evocación del mundo caballeresco se orienta con frecuencia en el primer caso hacia una concepción trágica, angustiada, trascendente, más próxima a las novelas y a los romances españoles. Sirva de ejemplo *El marqués de Mantua* de Lope; pero también *La gloria de Niquea* de Villamediana, una historia de pasiones oscuras y atormentadas. En cambio, la segunda generación de dramaturgos discurre por la senda del escepticismo irónico de los poemas italianos, a los que se añade la impronta de las novelas de aventuras y bizantinas, que también habían adquirido por esas fechas un extraordinario auge [vid. González Rovira, 1996].

El resultado, en el caso de Calderón, es un conjunto de dramas a los que Valbuena Briones [1960] agrupó bajo el título de *comedias novelescas*:

- La puente de Mantible*
- El jardín de Falerina* (en dos jornadas)
- Argenis y Poliarco*
- El conde Lucanor*
- Auristela y Lisidante*
- El castillo de Lindabridis*
- Hado y divisa de Leonido y Marfisa*

A estas que hay que añadir *El jardín de Falerina*, en tres actos, escrita en colaboración con Rojas Zorrilla (acto primero) y Antonio Coello (acto segundo), a la que dedicaremos particular atención a lo largo de este artículo y en los dos que siguen. Quizá debiera añadirse a la lista el *Don Quijote*, representado en el carnaval de 1637 y hoy perdido [vid. Arellano, 2006: 123-152].

Es difícil en este conjunto separar las que se pueden considerar específicamente caballerescas, del resto. A lo que podríamos llamar ciclo carolingio o boiardo-ariostesco pertenecen *La puente de Mantible*, las dos tituladas *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. El resto, aunque idénticas en los lances y presupuestos dramáticos, no cuentan con personajes y aventuras del ciclo, si bien constantemente aparecen referencias y alusiones a ese mundo. Así, en *El castillo de Lindabridis* la protagonista se presenta en estos términos:

mi nombre,
en ofensa de Floripes,

de Angélica y Bradamante,
es la simpar Lindabridis...
[Calderón, 1960: 2058]

O hay referencias a otros personajes de la saga hispánica de las caballerías:

Yo soy Rosicler de Tracia,
hermano soy invencible
del caballero de Febo;
el que a tu beldad se rinde
don Floriseo es de Persia...
[Calderón, 1960: 2058]

Caballeros aventureros de espíritu generoso y arrojado (véase la primera escena de *Auristela y Lisidante*) aparecen en las comedias agrupadas bajo el rótulo de novelescas por Valbuena Briones, y en otras, que cabría calificar de palatinas, como *Afectos de odio y amor*.

Estos datos y las mil alusiones a los mismos mitos que pueden rastrearse en las comedias graves y risueñas, de historia o mitológicas, palatinas y de capa y espada, y en los autos sacramentales, revelan que los poetas y el público cortesano al que se dirigían estaban encariñados con la herencia de Boiardo y Ariosto; pero también manifiestan que la utilizan con amplia libertad (cosa lógica) y que no siempre tienen en la cabeza la caracterización que esa tradición daba a los personajes, ni el sentido de los distintos lances.

Creo que todos los críticos imaginan a Rojas, Coello, Calderón y a su público palaciego lectores puntuales y apasionados de Ariosto y de Boiardo. No parece que fuera así. Lo que había llegado a ellos era una idea confusa de algunas de sus aventuras, leídas fragmentariamente y olvidadas en muchos de sus detalles. Los errores y desviaciones en que incurren hubieran resultado inadmisibles para un auditorio que conociera bien los poemas italianos. Quizá la más clara evidencia de este confuso caos caballeresco que se agitaba en la cabeza múltiple de público y artistas es el cambio de sexo de Argalía en la versión de *El jardín de Falerina* en dos actos, escrita en solitario por Calderón. El hermano de Angélica aparece convertido en mujer. Probablemente, la *-a* final del nombre despistó a don Pedro hasta el extremo de que hace que el personaje se autoproclame «embajatriz de mí misma» [Calderón, 2006-2010: V, 823]. ¿Alguien podría imaginar que el Cid se presentara como «campeadora» o «campeatriz»?

Sin llegar a estos extremos, lo habitual es que en las comedias caballerescas, los nombres y tipos creados por la tradición épica italiana queden como un fondo informe del que todos los participantes en el espectáculo (poetas, actores, público) tenían una noticia vaga.

Solo así se explica que en *El jardín de Falerina* de tres ingenios se cambie por completo la caracterización de Falerina (reina de Orgagna en Boiardo) o de Gradaso (rey de Sericana). Brunel (el tramoyero incorregible de la épica, ejecutado por Marfisa) pasa a desempeñar el papel de gracioso. El destino trágico que marcaba la tradición para Brandimarte y Flor de Lis, de acuerdo con el relato ariostesco, se vuelve amable y grato en esta pieza. ¿Alguien podría imaginar que en una comedia, salvo que fuera decididamente bufa, los infantes de Lara no murieran en la emboscada preparada por su tío?

Partiendo de este conocimiento vago de la materia caballerisca, no extraña la facilidad con que se incorporan personajes de importancia ajenos a ella. Es el caso de Selenisa, invención de Rojas, Coello y Calderón (el nombre reaparece en *Argenis y Poliarco* y en *Ni Amor se libra de amor* para designar a sendas damas); es el caso de Lisidante, príncipe de Lidia y hermano de Brandimarte (el nombre reaparece para bautizar al protagonista de *Auristela y Lisidante*).

Dado lo evanescente de la materia, no puede sorprendernos que las dos comedias tituladas *El jardín de Falerina* no tengan nada que ver entre sí ni en el argumento ni en la caracterización de los personajes ni en el sentido.

Y al mismo tiempo, la reiteración del rótulo y el vago universo representado demuestran la simpatía con que Calderón vio en distintas etapas de su vida las fantasías caballerescas, que en 1675 llevó al plano alegórico en el auto sacramental del mismo título. Este último tiene indudables deudas con la comedia en dos actos y reitera algunos motivos literarios, especialmente en el romance en *-í* de Falerina para conquistar a Rugero: «Joven, cuyo valor/ nació a más alto fin...» [Calderón, 2006-2010: V, 810-819], y el de la Culpa: «...quiero/ que me dejéis a mí...» (*El jardín de Falerina*, auto, vv. 807-1185)⁷.

⁷ Parece que Calderón vincula la rima aguda en *-í* a los motivos jardineros y sensuales. El romance irregular en *-í*, escrito para el canto, se reitera en los dos *Jardines de Falerina*, en *La humildad coronada* y en *La púrpura de la rosa*. Véase el artículo «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro», reproducido en este volumen, pp. 227-229.

EL JARDÍN DE FALERINA
DE ROJAS, COELLO Y CALDERÓN

CIRCUNSTANCIAS DE LA REPRESENTACIÓN

Esta comedia de tres ingenios se conserva, increíblemente inédita, en el MS/17320 de la Biblioteca Nacional de España. Bacalski [1972] preparó como tesis doctoral una edición, que permanece mecanografiada, aunque consultable en fotocopia. Confiamos en que pronto llegue a la imprenta en el texto que preparamos Rafael González Cañal y yo para las *Obras completas* de Rojas Zorrilla que publica el Instituto Almagro de teatro clásico⁸.

Bacalski [1972: ix], siguiendo una errónea especulación de Hartzenbusch [1850: 668], data esta comedia «*circa* 1629»⁹. Sabemos que se representó en palacio el 13 de enero de 1636 por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo. Así lo señalan Shergold y Varey [1961: 279], aunque Cruzada Villaamil [1871: 107] dio como fecha la del 17 de enero, reproducida por Cotarelo [1911: 174] y repetida en algunos estudios¹⁰. La diferencia no es muy grande y carece de la menor importancia literaria o escénica (salvo que consideremos de algún relieve que la fecha propuesta por Cruzada Villaamil coincida con el aniversario de Calderón).

En opinión de Chevalier [1966: 433], a esta obra le cabe el honor de ser «le premier exemple de ce genre nouveau», aunque ya hemos visto que no faltan precedentes de dramas caballerescos escritos para los teatros cortesanos.

No sabemos —no sé— dónde se representó ni para qué espacio se creó la comedia. Varias de sus indicaciones pueden sugerir que se concibió para un teatro a la italiana (aunque inestable y provisional ya que aún no existía el coliseo del Buen Retiro). Es un escenario con telones que permiten ocultar los decorados, el «teatro», como se le llamó comúnmente en la época:

Suene dentro ruido de fuego, cohetes y truenos, y descúbrase el teatro... (v. 0+)

⁸ En efecto, llegó a la imprenta. De momento, en una edición suelta: Rojas, Coello y Calderón [2010]. Las citas remiten a este texto.

⁹ Véanse los detalles de esta cuestión en el artículo «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», que se imprime a continuación, en especial las pp. 174-175.

¹⁰ De este asunto también se habla con mayor detalle en «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», que se reproduce a continuación, pp. 175-176.

levántese el paño y descúbrase el jardín y, habiéndose entrado los que estaban en el tablado, salen Flor de Lis y Brandimarte, con Astracán en lo alto, y echan el puente desde arriba hasta el tablado. (v. 1821+)

Y debe disponer de medios para sorpresas y salidas espectaculares:

parecen sobre un monte Selenisa, vestida de bárbara con bastón, y Falerina con ella de la mano. Esto es por tramoya. (v. 0+)

Desaparezca Flor de Lis, y convertida en fuente, u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparece también el jardín. Están Flor de Lis y Falerina y Selenisa en cada nicho. (v. 1914+)

Úndese el árbol y el dragón. (v. 2480+)

La tramoya ha de servir para que una mesa con viandas descienda del techo cuando Brunel pide comida (v. 2667+) y poco después se la lleven (v. 2698), aunque no nos aclaran cómo.

Sin embargo, en un momento, en el acto escrito por Calderón, una acotación señala de forma explícita:

Suena música en todo el corral. (v. 2488+)

¿Qué significa esto? ¿Llama por metáfora corral a la sala en que se sienta el público cortesano? ¿El poeta (Calderón, en este caso) olvidó que estaba escribiendo para un escenario que poco tenía que ver con el de los corrales? ¿O la obra estaba escrita para un corral en el que se había instalado una maquinaria semejante a la empleada en el teatro cortesano?

En otra acotación el mismo poeta parece tener en la cabeza las técnicas del corral y las circunstancias en que se desarrollaban las representaciones comerciales. Brunel está encerrado en la torre «*como a oscuras*» (v. 2648+). Probablemente, de haber pensado en un teatro a la italiana, donde era posible hacer el oscuro o disminuir la luminosidad, la acotación hubiera tenido otra redacción.

LA TÉCNICA DE LA COLABORACIÓN

Este *Jardín de Falerina* no es una obra maestra, pero ha sido víctima del excesivo desdén con que siempre se han tratado las obras de autoría múltiple. Es posible, sin

embargo, que estas piezas menores nos descubran mejor que otras de más enjundia las entrañas técnicas del teatro, la carpintería que sostiene las grandes creaciones.

El jardín de Falerina es un buen ejemplo de lo que ha mantenido Mackenzie [1993: 31-67] en su libro sobre *La escuela de Calderón*. En este caso no se cumple lo que, en su *Vejamen*, dijo Jerónimo de Cáncer de sí mismo y de sus colaboradores Juan de Zabaleta y Pedro Rosete en referencia a una comedia de *San Isidro*:

Escribimos tres amigos
una comedia a un autor;
fue de un santo labrador,
y echamos por esos trigos.

No. En *El jardín de Falerina* cada uno de los dramaturgos ha tenido en cuenta lo que han escrito o iban a escribir sus colaboradores. Cada acto no se cierra sobre sí mismo ni es incongruente con lo que antecede o lo que sigue. Al contrario, lo tiene muy en cuenta, tanto como puede tenerlo un autor unitario.

Para muestra, un botón. En el acto primero (el de Rojas) Brunel, para atribuirse la gloria de haber acabado con los gigantes, a los que en realidad se había enfrentado Orlando, apuñala cómicamente y sin consecuencias al derrotado Astracán. El poeta pone los signos oportunos para que quede clara la confusión de identidades:

ASTRACÁN.	Espera, detén el paso. ¿Quién eres? Sépalo yo.
BRUNEL.	Yo soy aquel que te hirió, y soy quien mató a Gradaso.
ASTRACÁN.	¿No estabas armado?
BRUNEL.	Sí. Dale.
ASTRACÁN.	¿Cómo así te llego a ver?
BRUNEL.	Porque yo no he menester tener armas para ti. ¡Muere, perro!
ASTRACÁN.	El rigor para. O la vista me engañó o no eres tú quien me hirió.
BRUNEL.	Cada hora tengo otra cara. Dale. (vv. 865-876)

Tan reiterada forma de señalar el voluntario y fraudulento cambio de identidad queda reforzada en el acto segundo (el de Coello) cuando Orlando enloquecido se desnuda y Brunel recoge sus armas:

quiero seguirlos
y recoger estos nobles
despojos; quiero llevarlos
como mejor se acomoden,
armas del mejor caudillo
que ciñó espada en el orbe. *Váselas poniendo.*
(vv. 1499-1504)

Y el mismo lance es retomado por Calderón en la tercera jornada, cuando las armas del héroe y el testimonio de Astracán quitan cualquier crédito a las protestas de Brunel sobre su identidad, especialmente después de que Brandimarte, a pesar de haberlo reconocido, se esfuerza también en hacerlo pasar por Orlando. Astracán se ofrece para identificarlo y, tras una frase equívoca, ofrece una información de tipo notarial, tan exacta como descomprometida:

ASTRACÁN. No hay que dudar, que el que veo [...]
...no es...
BRUNEL. ¡Esto sí va bueno!
ASTRACÁN. ...posible dudarle, el mismo
que dejó a Gradaso muerto
y el que dijo que era Orlando
cuando me tenía en el suelo. (vv. 2351-2357)

Esta trabazón de los elementos no sería imaginable si cada acto hubiera sido escrito con independencia y simultáneamente¹¹. En esta ocasión parece obvio que no es la prisa sino el deseo de escribir en colaboración lo que mueve a los autores a unirse en la creación dramática.

Mantiene Bacalski [1972: 35] que «la versión de *El jardín de Falerina* de Calderón está más unificada estructuralmente que la de Rojas-Coello-Calderón». Me temo que esta conclusión es fruto de un prejuicio, ya que una y otra pieza difieren tanto en la disposición argumental que es difícil establecer comparaciones estructurales.

¹¹ Déodat-Kessedjian [2000: 214-215] considera que es Brunel el que «sirve de vínculo más evidente entre las tres jornadas».

La comedia en comandita es —me parece— perfectamente coherente y armónica. El propio Bacalski [1972: 67] reconoce que estamos ante «una obra altamente unificada» («is a highly unified work»).

HOMENAJES POÉTICOS

Bacalski [1972: 61-67] subraya algunos rasgos cultistas y ciertos ecos gongorinos en la comedia. La mayor parte de los textos que trae a colación pertenecen al acto segundo, el de Coello.

En *El jardín de Falerina* se observa cómo la nueva generación de dramaturgos, y de espectadores, ha asimilado con entusiasmo las obras de sus maestros y se complace en recrearlas sobre la escena.

Así, Coello glosa «En un pastoral albergue...», según el modelo que había fijado Calderón al parafrasear «Entre los sueltos caballos...» en *El príncipe constante*¹². Tenemos también alusiones patentes al romance de Lope de las tórtolas apedreadas por un pastor despechado: «El tronco de ovas vestido...». Se recrean los motivos más relevantes del soneto «Mientras por competir con tu cabello...» en los vv. 1183-1203, etc.

Frente a estas muestras de fervor, encontramos apuntes satíricos antigongorinos en el acto de Rojas: «Por más que estarlo [oscuro] intente,/ no [ha de faltar] aquí quien lo comente» (vv. 505-506).

LAS DISYUNTIVAS PATÉTICAS

Los dos *Jardines de Falerina*, el compartido y el escrito en solitario por Calderón, tienen una notabilísima parte cómica, en la línea que don Pedro había marcado con el estreno de *El mayor encanto, amor*, obra maestra del drama cortesano, casi coetánea de la que hoy nos ocupa. Pero, a pesar del tono amable e irónico (caricatu-

¹² Don Pedro recreará años después el mismo romance gongorino en *La púrpura de la rosa*, pero en este caso los versos del poeta cordobés se mezclan con los de «Sale la estrella de Venus...» de Lope (que tiene la misma asonancia). La pasión por las glosas —una forma de acariciar los textos admirados y de rendir homenaje a sus autores— es constante en Calderón. En *El jardín de Falerina* en dos actos que escribió en solitario vuelve a glosar «Entre los sueltos caballos...», con la peculiaridad de insertar los versos de don Luis en un romance propio con otra rima.

resco a ratos) de estas comedias mitológicas y caballerescas, no faltan en ninguna de ellas momentos trágicos y trascendentes.

Los dramaturgos poslopescos no renuncian a usar una fórmula trágica bien conocida y que esta promoción exagera hasta extremos poco comunes: las disyuntivas —a veces múltiples, si se me permite la *contradictio in terminis*— de sentido patético, que derivan hacia la suspensión del discurrir dramático y hacia las reflexiones conceptuosas y en extremo alambicadas.

Ya Profeti [1992: 23-24] señaló este fenómeno y lo ejemplificó con *El valiente nazareno Sansón* de Pérez de Montalbán:

al momento del massimo *pathos*, allorquando il protagonista dovrebbe correre in aiuto della donna amata o del padre, l'azione si blocca, egli avanza verso il proscenio ed in un lungo ed articolato monologo si interroga su quale risoluzione prendere «pesando» i propri obblighi verso l'uno e l'altro dei pericolanti, con ragionesco puntiglio e precisione casuistica. [Profeti, 1992: 24]

No pretende *El jardín de Falerina* tener la intensidad trágica del drama de Montalbán, pero no falta este expediente patético. Así, en el acto segundo (el de Coello), Brandimarte se encuentra ante una cuádruple alternativa. Su padre, el rey de Lidia, ha mandado apresar a Orlando para entregarlo a Selenisa en trueco de Lisidante, que está en poder de la maga. Brandimarte tiene que optar entre cuatro posibilidades que se excluyen. Elija la que elija, su honor no ha de quedar bien parado:

Si deajo preso a mi hermano [Lisidante],
será de mi sangre afrenta;
si entregar deajo a Roldán,
es de mi deuda bajeza;
si al jardín voy a librarle,
tu soledad [la de su amada Flor de Lis]
me da quejas; [...]
si no voy, cerrando a todo
los ojos, anda en sospechas
mi valor, pues ya murmuran
que preso un hermano tenga
sin darme por entendido;
y así, de cualquier manera,
cerrados todos los pasos,
mil imposibles me cercan. (vv. 1099-1114)

Tras tan minucioso repaso a todas las posibilidades, el público, acostumbrado a estos análisis detallados y casuísticos, no podía sino compartir con el personaje la angustia (leve, dadas las marcas de irrealidad y escepticismo que caracterizan al drama) de estar en un callejón sin salida. Pero, ducho en materias teatrales, también alentaba la esperanza de la solución ingeniosa, impensada y sorprendente. En este caso será la aguerrida Flor de Lis la que encontrará la salida. Tras una parrafada (vv. 1115-1136) en que repasa de nuevo las aciagas alternativas, propone ir juntos al jardín de Falerina para conseguir con una sola determinación librar a Lisidante, impedir que entreguen a Orlando, no separarse ni desampararse mutuamente y ganar el honor y la fama que las malas lenguas ponían en duda. Tras dos extensas réplicas, el diálogo acaba fundiéndose como en un dúo operístico:

FLOR DE LIS. Pues, Brandimarte, ¡al jardín!
 BRANDIMARTE. Pues, Flor de Lis, ¡a la selva!
 FLOR DE LIS. Que entre piélagos de encantos...
 BRANDIMARTE. Que entre escuadrones de fieras...
 FLOR DE LIS. ...nada es peligro en tu espada.
 BRANDIMARTE. ...todo es brío en tu belleza. (vv. 1204-1209)

La situación se repite en el acto tercero (el de Calderón). Al final de la segunda jornada, Brandimarte ha sido derrotado por Astracán. Su espada se quiebra y Flor de Lis ha quedado presa en el jardín, «convertida en fuente». Ante el fracaso del príncipe (obligado al final de la segunda jornada, pues hay que dejar materia dramática para el tercer acto), el rey mantiene su proyecto de entregar a Orlando. Brandimarte enumera las desdichas que combaten su corazón y se pregunta:

Pues ¿cómo, cómo podré
 cumplir con un alma sola
 hoy con acreedores tres
 [Flor de Lis, Lisidante y Orlando]? (vv. 1980-1982)

Pero el verdadero e insoluble conflicto vendrá a continuación, ya que se compromete a vencer al caballero que Selenisa decida imponerle como rival. Cuando el contrincante se descubre, resulta ser su propio hermano Lisidante, que se ha dispuesto a luchar con la esperanza de librar a su amada Falerina. Ahora los príncipes disputan entre sí porque los dos desean ser vencidos para que el honor y la dicha recaigan sobre el otro. Con delicia para el público cortesano, aficionado a estos lances paradójicos, Lisidante y Brandimarte llegan a las manos:

- BRANDIMARTE. Yo he de rendirme a tu acero.
LISIDANTE. Pues mira cómo ha de ser,
porque no he de consentillo.
BRANDIMARTE. Mas ¡que venimos a hacer
batalla por ser vencidos
cuando todos por vencer...!
LISIDANTE. Yo pelearé por rendirme.
BRANDIMARTE. Yo por rendirme también. (vv. 2103-2110)

Esta competencia de generosidad —hasta llegar al absurdo de que todos acaban esforzándose contra sus deseos e intereses— constituirá el alma de lo que en otros escritos he llamado *comedia pundonorosa*, de la que serán maestros dos de los poetas de esta obra: Calderón y Rojas.

Claro está que el sentido del pundonor puede determinar repentinos cambios de actitud. La aparición de Flor de Lis y de Falerina basta para que los que luchaban por ser vencidos muden de idea y sigan combatiendo, pero ahora por vencer:

- BRANDIMARTE. Perdona, hermano, que ya
rendirme no he de poder,
por que vea Flor de Lis
que su libertad busqué.
LISIDANTE. Pues Falerina me atiende,
yo he de vencerte, porque
yo no he de estar desairado
donde mi dama lo ve. (vv. 2129-2136)

Responden estos juegos, como señaló Profeti [1992: 25], a un creciente amaramiento, a una más rígida codificación que tiene como destinatario a un público resabiado, hipersensible, apasionado del arte de la dificultad, no solo en el campo de la lengua poética sino también en las situaciones dramáticas.

EL JARDÍN DE FALERINA,
DE ROJAS, COELLO Y CALDERÓN,
Y SUS CIRCUNSTANCIAS

*

LAS RAZONES DE LA SINRAZÓN DE UN OLVIDO

La situación de *El jardín de Falerina* de tres ingenios (Rojas, Antonio Coello y Calderón) es peculiar dentro de la historia de nuestro teatro áureo. Se trata de una pieza que no conoció durante casi cuatro siglos los honores de la imprenta ni gozó de la difusión de sus copias múltiples.

El fenómeno sorprende en extremo cuando pensamos que el teatro áureo ha tenido amplia vida comercial a través de partes, sueltas, volúmenes facticios... Más llamativo resulta aún constatar que dos de sus autores (Calderón y Rojas) fueron

* Este trabajo se presentó en el coloquio internacional *La escritura en colaboración en el teatro áureo. Coloquio internacional*, Università degli Studi di Milano, 29-31 de octubre de 2008, organizado por María Teresa Cataneo y Alessandro Cassol. Por diversas razones, la publicación de las actas se demoró más de lo habitual. Por este motivo el artículo se vio por primera vez en una colectánea dentro de la colección «Escena clásica»: *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2013, pp. 179-192. Pasado un tiempo, las ponencias del congreso milanés, unidas a otras que se habían presentado en la Universidad de León en la primavera de 2013, vieron la luz en un volumen de la colección «Olmedo clásico»: Juan de Matas Caballero (ed.): *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2017. El ensayo que ahora reproducimos aparece en las pp. 217-228.

nombres predilectos de los editores poco escrupulosos para colocar en el mercado, sin el menor miramiento, comedias de otros poetas. Aunque haya algo de pose, no pueden olvidarse las protestas de los escritores ante esas prácticas fraudulentas, bien conocidas por los especialistas¹.

Pues bien, en medio de esa vorágine impresora en que los libreros buscaban desesperadamente piezas ajenas y, a menudo, deleznable para venderlas a nombre de don Pedro Calderón o de don Francisco de Rojas, este *Jardín de Falerina*, que escribieron en colaboración con don Antonio Coello, que también era un buen reclamo comercial, se ha conservado en un ejemplar único: el manuscrito 17320 de la Biblioteca Nacional de España.

Varios fenómenos independientes se sumaron para provocar este olvido secular:

- 1º) Al parecer, se trata de una obra escrita ex profeso para una fiesta palaciega, cuyo texto no corrió nunca por los vericuetos habituales del teatro comercial, ya que era imposible representarla fuera del marco cortesano.
- 2º) Es una obra de tres ingenios y ninguno de ellos se sintió responsable de su destino ni encontró la ocasión para imprimirla.
- 3º) Como veremos con detalle, se representó en medio de dos espectáculos cortesanos más ambiciosos y que gozaron de mejor acogida por el público: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*.
- 4º) Con el mismo título se estrenaron otras tres piezas dramáticas, una de Lope y dos de Calderón.

LOS EQUÍVOCOS DE UN NOMBRE

Empecemos a desgranar estos puntos por la última cuestión.

La identificación de esta comedia ha chocado siempre con un problema de homonimia: Calderón en solitario compuso otra pieza en dos actos del mismo título (una zarzuela, con viva presencia de los elementos musicales) y, a partir de ella,

¹ El caso de Calderón fue ejemplarmente expuesto por Germán Vega García-Luengos [2001]. El papel de Rojas como percha de la que colgar comedias para facilitar su venta ha sido abordado, de forma indirecta, por el mismo estudioso [Vega García-Luengos 2008b, en especial, las pp. 474-475, y 2009]. No puede olvidarse la espléndida bibliografía de Rojas debida a tres ingenios: González Cañal, Cerezo y Vega [2007], que trata este asunto en sus páginas prologales. También bordeé esta cuestión en un trabajo mío: «La ardua tarea de editar a Rojas Zorrilla» [Pedraza, 2013a: 61-84].

un auto sacramental, ofrecido al público en el Corpus madrileño de 1675, junto a *El nuevo hospicio de pobres*².

Dejemos a un lado el que Lope incluyera otro *Jardín de Falerina* en la lista de *El peregrino en su patria* (1604). La distancia de más de treinta años, la pérdida del manuscrito en manos de los cómicos y el rápido arrumbamiento de su primer teatro nos aseguran que, cuando se cita en 1636 y en años posteriores el título de nuestra comedia, no puede referirse a la obra del Fénix.

Sin embargo, son muchos los estudiosos que han confundido la comedia en tres jornadas y de tres ingenios con la zarzuela en dos actos escrita en solitario por Calderón. Así, el catálogo de manuscritos de Paz y Melia, al describir la primera, apunta que

Durán y La Barrera la atribuyen solo a Calderón.

El primero añade que se publicó en la *Parte 5ª* de las de aquel autor, y que al asunto, y con el mismo título, hay una comedia de Lope. [Paz y Melia, 1934: I, núm. 1818]

Lo que se publicó en la *Parte quinta* de Calderón fue la zarzuela, no el texto del manuscrito que en ese momento describía el ilustre bibliógrafo³. Presumiblemente, ni Durán ni Barrera tuvieron noticia de su existencia.

La mayor parte de los estudiosos que hablan de *El jardín de Falerina* se refieren a la obra en dos actos. Así, por ejemplo, Demattè [2005: 68-69], cuando establece el repertorio del teatro caballeresco español del siglo XVII, resume el argumento de la zarzuela y sus fuentes, pero no registra la comedia de Rojas, Coello y Calderón. Tampoco Calle González [2002], que analiza la relación de Calderón con las comedias de varios ingenios, cita en ningún momento *El jardín de Falerina*.

Incluso Sloman [1958: 13], que se propuso estudiar la carpintería dramática de Calderón contrastando la reelaboración de los mismos asuntos en obras diversas, se limita a apuntar la existencia de esta versión del MS/17320 de la BNE, «recast in zarzuela 1648». Ni analiza la estructura de la comedia en colaboración, ni compara las dos obras, ni documenta el contexto en que se produjeron, tareas que, en cambio, sí

² Véase la edición del auto calderoniano de Galván y Mata [Calderón, 2007], con un bien documentado prólogo.

³ El texto en dos actos aparece tanto en las ediciones de la *Quinta parte* de Barcelona y Madrid de 1677, como en la póstuma *Verdadera quinta parte* que preparó Juan de Vera Tasis (Madrid, 1682).

aborda en otros casos similares. Probablemente, no tenía a mano el manuscrito de la Nacional y prefirió pasar por alto esta reelaboración calderoniana.

A pesar de ese vivir soterrado, la comedia de tres ingenios cuenta con una interesante y bien construida tesis doctoral, que tampoco se imprimió, de Rudolph Bacalski [1972], que estudia, edita y anota el texto; Déodat-Kessedjian [2000] trató de ella en un artículo sobre las comedias en colaboración de Rojas y Calderón; en 2000 le dediqué un artículo⁴. En 2010 (trescientos setenta y cinco años después de su estreno) apareció la primera edición impresa [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

LOS ENREDOS DE UNA FECHA

En las hipótesis sobre la datación de la comedia de tres ingenios ha pesado su confusión con la zarzuela en dos actos. Hartzzenbusch [1850: 668] especuló con que esta última tenía que ser anterior al 17 de octubre de 1629, fecha del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, ya que en sus versos finales el poeta y sus oyentes se presentan «a los pies rendidos/ de dos vidas, de que el cielo/ nos deje gozar mil siglos». A partir de ese momento —sostenía don Juan Eugenio—, la familia real estuvo formada, al menos, por tres personas.

Toda la argumentación de los dos insignes estudiosos se sustenta sobre los versos finales del drama, en los que el poeta se pone a los pies «de dos vidas, de que el cielo/ nos deje gozar mil siglos». De ahí dedujo Hartzzenbusch que aludía a un momento en que la familia real (el cogollo de la familia real, habría que decir) estaba formado por dos personas. Consecuencia: la obra debió de escribirse antes del 17 de octubre de 1629, día en que nació el príncipe Baltasar Carlos. A partir de ese momento, el poeta tenía la obligación —supone Hartzzenbusch— de hablar de tres vidas. Siguiendo el mismo falaz argumento (en 1629 había otros miembros de la familia real: los infantes Carlos y Fernando, hermanos del rey, por ejemplo), Cotarelo observó que en 1648, antes del segundo matrimonio de Felipe IV, ese núcleo esencial de la familia real lo integraban exclusivamente el rey y su hija la infanta María Teresa [Cotarelo, 1911: 173-174]⁵.

⁴ Se trata de «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», reproducido en este libro, pp. 155-169.

⁵ Quizá Cotarelo tuviera otros datos que no expuso con claridad. De hecho, en su *Historia de la zarzuela...* afirma que «en las notas del archivo municipal se dice con más verdad que [la representación de *El jardín de Falerina*] fue en palacio» [Cotarelo, 1934: 39]. Pero no da más información, y

Basado en la errada suposición de Hartzenbusch, J. Alonso del Real [1881: 321] habla de *El jardín de Falerina* (¿cuál de ellos?) como de un «espectáculo de tramoya escrito a más tardar en 1629». Siguiendo la confusión, Bacalski [1972: ix] empieza su trabajo con una escueta nota: «dated c. 1629». A partir de aquí, pone todo su empeño en demostrar que el espectáculo que se ofreció en palacio en enero de 1636 (ya veremos el problema del día exacto) pudiera no ser un estreno sino una reposición.

Las primeras noticias sobre esta fiesta real las proporcionó Cruzada Villaamil [1871: 107], que anotó en *El averiguador* la representación de *La Falerina* en palacio el 17 de enero de 1636. Rennert [1906-1908: 340] propuso la hipótesis de que esta información pudiera referirse a la comedia perdida de Lope anterior a 1604, y añadió erróneamente el nombre de la compañía de Juan Martínez de los Ríos. Como en su fuente no se señala el nombre de la compañía, supuso que era la misma que había aparecido en la entrada previa del artículo de Cruzada Villaamil [1871: 75]. Cotarelo [1911: 171] repitió los datos registrados por Rennert, pero identificó el espectáculo de 1636 con la comedia de tres ingenios contenida en el MS/17320 de la BNE.

Shergold y Varey [1961: 279] documentan una representación el 13 de enero de 1636 ante Felipe IV y su corte (adelantan cuatro días la fecha propuesta por Cruzada y repetida por Rennert y Cotarelo), y apuntan que la escenificación se debió a la compañía de Tomás Fernández [Shergold y Varey, 1961: 274]. La documentación de la que parten (Archivo Nacional de Palacio, Cuenta del Secretario de la Cámara, leg. 6764) es la misma que manejó Cruzada, que se equivocó al transcribir la fecha. El error en el nombre del autor de comedias lo introdujo Rennert, por el descuido ya expuesto. Los datos ofrecidos en este nuevo examen del legajo parecen, pues, definitivos: Tomás Fernández y su compañía representaron *El jardín de Falerina* en palacio el 13 de enero de 1636.

Sin embargo, los ilustres profesores británicos ponen un cierto empeño en sembrar dudas sobre la hipótesis de Cotarelo de que en esta fecha se produjo el estreno del espectáculo. Probablemente, este escepticismo se alimenta del recuerdo inconsciente

no he logrado averiguar qué notas son esas. A pesar de la endeblez de la argumentación, generalmente se acepta la fecha de 1648 para la zarzuela sin entrar en nuevas discusiones. Sloman [1958: 13] da de barato que la zarzuela es de 1648; Galván y Mata [2007: 9], más prudentes, señalan a pie de página: «se le atribuye por conjetura la fecha de 1648»; por conjetura, con muy escaso fundamento —cabría añadir—. En las muchas referencias a esta zarzuela que se encuentran en el fundamental estudio de Stein [1993: 120] se indica reiteradamente la duda sobre la datación: «is only tentatively dated c. 1649». Shergold y Varey [1982: 251] solo registran una representación de *El jardín de Falerina* en el coliseo del Buen Retiro en 1686; sin duda, se trata de la obra en dos actos.

de la conjetura de Hartzenbusch, a la que ya me he referido. Adelantaré que, en mi opinión —y mientras no aparezcan nuevos datos—, el 13 de enero de 1636 se estrenó *El jardín de Falerina*, y posiblemente esa ha sido la única representación que ha conocido hasta hoy⁶.

LOS ANTECEDENTES DE LA FIESTA REAL DE ENERO DE 1636

El origen mediato del proyecto de la fiesta real de enero de 1636 se remonta probablemente a unos ocho o nueve meses antes. Vayamos desgranando los acontecimientos documentados.

Es bien sabido que para el día de San Juan de 1635 se había previsto una magna representación en el estanque del Buen Retiro, a la que los cronistas del momento dan los nombres de *La Circe* o *Los encantos de Circe*⁷. Aunque las descripciones contemporáneas difieren en algunos detalles del texto que hizo imprimir Calderón, no es difícil identificar esta obra con *El mayor encanto, amor*, que encabeza la casi inmediata edición de la *Segunda parte* (Madrid, 1637), con un subtítulo que no deja lugar a dudas: *Fiesta que se representó a su majestad, noche de San Juan del año de seiscientos y treinta y cinco en el estanque del real palacio del Buen Retiro*.

Cotarelo [1924: 157-158] recoge los datos contradictorios que ofrece un gacetero de la época que, en un primer momento, afirma: «la noche de San Juan no fueron sus majestades al Retiro como acostumbraban, ni hubo fiestas por la guerra empezada entre católicos»; pero, contradiciéndose, en las notas del 5 de julio registra: «Hanse hecho *Los encantos de Circe* en el Buen Retiro, con grandes tramoyas, cuatro días». El erudito documentalista concluye: «Pudiera, pues, resolverse la duda en que, suspendida la representación el 23 de junio por la declaración de guerra de Francia, se hizo a fines del mes o en los cuatro primeros días de julio»⁸.

Shergold [1958] analiza de nuevo la documentación ya manejada por Cotarelo y algún otro informe contemporáneo, y llega a la conclusión de que existieron dos

⁶ No obstante, Lobato [2008: 22] afirma que «se repuso en el Retiro en junio y en febrero de 1637»; pero no indica de dónde procede esta información.

⁷ No era la primera vez que Calderón se enfrentaba al mito de Circe. Poco antes se había representado *Polifemo y Circe*, escrita en colaboración con Mira de Amescua (al que se atribuye el acto primero) y Juan Pérez de Montalbán (que compuso el segundo). Véanse los estudios de Alviti [2006: 111-118], F. Hernández [2002] y Ulla [2015].

⁸ Chaves [2004: 52] aporta otros datos que llevarían a la conclusión de que solo se representó una vez. Quede en pie, por nuestra parte, la duda.

series de representaciones: una, poco después de San Juan, entre finales de junio y principios de julio; y otra, entre el 29 de julio y el 3 de agosto, siempre en el año de gracia de 1635.

Todo indica que la fiesta real fue un éxito notabilísimo, cosa de creer, ya que el texto es una obra maestra, con una singular fuerza cómica y con una dosis de moral neoestoica muy del gusto de su auditorio. Además, las tramoyas de Cosme Lotti encandilarían a los asistentes⁹.

De los agitados precedentes de esta representación se tenía noticia gracias a la memoria de apariencias que preparó Lotti [en Calderón, 1848-1850: I, 386-390] y a una carta del poeta, fechada el 30 de abril de 1635, que dio a la luz Leo Rouanet. El contenido de la última es bien conocido porque lo hemos reproducido cuantos en un momento u otro nos hemos ocupado de este episodio de su vida artística. La sustancia de la misiva se recoge en el párrafo inicial:

Yo he visto una memoria que Cosme Loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a su majestad en la fiesta de la noche de San Juan; y, aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da; pero haciendo elección de alguna de sus apariencias, las que yo habré menester de aquellas, para lo que tengo pensado, son las siguientes... [Rouanet, 1899: 196]

Calderón se niega en redondo a forzar la lógica dramática para que, venga o no a cuento, aparezcan los artilugios escenográficos imaginados por Cosme Lotti.

A pesar de los desacuerdos iniciales, la colaboración entre dramaturgo y escenógrafo, y la rigurosa selección que el poeta impuso al aluvión de ocurrencias del ingeniero florentino, dieron un fruto artístico de primerísimo orden¹⁰.

Debió de quedar el público deseoso de nuevas aventuras dramáticas en que reaparecieran tanto los versos de Calderón como las máquinas y perspectivas de Lotti. Resultaba de poco coste reutilizar las carísimas tramoyas ya construidas para la función sanjuanina, y quizá convenía a una política de cortés colaboración dar una

⁹ Chaves [2004: 47-58] ha descrito admirablemente el espectáculo y el proceso de colaboración entre Calderón y Lotti.

¹⁰ En el año 2000, tuvimos la oportunidad de vivir de nuevo el éxito de *El mayor encanto, amor* en la espléndida versión (brillante, divertidísima, sorprendente) que Fernando Urdales dirigió al Teatro Corsario con el título de *El mayor hechizo, amor*.

oportunidad a algunos de los artilugios escenográficos que el poeta había rechazado con tanta rotundidad en abril de 1635¹¹.

RESPONSABILIDADES COMPARTIDAS

Con el triple objetivo de rentabilizar el esfuerzo y el dinero invertidos, contentar al público cortesano que pedía nuevas comedias de aparato y, quizá, dar una satisfacción a Lotti, nace *El jardín de Falerina* de tres ingenios. Podemos suponer que Calderón no quería en ese momento cargar con el peso de una colaboración en solitario con el escenógrafo; pero no tuvo inconveniente en embarcarse en la tarea acompañado por sus buenos amigos don Francisco de Rojas y don Antonio Coello, mientras él continuaba dando a los tablados algunas de sus obras individuales más celebradas, entre ellas *A secreto agravio, secreta venganza*¹².

No era la primera vez que Calderón compartía responsabilidades poéticas con sus dos jóvenes colegas (ni sería la última). Aunque, al parecer, solo en esta ocasión se reunieron los tres, son numerosas las obras que se atribuyen a la colaboración de dos de ellos, con o sin la aportación de un tercero: Montalbán, Vélez, Belmonte Bermúdez, Juan Coello, Zabaleta o Solís¹³.

DE *EL MAYOR ENCANTO...* A *EL JARDÍN...*: LAS MAGAS Y SUS REINOS

El nuevo drama coincide en algunos aspectos con *El mayor encanto, amor*. En los dos casos la protagonista es una maga (Circe para San Juan; Selenisa para enero)

¹¹ Una de las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús*, que cita Shergold [1958: 25], alude, sin cuantificarlo, al derroche escenográfico: «la costa se deja al juicio, que por ser bueno el del piadoso lector, verá cuánta puede ser». El mismo Shergold [1967: 317-318] nos revela que la reutilización de los costosos decorados y tramoyas no fue algo excepcional: años más tarde, se aprovecharon los creados para *La fiera, el rayo y la piedra* en el más modesto espectáculo de *El golfo de las sirenas*.

¹² Se conserva una copia, datada en 1635, con el título de *La secreta venganza de don Lope de Almeida* (MS/14927 de la BNE).

¹³ En el confuso mundo de las comedias en colaboración, tanto las atribuciones como las fechas han de entenderse como hipotéticas. Como señaló Cassol [2008: 189], estas piezas de varias manos «presentan enormes problemas de autoría». Con todo, en el momento de volver a publicar este artículo (2022), creo que, tras el estudio de Coenen [2017], puede afirmarse que Calderón, Antonio Coello y Rojas volvieron a colaborar en la redacción de una obra llamada a tener un notabilísimo éxito: *El monstruo de la fortuna* [vid. Pedraza y Rodríguez Cáceres, en preparación].

capaz de transformar las personas y las cosas, lo que da pie al lucimiento del arte de Lotti y ocasión para el asombro y el regocijo del público cortesano.

Tras un espectáculo que toma como asunto la mitología griega en la versión recogida en la *Odisea*, los tres amigos deciden dirigir su mirada al otro mundo inspirador de las fiestas reales: el caballeresco, y acuden a las leyendas carolingias y a los poemas épicos del Renacimiento italiano, en especial a los *Orlandos*, *Enamorado* y *Furioso*, de Boiardo y Ariosto. Eligen un personaje marginal, Falerina, cuya caracterización y significado cambian radicalmente¹⁴. De hecho, como ya apuntó Bacalski, la maga ariostesca, que guarda semejanzas con la Morgana de las leyendas artúricas y con la Circe homérica, se convierte aquí en una damita enamorada y bondadosa. El papel de hada poderosa y, a ratos, maligna lo desempeña Selenisa, nombre que no aparece en la tradición épica o caballeresca y que debe de ser invención caprichosa de Rojas, Coello y Calderón.

Como Circe, Selenisa reina sobre un jardín que recuerda el de las Hespérides, con sus frutos dorados y su dragón vigilante «escupiendo fuego y humo». Es un recinto creado para Falerina. La magia se enseñoera de ese universo en el que, como en Trinacria, quedan aprisionados los caballeros.

DIFERENCIAS TONALES Y DE SENTIDO

Quizá puede establecerse una diferencia de relieve entre el sentido dramático de *El mayor encanto, amor* y el de *El jardín de Falerina*.

En la primera encontramos dos acciones claramente contrapuestas: una grave, de honda significación moral, encarnada en la figura de Ulises (la resistencia a la seducción de los placeres, que acarrearán la pérdida de identidad); otra hilarante, que presenta las disparatadas aventuras de los dos graciosos (Lebrel y Clarín) y de personajes como el enano y la dueña charlatana.

En *El jardín de Falerina* de tres ingenios, la propia acción de los príncipes y héroes tiene un punto de humor irónico: sin perder la prestancia aristocrática, se ven abocados a situaciones paradójicas, que rozan el amable ridículo, a cuenta del exagerado respeto a las convenciones caballerescas. Junto a esta esfera noble, pero impregnada de burlón escepticismo, se sitúan el universo grotesco de los gigantes asilvestrados, que esgrimen pinos y robles en sus peleas, y las locuras de Orlando, que, sin llegar a

¹⁴ Sobre estos cambios trato en «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», incluido en este volumen, pp. 160-161.

la degradación feísta de Quevedo, no dejan de ser disparates. Y todo ello se subraya y complementa con la actuación del gracioso Brunel, al que, como al malicioso Clarín de *El mayor encanto...*, le sale al revés cuanto trama en su beneficio. En la obra en colaboración pierde protagonismo el contenido moral, aunque no falta una irónica exaltación de la generosidad sin límites, de la fidelidad amorosa indesmayable, de la cortesía como suprema norma social, que solo cede ante el pundonor.

MÚSICA, PINTURA, TRAMOYAS, PIROTECNIA

La presencia de la música es similar en las dos piezas. En ambas los toques de clarín y el redoblar de las cajas son motivos reiterados que anuncian la aparición de una nueva aventura, una amenaza hasta entonces desconocida, una invitación a la batalla. Hasta seis veces interrumpe la acción de *El jardín de Falerina* un clarín, y otras tres el ronco retumbar de las cajas. Números similares encontramos en *El mayor encanto, amor*. Sin embargo, la mórbida sensualidad de esta última pieza da lugar al sonido de las chirimías y a la profusión de piezas cantadas, que en *El jardín...* son ocasionales.

Los efectos escenográficos son similares en los dos espectáculos. Para hacer un rápido recuento, pongo en paralelo algunos pasajes:

APARICIONES:

Descúbrase un palacio muy suntuoso... (*El mayor encanto...*, p. 39)¹⁵

Tocan un clarín, levántese el paño y descúbrase el jardín... (*El jardín...*, v. 1822+)

De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con luces... (*El mayor encanto...*, p. 69)

Baja la mesa. (*El jardín...*, v. 2670+)

Abre la caja y sale una dueña. (*El mayor encanto...*, p. 58)

Sale en un bofetón un dragón, y un árbol. (*El jardín...*, v. 2436+)

DESAPARICIONES:

Desaparece con chirimías el arco y la ninfa. (*El mayor encanto...*, p. 21)

Desaparezca Flor de Lis, u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparece también el jardín. (*El jardín...*, v. 1916+)

¹⁵ Cito por la edición de Santiago Fernández Mosquera [Calderón, 2006-2010: II, 9-106].

HUNDIMIENTOS:

Húndese la mesa y los dos graciosos sobre ella. (El mayor encanto..., p. 74)

Húndese el palacio como mejor pareciere. (El mayor encanto..., p. 105)

Húndese el árbol, y el dragón. (El jardín..., v. 2484+)

EFFECTOS PIROTÉCNICOS:

Truenos y granizo, y escurécese el tablado... (El mayor encanto..., p. 74)

Suena dentro ruido de fuego, cohetes y truenos... (El jardín..., v. 0+)

Moja el ramillete y sale fuego. (El mayor encanto..., p. 24)

Ábrase una boca y sale fuego. (El mayor encanto..., p. 97)

Al comer el pastel, sale un cohete. (El jardín..., v. 2693+)

ALUSIONES A LA TRAMOYA:

Todo lo que se iba representando en esta plana se obraba con las tramoyas. (El mayor encanto..., p. 106)

Parecen sobre un monte Selenisa, vestida de bárbara, con un bastón, y Falerina, con ella de la mano. Esto es por tramoya. (El jardín..., v. 0+)

INTERVENCIÓN DE ANIMALES:

Salen animales y hacen lo que se va diciendo. (El mayor encanto..., p. 15)

Sale el tarasco. (El jardín..., v. 2679+)

En las dos piezas tenemos cómicos gigantes (Brutamonte, en *El mayor encanto...*; Astracán y Gradaso, en *El jardín...*) en grotesca interacción con los graciosos. Los de ambos espectáculos proceden del gigante alegórico que ya había previsto Lotti:

se aparecerá en el tablado, viniéndose hacia Ulises, un disforme gigante muy viejo, y en venerable barba, con hábito de ermitaño, con un bastón en la mano. [...] él se le ofrecerá diciéndole que es el Buen Retiro... [En Calderón de la Barca, 1848-1850: I, 390]

Es posible que algunos de los animales fueran autómatas creados por Cosme Lotti, que ya causaron admiración en sus primeros tiempos en la corte española¹⁶.

¹⁶ Quizá el dragón de *El jardín de Falerina* no sea más que una transformación del «juguete del cochino» (no se sabe en qué consistía), previsto para *El mayor encanto, amor* y, finalmente, desechado (al menos, eso se deduce del texto editado en la *Segunda parte*).

Algunos detalles de la memoria inicial de Lotti para *El mayor encanto...*, antes del drástico recorte calderoniano, coinciden con la escenografía o las tramoyas de *El jardín...* Por ejemplo, la propuesta de

un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos. [En Calderón de la Barca, 1848-1850: I, 387]

parece corresponderse con la descripción inicial de Falerina:

¿qué monte es el que pisan mis temores,
surto bajel de roca en mar de flores? (vv. 11-12)

Una de las frases en prosa:

se oirá un estrepitoso murmurio y ruido, causado por las aguas... [Lotti, en Calderón de la Barca, 1848-1850: I, 387]

no disuena de estos versos:

¿Con cristal elocuente,
cómo habla fugitiva aquella fuente?
(*El jardín de Falerina*, vv. 19-20)

La indicación del escenógrafo:

el espantoso y horrible bosque en el mismo tiempo se ha de transformar en un jardín delicioso y ameno... [En Calderón de la Barca, 1848-1850: I, 387]

parece una inversión de la acotación, ya citada, de *El jardín...*:

Desaparezca Flor de Lis, u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparece también el jardín. (*El jardín...*, v. 1916+)

Se podría allegar algún otro texto revelador del parentesco de estas fiestas reales y su relación con los documentos preparatorios del espectáculo de la noche de San Juan que nos dejaron Lotti y Calderón; pero bastan los paralelismos citados para entrever una íntima conexión.

En consecuencia, quizá debamos matizar la afirmación de Maxime Chevalier [1966: 433], según la cual *El jardín de Falerina* es «le premier exemple de ce genre nouveau». Si el género nuevo a que alude el ilustre crítico es la comedia de magia y aparato, ya vemos que la mayor parte de los juegos y fuegos de artificio procedían de la representación sanjuanina de 1635. Si se refiere al drama de asunto caballeresco, ya apunté en otra ocasión que hay notables precedentes escritos precisamente para las fiestas reales¹⁷. Probablemente, la novedad que representa *El jardín de Falerina* de tres ingenios se limita a la presencia de los motivos ariostescos en los espectáculos de magia y tramoya destinados a las fiestas reales.

DE LA FIESTA REAL AL AUTO: DOS MITOS ENLAZADOS

El trasfondo conceptual de las dos fiestas también coincide: la lucha del hombre con la atracción difícilmente resistible de la sensualidad, aunque con los matices que ya se han apuntado. Esa alegórica moralización permitió que ambas se transformaran en sendos autos. A partir de *El mayor encanto, amor*, Calderón construyó *Los encantos de la culpa* (el título es una delicia posmoderna). A partir del motivo de la maga y su jardín encantado, a través de la zarzuela en dos actos, no de la comedia de tres ingenios, que ya estaba olvidada a esas alturas de la vida del dramaturgo, compuso *El jardín de Falerina*, auto sacramental.

Valbuena Prat [1967: 1501] señaló que esta última obra era «un auténtico calco de *El valle de la Zarzuela*», de la que ciertamente copia los versos iniciales¹⁸. Galván y Mata [2007: 12], aunque anotan el autoplagio de la primera réplica, se ven en la necesidad de corregir al maestro: *El jardín de Falerina* (auto) no está calcado sobre *El valle de la Zarzuela*, sino sobre *Los encantos de la culpa*, la versión sacramental de *El mayor encanto, amor*. No es extraño que los dos autos se asemejen: desde los lejanos días de 1635-1636, los mitos de Circe y Falerina estuvieron dramáticamente enlazados en la mente creadora de Calderón.

¹⁷ En «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», incluido en este volumen, pp. 157-159.

¹⁸ Este interesante asunto del autoplagio calderoniano es bien conocido gracias a la espléndida edición de los *Autos sacramentales completos* que dirige Ignacio Arellano. Un estudio específico del fenómeno nos lo ofrece Urzaiz [2001].

CODA CORDIAL, CON UNA PRECISIÓN CRONOLÓGICA

El organizador del congreso de Milán en que se leyó este trabajo, Alessandro Cassol, en un estudio sobre las comedias escritas en colaboración por Rojas Zorrilla, dejó con un interrogante la fecha de *El jardín de Falerina* [Cassol, 2008: 190]. A la vista de los datos expuestos —y mientras no surjan otros más fiables—, la hipótesis que se me presenta como más verosímil es que se escribiera en el otoño de 1635 para ofrecer una réplica invernal a la función veraniega en que se vio *El mayor encanto, amor*. Fue, en cierta manera, un delicioso subproducto, no falto de originalidad y gracia, que vino a alegrar con una nueva fiesta real los fríos días del enero madrileño de 1636. Alessandro puede rellenar la casilla sin escrúpulos de conciencia.

EL JARDÍN DE FALERINA:
METAMORFOSIS DRAMÁTICAS

*

KAZIMIERZ SABIK, EL TEATRO CORTESANO Y *EL JARDÍN DE FALERINA*

En 1994 Kazimierz Sabik publicó un esclarecedor estudio sobre el teatro cortesano de la España áurea. Aunque el título, por aquello de la especialización monográfica, nos remite al ocaso de la hegemonía política y militar, y precisa unas fechas que limitan su alcance (1670-1700), la realidad del volumen es más rica y amplia. Se trata de una radiografía de los espectáculos palaciegos en tiempos de los Austrias menores, que revela con nitidez los perfiles de uno de los más apasionantes fenómenos de la cultura barroca¹.

Dedica en él páginas luminosas a comentar una relevante pieza salida de la pluma de Calderón: *El jardín de Falerina*. Con este título alude al drama en dos actos,

* Este ensayo se escribió para el homenaje al ilustre hispanista polaco Kasimierz Sabik, uno de cuyos intereses intelectuales fue siempre el teatro cortesano. Se publicó en Karolina Kumor (ed.): *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Kazimierz Sabik*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 91-112. Unos años más tarde se incluyó en *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2013, pp. 193-212.

¹ El análisis amplio del fenómeno espectacular en la corte española del XVII [Sabik, 1994] se completa con varios artículos centrados en el reinado de Carlos II [Sabik, 1998 y 2006], y con las monumentales *Actes du Congrès international «Théâtre, musique et arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque»* [Sabik (ed.), 1997].

publicado en la *Parte quinta de las comedias...* (1677); pero con el mismo rótulo se vieron en los escenarios españoles al menos cuatro piezas que representan otras tantas variantes del drama áureo: una comedia escrita para los corrales, una comedia palaciega o fiesta real, una zarzuela y un auto sacramental. Las dos últimas, bien conocidas, las creó en solitario Calderón; la primera, hoy perdida, es obra de Lope de Vega; la segunda en el orden cronológico la compusieron tres ingenios (Rojas, Antonio Coello y Calderón).

LOPE, LAS CABALLERÍAS Y *EL JARDÍN DE FALERINA*

El jardín de Falerina es una creación de la desbordada fantasía de Matteo Boiardo en su *Orlando innamorato* (II, IV y V). Se trata de un peligroso vergel en que el paladín francés se ha de enfrentar a quiméricas encarnaciones del mal, a las que derrota y destruye. Guarda estrecha relación con otros espacios fantásticos como la isla de Circe, recreada en la *Odisea*, y el palacio de Alcina, que se describe en *Orlando furioso* de Ariosto (VII, 9-32)².

Sin duda, el mito, hoy solo recordado por los eruditos, estuvo muy presente en la conciencia de los dramaturgos áureos. Lope de Vega fue el primero, según los datos de que disponemos, que lo desarrolló en una comedia. Su título se registra en el catálogo que aparece al frente de la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604). No ha quedado de ella más rastro que este rótulo y, en consecuencia, poco podemos decir, salvo que por su asunto debía de formar serie con las abundantes comedias caballerescas que el Fénix dio a los escenarios en los años inmediatamente anteriores a la impresión de la *Primera parte del Quijote*, de las que conservamos hasta diez títulos³.

Lope dejó de cultivar la materia caballerisca al tiempo que su viejo compañero de los días del romancero nuevo alcanzaba un singular éxito de público con su *Ingenioso hidalgo*. Probablemente, el abandono de esta fuente de inspiración es consecuencia directa de la enconada sátira que se encierra en la novela⁴.

² Más información sobre las fuentes y contaminaciones de este mito se encontrará en la introducción y las notas a la edición de *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón [Pedraza y González Cañal, 2010] y en el artículo «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», reproducido en este volumen, pp. 159-161.

³ Véase la relación en «*El jardín de Falerina* y la recreación de las caballerías», en este mismo volumen, pp. 157-158.

⁴ Ya Marcos Morínigo [1957] apuntó que el verdadero objeto de la crítica cervantina bien pudo ser el teatro popular que triunfaba en la pluma de Lope, del que la trasnochada novela de caballerías no sería más que una metáfora. Al margen de esa voluntad satírica de conjunto, yo he

No volvería a las andadas más que para atender una petición regia. *El premio de la hermosura*, comedia inspirada en algunos lances de *La hermosura de Angélica*, se estrenó en las fiestas de Lerma el 3 de noviembre de 1614 con todo el boato cortesano y la participación estelar del joven príncipe Felipe y sus hermanos, los infantes Ana, Carlos y Fernando. Diversos indicios me llevan a conjeturar que la comedia se escribió unos años antes, quizá en 1611. Probablemente fue un encargo de la reina Margarita, que murió ese mismo año. El luto y otras vicisitudes debieron de retrasar el estreno [vid. Pedraza, 2008: 78-81]⁵.

A partir de 1605, Lope evitó la materia caballeresca, que con tanto ahínco había cultivado en su primera etapa de dramaturgo, con la excepción señalada⁶. Cuando en 1622 participó en la fiesta de Aranjuez, lo hizo con un drama mitológico, *El vellocino de oro*, que daba la réplica a *La gloria de Niquea*, invención del conde de Villamediana basada en el *Amadís de Grecia* (II parte, caps. XXIX y ss.).

TRES RECREACIONES CALDERONIANAS DEL JARDÍN DE FALERINA

Sin embargo, pasado el primer y duro embate de la sátira cervantina, los jóvenes creadores de la generación calderoniana retomaron los motivos de los *romanzi* italianos y las sagas españolas de Amadises y Esplandianes. Quizá los «pájaros nuevos», como los llamó despectivamente Lope, se vieron paradójicamente alentados por la lectura del mismo *Quijote* y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que tanto tienen del mundo de fantasía de los relatos caballerescos, aunque se presentaran como su antítesis.

Había pasado un tiempo de desintoxicación desde 1605 y parece que los públicos, especialmente los cortesanos, sintieron de nuevo la nostalgia de la quimérica edad heroica que evocaban las caballerías⁷. Quizá la actitud belicista del joven rey y del

señalado una precisa y, en mi concepto, indudable alusión a los versos finales de *El marqués de Mantua* de Lope de Vega en el capítulo V de la *Primera parte* del *Quijote* [Pedraza, 2007a: 48-50]. Sobre la guerra literaria y personal entre Cervantes y Lope hay amplísima bibliografía, que traté de sintetizar y reinterpretar en varios de los artículos recogidos en «*Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*» y *otros estudios cervantinos* [Pedraza, 2006a].

⁵ Sobre el significado político y la función de esta comedia en la peregrinación de Lope en busca del mecenazgo cortesano, son fundamentales los estudios de Wrighth [2001a, 2001b y 2002].

⁶ Véase lo dicho en «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro» y «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», en este mismo volumen, pp. 158 y 208-212.

⁷ Como precedentes de esta preferencia, tenemos la reiteración de la materia caballeresca en las fiestas de Lerma de 1614 y 1617 (con la representación de *El caballero del Sol* de Luis Vélez de

nuevo gobierno, que encara la guerra de los Treinta Años desde la voluntad de mantener la hegemonía militar y política en toda Europa, no sea ajena a esta predilección.

Las comedias caballerescas vuelven con fuerza a la escena. Tres de ellas, escalonadas en el tiempo, tienen como título *El jardín de Falerina*.

La primera es la comedia escrita en colaboración por Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, representada el 13 de enero de 1636 por la compañía de Tomás Fernández⁸.

Años después, don Pedro en solitario volvió sobre el mismo asunto para componer una nueva fiesta real, en dos actos, con amplia presencia de la música, que presenta los rasgos de lo que acabaría llamándose *zarzuela*. No conocemos la fecha exacta de su creación y de su estreno. Don Emilio Cotarelo reiteró, con escasos matices, la conjetura de que se escribió en 1648, en tres de sus estudios de mayor relieve: sus biografías de Rojas y Calderón y su *Historia de la zarzuela* [Cotarelo, 1911: 173-174; 1924: 281-282; y 1934: 39].

Recientemente he tratado de mostrar los frágiles cimientos de esta hipótesis, que replicaba a otra de Hartzenbusch en la que se proponía la disparatada fecha de 1629⁹. Como la propuesta por Cotarelo, encaja mejor en el estilo y características del texto, todos los que se han ocupado de esta zarzuela calderoniana la han repetido, con más o menos reticencias; pero lo cierto es que, hoy por hoy, no disponemos de pruebas documentales ni de indicios razonables que nos permitan datar la zarzuela de *El jardín de Falerina*.

Ante esta falta de precisiones, no hizo mal Sabik en acogerse a las hipótesis de Cotarelo, pues, en efecto, se escribiera en ese momento o en los años inmediatamente posteriores, este drama cantado representa una nueva forma de concebir la fiesta teatral palaciega que no existía en 1629. Desde esos presupuestos —mantiene Sabik [1994: 28]—, «puede considerarse como una obra de transición entre la primera y la segunda época de la dramaturgia cortesana del autor de *La vida es sueño*». Entre una y otra se extiende el periodo en que se suspendió la vida teatral a partir de la muerte de

Guevara), la fiesta de Aranjuez de 1622 con *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, y el estreno, un año más tarde, para celebrar el cumpleaños de la reina, de *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza. Para el estudio de las comedias de caballerías, en esta época y en las posteriores, hay que acudir al libro de Demattè [2005] y a las actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro [Pedraza, González Cañal y Marcello (eds.), 2006].

⁸ Véanse los datos ofrecidos en el artículo «*El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», que se publica en este volumen, pp. 171-184.

⁹ El asunto lo he tratado en el artículo «*El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», en este volumen, pp. 174-176.

Isabel de Borbón (6 de octubre de 1644), cuyo duelo se encadenó con el tributado a su hijo el príncipe Baltasar Carlos. Una etapa y otra se separan también por el cambio en el colaborador más relevante en este género de fiestas: el escenógrafo o ingeniero. En la primera, Cosimo Lotti (en los documentos españoles, Cosme Loti) desempeñó ese papel; en la segunda, muerto Lotti, lo sustituyó Baccio del Bianco.

Sobre esta zarzuela Calderón escribió un nuevo drama, para otro medio y desde otros supuestos: el auto sacramental de *El jardín de Falerina*. De esta obra sí tenemos datos precisos sobre su estreno en el Corpus madrileño de 1675, junto a *El nuevo hospicio de pobres*¹⁰.

No puedo dejar de subrayar que es el único auto de Calderón que se inspira en un poema caballeresco, frente a los muchos que beben en la mitología grecolatina (*Los encantos de la culpa*, *El verdadero Dios Pan*, *Psiquis y Cupido*, *El divino Jasón*, *Andrómeda y Perseo...*) y los aún más abundantes que recrean relatos bíblicos o asuntos históricos¹¹.

No deja de ser llamativo que, a pesar de la fuerte impronta y la declarada preponderancia del teatro comercial en el siglo XVII español, de los cuatro *Jardines de Falerina* de que nos ha llegado noticia, solo la comedia perdida de Lope aspiraba —creemos— a vivir de la taquilla; por el contrario, los tres dramas conservados pertenecen al mundo de los espectáculos subvencionados, bien por la corte real, bien por el ayuntamiento de Madrid.

ALEGORÍA, MORAL NEOESTOICA, NEOPLATONISMO

Como he apuntado, parece claro que, a partir de la sátira cervantina, el mundo de las caballerías se replegó al universo palaciego. No faltan excepciones: *Un pastoral albergue*, atribuida sin fundamento a Lope, parece estar escrita para los corrales, aun-

¹⁰ Véanse la edición, estudio y notas del auto calderoniano [Galván y Mata, 2007], y el artículo de Mata [2006] sobre el personaje del Hombre.

¹¹ Luis Galván [2006a] señaló también la impronta caballeresca en el auto de *La divina Filotea*, tema sobre el que volvió en el prólogo a su edición [Galván, 2006b]. La acción alegórica presenta el asalto a un castillo, motivo que aparece en otros autos calderonianos como *El socorro general* o *El cubo de la Almudena*. Aunque *La divina Filotea* no se inspira en ningún poema o novela de caballerías conocido, no faltan lances que recuerdan episodios de *Las sergas de Esplandián* y hay ecos o paralelismos con varias de las comedias de Calderón: *La puente de Mantible*, *El castillo de Lindabridis*, *Auristela* y *Lisidante* o *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*.

que hay escenas que precisan de la tramoya; algo parecido ocurre con *El vencedor de sí mismo* de Álvaro Cubillo de Aragón.

En rigor, a pesar de su inmensa popularidad entre todos los grupos sociales, la materia caballeresca tuvo, desde su origen, un marcado carácter elitista: por sus protagonistas (los *bellatores* medievales); por tratarse de textos para ser leídos, en una época en que el analfabetismo era dominante; por la moral aristocrática que conformaba la acción... El proceso de vulgarización, que satirizó con tanta gracia y eficacia Cervantes en las ridículas aventuras de *Don Quijote*, tenía como contrapeso los poemas de Boiardo y Ariosto, que habían convertido las caballerías en la sustancia de una literatura para entendidos, letrados y eruditos.

La fascinación por los lances inverosímiles y muchas veces disparatados se co-honestaba en el ámbito cortesano con la apelación a interpretaciones y valores que los poetas cultos potencian en sus recreaciones. En primer lugar, la lectura alegórica de ese universo fantástico, como también se hizo con el mitológico¹². Ya Francesco Berni en su *Rifacimento dell'Orlando innamorato* (publicado en 1541) había expuesto esta doctrina, que no solo salvaba el poema de su elemental literalidad, sino que establecía una complicidad con sus lectores, como pertenecientes a la misma élite cultural que el autor:

Questi draghi fatati, questi incanti,
questi giardini, e libri, e corni, e cani,
ed huomini salvatichi, e giganti,
e fiere, e mostri, ch'hanno visi umani,
son fatti per dar pasto agli ignoranti;
ma voi, che'avete gl'intelleti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto queste coperte alte e profonde.

[Berni, 1781: canto I, oct. xxv]

En la precisa coyuntura en que se escribieron la comedia de tres ingenios y la zarzuela, las aventuras caballerescas son el vehículo de una moral aristocrática e idealizante. Una mezcla de principios neostoicos (fe en la providencia, firmeza ante los embates de la fortuna, resignada aceptación del infortunio no culpable...) y de ética feudal (exaltación de los privilegios y deberes de una casta, alto sentido del honor, sometimiento a rigurosos protocolos en el comportamiento...).

¹² La lectura moral y alegórica de las fiestas cortesanas es elemento central de las tesis de Sabik [1994].

En la construcción del ideal de la conducta humana, encarnado en los paladines y las damas, nunca falta un erotismo, tan apasionado como incólume, que desarrolla los tópicos esenciales de la filografía neoplatónica en su más exacerbada reelaboración barroca. Sirva de ejemplo esta versión de «amor constante más allá de la muerte», motivo tan caro a Quevedo, en los versos que Antonio Coello pone en boca de Flor de Lis:

siempre viva o siempre muerta,
con el espíritu solo
desnudo, ya te siguiera,
amante firme y constante,
si en la mitad de la empresa
me dejaran, caducando
a tanto empeño, las fuerzas
de este albergue material
que Dios al alma le presta.

(*El jardín de Falerina*, vv. 1162-1170)¹³

IRONÍA, HUMOR, ILUSIÓN ESCÉNICA

Además de la justificación por la moral, el universo caballeresco se exime de la destructiva sátira cervantina por la vía de la ironía y el humor. La pasión por lo extravagante y exótico ya presentaba ribetes grotescos en Boiardo y, sobre todo, en Ariosto. Ese abigarrado mundo de gigantes, enanos, magas, dragones, monstruos, selvas y castillos encantados provocaba una mirada fascinada pero distante, entusiasta pero incrédula. La misma moral caballeresca choca constantemente con sus contradicciones y encierra a los paladines en un laberinto de pasiones y deberes en el que manotean ridículamente.

En el teatro español del Siglo de Oro, esa distancia irónica se ve potenciada por la obligada presencia del gracioso, encargado precisamente de contrastar las ilusiones idealizantes de los galanes con el mundo contingente y conflictivo de la realidad. Contra lo que se suele suponer, el teatro cortesano no reduce este elemento humorístico. Incluso podría decirse que lo refuerza, y propicia la creación de acciones cómicas de extraordinario relieve, como se puede comprobar en algunos dramas mitológicos

¹³ Cito la comedia de tres ingenios por la edición que preparé con González Cañal [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

(*El mayor encanto, amor*, por ejemplo) o en *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, con un gracioso notabilísimo, que recuerda en algunos momentos al Clarín de *La vida es sueño*.

El elemento que, desde los orígenes del teatro cortesano, naturaliza la materia caballeresca es la necesidad de un aparato escénico que solo en los coliseos al modo italiano podía ofrecerse: tramoyas, escenografías en perspectiva, juegos de luces y sombras, rumores, ruidos y música... La índole fantástica de sus argumentos facilitaba y exigía la fusión de las artes: música, pintura y poesía, a las que acompañaban otras habilidades artesanas como la fontanería, la pirotecnia, la prestidigitación... y, naturalmente, la ingeniería en la construcción de máquinas, autómatas, naves y espacios a distintos niveles. Este teatro ilusionista, con el regusto y el trasfondo moral del engaño a los ojos, se presentó como la antítesis y el complemento de la escena convencional de los corrales.

JUEGOS INTERTEXTUALES Y METALITERARIOS

Podría añadirse un ingrediente más de singular relieve: las nuevas comedias de caballerías se escriben para un público muy familiarizado con la literatura y con el teatro. Un público entendido y, a veces, resabiado, buen conocedor de las técnicas de construcción dramática, que es capaz de recitar de memoria muchos cientos o miles de versos¹⁴. Esta pasión literaria permite y casi exige a los poetas el recurso a la glosa, la rememoración de los textos queridos, la cita que constituye un guiño poético, una señal de complicidad entre el creador y su auditorio; en suma, lo que en estos tiempos propensos a los términos abstractos y cacofónicos han dado en llamar *intertextualidad*.

Este fenómeno aparece en un grado similar en la comedia de tres ingenios y en la zarzuela escrita en solitario por Calderón. El caso del auto sacramental es muy distinto, ya que sus referencias intertextuales están vinculadas, por su propio estatuto genérico, a la pieza que recrea *more alegorico*, es decir, la zarzuela calderoniana del mismo título.

Podría pensarse que los primeros cuarenta y siete versos del auto, que reproducen con variantes los de *El valle de la Zarzuela*, son un caso flagrante de intertextualidad. No creemos que este fenómeno merezca tal nombre. Ni siquiera se puede hablar de rescritura. Se trata más bien de un autoplagio casi literal, práctica que siempre se

¹⁴ Véanse, sobre este punto, los comentarios de Profeti [1997].

ha dado, con cierta legitimidad, en todos los sistemas literarios y que es muy patente en el Calderón que cada año tenía que entregar dos nuevas piezas sacramentales para el Corpus madrileño¹⁵.

En la comedia y en la zarzuela tienen un papel significativo las referencias a otras obras literarias, que no se pretenden colar al público inadvertidamente, sino que se subrayan como homenajes explícitos. Estas citas y glosas no parecen remitir nunca a los poemas épicos del renacimiento italiano¹⁶. Sus juegos intertextuales tienen como llamado o explícito contrapunto creaciones más próximas en el tiempo y el espacio. Unas pertenecen al mismo ámbito mítico y argumental de la materia carolingia, a partir de las recreaciones de Boiardo y Ariosto. Otras son independientes y llegan a los parlamentos dramáticos atraídas por la afinidad temática.

Entre las primeras, tenemos la extensa relación de la jornada segunda de la comedia de tres ingenios en que Orlando cuenta el triste fin de sus esperanzas al conocer los amores de Angélica y Medoro. Para Coello y sus contemporáneos este episodio, narrado por Ariosto (*Orlando furioso*, XXIII, 100-136, y XXIV, 1-14), tenía un referente que había desplazado a todos los demás: el romance gongorino «En un pastoral albergue...». La glosa se dilata a lo largo de 232 versos (desde el 1243 al 1474), que intercalan 37 octosílabos del poeta cordobés. Coello se acoge a la misma forma métrica y asonancia de la fuente. Por lo común, los versos glosados aparecen en parejas como remate de las frases o párrafos de la relación; pero no siempre se sigue esta estructura regular, hay algún verso suelto —a veces solo unas palabras— que respuntea el discurso del nuevo texto.

Parducci [1937: 146] censuró este pasaje del drama con acritud; pero no parece percatarse (al menos, nunca lo señala) de que se trata de una deliberada amplificación del poema de referencia, creada para servir a un público que sabía apreciar estas sutiles intertextualidades.

En la zarzuela, hay dos glosas llamativas por su función dramática. La primera está en boca de Marfisa. En la larga relación introductoria narra su infancia al lado de Rugero. Calderón no puede sustraerse al recuerdo de otro romance gongorino: «Entre

¹⁵ En *El jardín de Falerina* sacramental y alegórico se repiten también algunos versos de *Andrómeda y Perseo* (auto).

¹⁶ La extensión de los *Orlandos* de Boiardo, Ariosto y sus continuadores y refundidores es tal que no resulta fácil afirmar rotundamente que no hayan pasado inadvertidos algunos ecos literales. Entiéndase, por tanto, mi afirmación como impresión de conjunto. Téngase en cuenta, además, que la lengua poética de los épicos participa de los tópicos que puso en circulación el petrarquismo, por lo que, con frecuencia, no es hacedero determinar la fuente precisa de tal o cual expresión.

los sueltos caballos...», que había amplificado con enorme éxito en *El príncipe constante*. Sus versos se han convertido ya en adagio popular, y juega metaliterariamente con él:

MARFISA. [...] «ambos nos criamos juntos»;
 y, como dice el proverbio,
 «amor en nuestras niñeces»
 —para seguir el concepto—
 «hirió nuestros corazones»;
 pero no prosigo el verso
 «con arpones diferentes»,
 pues fue el arpón uno mismo...
 [Calderón, 2006-2010: V, 775]

La técnica de la glosa vuelve a enseñorearse del drama en otra escena de la primera jornada. En la corte de Carlomagno, Bradamante y Rugero danzan y entrelazan su susurrada conversación con los versos cantados de un baile que se imprimió en la *Octava parte de comedias de Lope de Vega, con loas, entremeses y bailes* (1617) [en Chevalier, 1968: 227-233]. Calderón trata de regularizar en un cuarteto los cinco versos que sirven de introducción narrativa:

BAILE:
 Reinando en Francia
 Carlos el primero,
 así con Bradamante,
 vencido de su amor,
 danzó Rugero.
 [En Chevalier, 1968: 227]

CALDERÓN:
 Reinando en Francia Carlos el primero
 —y entrando a esposo sin salir de amante—
 así, al lado feliz de Bradamante,
 vencido de su amor dijo Rugero...
 [Calderón, 2006-2010: V, 784]

Lo que sigue es el conocido romance «Reverencia os hace el alma...». Calderón debió de sentir auténtica devoción por él. Lo glosó y lo citó en varias ocasiones. La más

se ve como «Orlando, sin corcovas contrahecho» (v. 2250). El donoso neologismo de la tragedia polaca: «Vosotros fuistis/ quien me segismundasteis» (vv. 2272-2273) tiene su paralelo en la respuesta airada a Brandimarte, que, a pesar de conocer perfectamente la identidad del gracioso, se dirige a él con el nombre de Orlando: «¿Pues tú también me orlandeas?» (v. 2343).

Como Clarín, lo primero que siente en la prisión es hambre (vv. 2652-2667). Sin embargo, a Brunel le basta pedir de comer para que mágicamente descienda del cielo una mesa repleta de manjares. En esta situación de sorpresa y bienestar, repite un verso de *La vida es sueño* que era una frase hecha. En boca de Segismundo, admirado al verse en palacio, leemos: «Dejarme quiero servir,/ y venga lo que viniere» (vv. 1246-1247). Ante la mesa lista para el banquete, Brunel exclama: «Por Dios que lo he de saber,/ y venga lo que viniere» (vv. 2668-2669).

Igualmente encontramos ecos de los chistes de Catalinón con motivo de la cena macabra de *El burlador de Sevilla*:

BRUNEL.	[...] ¿beben vino acaso aquí?
1º	¿Quién?
BRUNEL.	Los encantados.
2º	Sí.
BRUNEL.	Hacen bien los encantados.

(El jardín de Falerina, vv. 2689-2691)

Sin embargo, en un juego que recuerda al de Sancho en la ínsula Barataria, el bueno de Brunel nunca llega a saciar ni su apetito ni su sed.

El propio escudero cita la canción de la niña de Gómez Arias (vv. 2395-2397), que Calderón dramatizó también en una de sus comedias escritas para el corral, y parodió grotescamente en boca del gracioso de *La dama duende*.

DE LA FIESTA CANTADA A LA ZARZUELA

Contrasta esta propensión a la cita, la glosa y, a veces, el autoplagio con la radical independencia entre la comedia de tres ingenios y la zarzuela calderoniana: ni un solo verso repetido, ni el menor rastro de copia o imitación en la estructura dramática. A pesar de ostentar el mismo título, de dramatizar un mismo mito y de escribirse para el mismo medio, son dos realidades que poco tienen que ver entre sí y que pertenecen a dos géneros distintos dentro del ámbito del teatro cortesano.

María Asunción Flórez [2006: 229-350] estableció una triple distinción entre *fiesta cantada*, *zarzuela* y *ópera*, en función del peso de la música en los espectáculos palaciegos. Como ella misma reconoce, a partir de las definiciones que ofrece, «no resulta fácil establecer la diferencia entre fiesta real cantada y zarzuela». Para contribuir al esclarecimiento del primero de los géneros citados, cuyo modelo más perfecto es *El mayor encanto, amor*, ensayaré una nueva definición que permite aquilatar las características de *El jardín de Falerina* de tres ingenios frente a otras manifestaciones dramático-musicales posteriores. Este tipo de espectáculos, a los que podemos llamar *fiestas cantadas* como propone Flórez, tienen como texto generador una comedia española, con los tres actos habituales, que desarrolla una acción compleja y, a menudo, con dos o más planos, con inserción constante pero limitada de efectos musicales y de canciones.

En *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, como en *El mayor encanto, amor*, los toques de clarín, el redoblar de las cajas y las trompetas en sordina anuncian cada nueva aventura y suspenden la acción en los momentos culminantes. Además, en la jornada tercera, la escrita por Calderón, intervienen dos coros (de amor y de olvido). Parece razonable pensar que esas piezas cantadas pertenecen a la más selecta música culta y para su interpretación se debió de contar con la capilla real, como se hizo en otras ocasiones similares.

A diferencia de la ópera y la zarzuela, la fiesta cantada justifica las intervenciones musicales de forma «realista», dentro de las convenciones de la comedia¹⁹. Unas veces, los personajes entonan una canción para su íntimo recreo y desahogo, como suele hacerse en la vida cotidiana; otras, oímos coros, voces desconocidas y lejanas pero no inverosímiles, que dan expresión a los impulsos interiores. Lo que cantan sintetiza la lucha íntima de las criaturas dramáticas, y provoca una identificación simpática del personaje con la letra, como ocurre tantas veces en la realidad cuando creemos ver en versos y tonadas una misteriosa manifestación de nuestro propio sentir.

En la comedia de tres ingenios los personajes recitan, nunca se lanzan a cantar sus zozobras o sus pasiones. Para acogernos a la clasificación decimonónica, es «teatro de verso», no lírico (aunque la música juegue un papel de relieve). Teatro de verso que aspira a presentar una acción verosímil pero alejada de cualquier pretensión naturalista. La mejor prueba de esa conformación estética son los parlamentos alternantes, como dúos o concertantes, que concluyen con frecuencia en unos versos recitados al unísono

¹⁹ Stein [1993: 104] puntualizó algo parecido: «For the most part, Calderón's plots did not allow for a general expansion on the amount of solo singing within the rules of dramatic decorum and conventional verisimilitude».

por varios personajes. Parecen, en efecto, el texto de un cantable de zarzuela u ópera, pero sin música.

Esta cuestión diferencia esencialmente *El jardín de Falerina* (comedia) de la zarzuela calderoniana del mismo título. En la obra en dos jornadas, la música invade la acción: el diálogo recitado se corta, casi siempre en los momentos de mayor tensión, para dar paso al aria o al dúo o al concertante. A las convenciones de la comedia española (el que los personajes hablen en verso y cambien de estrofa según la situación dramática) se añade esta nueva de incorporar, con desprecio de la verosimilitud, la música al diálogo, y saltar del recitado al canto.

Esta determinación tiene importantes consecuencias estilísticas y métricas: las formas estróficas habituales en el teatro áureo han de convivir con metros irregulares, que recuerdan el ritmo de la seguidilla; los endecasílabos de tradición italiana (con acentos principales en las sílabas pares y distribución cambiante de los accesorios) ceden espacio a los dactílicos, y las rimas llanas dominantes en español alternan con una inusual abundancia de agudos.

Otros rasgos identifican la obra de Calderón en solitario con la zarzuela tal y como se entendía a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Stein [1997] analizó los orígenes de este género y su definitiva configuración como obra en dos actos (en ocasiones, solo uno)²⁰, de asuntos no vulgares (ajenos a la vida cotidiana y a la historia). Por estas marcas y por la proporción de la música, se diferencia perfectamente de las comedias en tres actos (con más o menos elementos musicales) y de las grandes fiestas mitológicas, mucho más extensas.

No sorprende —aunque el fenómeno no tenga fatalmente que darse en otros casos— que no conservemos rastro alguno de la música de la comedia de tres ingenios y, en cambio, hayan llegado a nosotros dos manuscritos con arias y canciones de la zarzuela²¹.

²⁰ Sabik [1994: 27] apunta, en la línea esbozada por Cotarelo [1934: 39], que la reducción a dos jornadas venía impuesta por el desmesurado papel que juegan en la zarzuela la música y el baile, que cubrían el tiempo de los versos suprimidos. No negaré que, en general, es así; pero tenemos, al menos, un caso, bien estudiado por el mismo Sabik, en que esa hipótesis no se verifica: *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* de Bances Candamo es una zarzuela en dos actos, como mandan los cánones, pero tiene 3029 versos, una extensión similar a la de cualquier comedia en tres jornadas.

²¹ Se trata de un manuscrito de la Biblioteca de Cataluña (ms. 747/4) y de otro de la Biblioteca Nacional de España (MS/13622). Véanse los estudios de Polin [1968] y las muchas referencias de Stein [1993] a estos testimonios.

UNIDAD DE ACCIÓN Y VARIEDAD ARGUMENTAL

Sin embargo, *El jardín de Falerina* en dos jornadas no responde, ni poco ni mucho, a uno de los rasgos que Stein, tomándolo del comentario de Hurtado de Mendoza a la fiesta de Aranjuez de 1622, señala como propio de la zarzuela: la «variedad desatada», en contraste con la «fábula unida» que debe ser la comedia. Esto, que se escribió para justificar la torpe estructura dramática de *La gloria de Niquea*, formada por cuadros inconexos, no se verifica en la zarzuela de Calderón que estamos analizando. Es más, al contrastarla con la comedia de tres ingenios, se invierten los términos. El texto en tres actos desarrolla dos líneas argumentales:

- EL JARDÍN FANTÁSTICO. Es un vergel inexistente, virtual, creado de la nada por Selenisa como regalo a la joven Falerina. Se supone que es atractivo y maléfico, pero nunca vemos que a nadie le sobrevenga mal irreparable; no hay en él monstruos feroces como en Boiardo (salvo un dragón cómico), ni trasformaciones monstruosas en animales o en estatuas. En él queda preso el príncipe Lisidante, atraído por la voz de Falerina. Cuando su hermano Brandimarte lucha para liberarlo, cae derrotado y, de acuerdo con las reglas del combate, su amada Flor de Lis es atraída al interior y convertida en estatua, aunque enseguida vuelve a su ser natural. El rey intenta el canje de los prisioneros por Brunel, al que todos confunden con Orlando, porque lleva sus armas. El gracioso, que se niega a enfrentarse en singular batalla con un gigante, también pasa a engrosar la corte de Selenisa, y la espada de Orlando queda encantada al pie de un árbol, custodiada por un dragón. Finalmente, el paladín francés vence al gigante, liberta a los cautivos, tala el árbol y desencanta sus armas. La propia Selenisa, viéndose derrotada, destruye su jardín y las jóvenes parejas (Falerina y Lisidante, Flor de Lis y Brandimarte) se casan.
- LA LOCURA DE ORLANDO. En la primera jornada vemos al caballero en busca de la fugitiva Angélica. En el segundo acto, ya enloquecido, pugna con unos villanos, y relata, en el extenso romance al que ya he aludido, el descubrimiento de los amores de la reina del Catay con Medoro. Se pierde en los montes siguiendo su locura, hasta que aparece ante los muros del jardín de Falerina, recupera sus armas y libera a sus amigos.

Como he señalado, el gracioso Brunel sirve de enlace a las dos acciones con su insensata ocurrencia de hacerse pasar por Orlando.

La zarzuela, en cambio, presenta una única línea argumental que se desarrolla en dos espacios dramáticos:

—EL JARDÍN FANTÁSTICO. Aquí se trata de un vergel subterráneo, creado por Falerina, una maga poderosa y terrible (Selenisa no aparece en el drama). Para consultar sus desdichas amorosas, acuden a ella Marfisa y Lisidante, enamorados de Rugero y Bradamante. Falerina también se enamora de Rugero, hace que lo rapten los dos graciosos, a los que ha transformado en leones, y como el galán rechaza sus proposiciones, lo convierte en estatua. Así permanecerá, con otros caballeros igualmente petrificados, hasta que Roldán (aquí con el nombre tradicional español, frente a la comedia, que utiliza la forma italiana *Orlando*), que está protegido por el anillo de Malgesí contra todo encantamiento, rompe el hechizo. Falerina pierde sus poderes mágicos y el amor de Rugero. Desesperada, se suicida.

—LA CORTE DE CARLOMAGNO. En este escenario se desarrollan los amores de Rugero y Bradamante, y los inútiles esfuerzos de Marfisa y Lisidante para conquistarlos. Estas escenas galantes se ven interrumpidas por la guerra con los musulmanes. Al final, un documento que se custodiaba en el jardín de Falerina descubre que Marfisa y Rugero son hermanos. Los matrimonios finales emparejan a Rugero y Bradamante, y a Marfisa y Lisidante.

En mi concepto, la construcción dramática de la zarzuela es más simple (por sus dimensiones, por tener una única línea argumental, desarrollada en los dos escenarios descritos) y, paradójicamente, menos nítida que la de la comedia de tres ingenios. La razón es sencilla: los cantables cobran una singular importancia y determinan que la acción sea más esquemática y, al mismo tiempo, más borrosa (dentro de lo que admite el genio arquitectónico de Calderón).

EL DISTINTO TRATAMIENTO DE LOS AGENTES CÓMICOS

La acción cómica, encomendada en exclusiva a una pareja de graciosos, Jacques y Zulemilla, tiene menor entidad y trascendencia que la de Brunel o la de Clarín y Lebre en *El mayor encanto, amor*.

En la comedia de tres ingenios, el peso de la comicidad recae sobre el escudero de Orlando, pero también hay un punto de ironía en los absurdos debates de los caballeros, arrastrados a un callejón sin salida en sus puntillosos razonamientos. La acción demuestra que los principios de cortesía y caballerosidad por los que pretenden regirse, con su escrupuloso protocolo, llevan a situaciones disparatadas y grotescas. A pesar de la nobleza de sus intenciones, que nunca se pone en duda, se convierten en criaturas risibles, sin que dejemos de admirar sus elevados propósitos. Estas contradicciones confieren a los belicosos galanes un sesgo cómico, como ocurre con los protagonistas de las comedias pundonorosas de Rojas o Calderón²².

En este punto, el contraste entre la comedia de tres ingenios y la zarzuela es claro. El sentido trágico de la última limita la esfera de la comicidad y la circunscribe al reducido papel de los graciosos, en consonancia con las sugerencias planteadas por Arellano [2006: 33-53] en su artículo «La risa ausente: el gracioso en las tragedias de Calderón». En la comedia de Rojas, Coello y Calderón, en cambio, se da, discreta y sutilmente, la generalización del agente cómico que el mismo Arellano [2011: 185-222] apuntó en las piezas amatorias de los años 30.

LA FIESTA CORTESANA: COMEDIA Y ANTICOMEDIA

Con los matices que hemos señalado, en uno y otro texto se dan las características puntuales de la fiesta real como «anticomedia», según la expresión de Neumeister [2000: 103-114]. Bien entendido que todas estas obras, aun presentando características que las oponen a las escritas para los corrales, participan esencialmente de los principios expuestos en el *Arte nuevo* y no son más que variantes, ramas del gran árbol de la comedia española.

Cuando Rojas, Coello y Calderón se dispusieron a escribir su *Jardín de Falerina*, contaban con la inusual competencia literaria, dramática y escénica de los espectadores cortesanos. Cuando, años más tarde, Calderón compuso su zarzuela, también sabía que la familiaridad de su público con el teatro y la poesía le iba a permitir juegos y guiños que en otro contexto ni tendrían sentido ni serían posibles.

En ambos casos tenían a su disposición un presupuesto y unos recursos técnicos de los que carecían los teatros comerciales. En los dos espectáculos «el espacio cerrado del corral se abre hacia el cielo» [Neumeister, 2000: 109] y los personajes pueden revolotear sobre la escena o aparecer en distintos planos.

²² Sobre el concepto de comedia pundonorosa, véase Pedraza [2007b: 13-30 y 31-49].

El realismo convencional de la comedia, si no se cambia en una «idealización divina», como afirma Neumeister de los dramas mitológicos, se mueve en mundos irreales y maravillosos, ajenos al costumbrismo urbano y a la evocación histórica.

Los dos textos se prestan a la fusión de las artes visuales y sonoras, que el genio de Calderón supo amalgamar como nadie con la altísima poesía.

También se viene subrayando —y Neumeister [2000: 107] no se sustrae a este tópico— que la fiesta real «deleita aprovechando». Sin embargo, de nuestros *Jardines...* no parece dimanar una precisa enseñanza moral o, por decirlo con mayor exactitud, no contienen más doctrina que la habitual en muchas comedias: unas gotas de estoicismo, unas sutiles disquisiciones sobre el complejo mundo de los afectos y de los deberes caballerescos... Quizá en este punto se podría señalar un matiz que separa la comedia de la zarzuela: en la última percibimos un tono más trascendente y grave; en la obra de tres ingenios cuanto ocurre aparece como irrelevante, cuanto se dice tiene un fondo irónico. Este distinto nivel podría avalar las conclusiones de Sabik [1994: 27] respecto a la zarzuela, en la que ve

un sentido alegórico, ya que los engaños de este jardín [...] pueden interpretarse como la tentación de los sentidos que el hombre tiene que dominar si quiere conservar su altura moral, su espíritu.

Esta tentación alegórica se desdibuja por completo entre las bromas de Brunel y los sofisticos debates pundonorosos de los caballeros de la comedia de 1636.

A MODO DE CODA: LA FORTUNA DE LOS *JARDINES...*

La fortuna escénica y editorial de los dos *Jardines...* ha sido muy distinta a lo largo de la historia. Mientras que la zarzuela se repuso en varias ocasiones a finales del siglo XVII y principios del XVIII [*vid.* Shergold y Varey, 1989: 136], la comedia no parece haber conocido más representación que la de su estreno el 13 de enero de 1636.

La zarzuela se editó en las varias impresiones de la *Quinta parte* de Calderón y en las sueltas registradas por Kurt y Roswitha Reichenberger [1979-2002: I, núms. 1203-1209] y en las grandes colecciones de los dramas calderonianos²³. La comedia ha permanecido inédita hasta el siglo XXI.

²³ A las ediciones registradas en el tomo I se añaden otras de las bibliotecas alemanas, austríacas, inglesas e irlandesas, en catálogos preparados por Edwin Shark, Edward Wilson y

La zarzuela ha fascinado, con razón, a los estudiosos como propuesta escénica que sintetiza magistralmente el espíritu del Barroco. La música que Joseph Peyró compuso en los primeros años del siglo XVIII para la zarzuela se empezó a recuperar en 1909, y otras versiones han sido estudiadas y editadas [*vid.* Peyró, 1908-1909; Polin, 1968, y Stein, 1993]. Desconocemos la música de la obra de tres ingenios.

El jardín de Falerina (zarzuela), el único texto disponible en condiciones normales hasta hace muy poco, ha gozado del raro privilegio de ser representado en nuestros días: Guillermo Heras lo puso en escena, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en la XIV edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro (1991). No sería malo que volviera a las tablas en el madrileño teatro de la Zarzuela ya que, al margen de las incertidumbres sobre la fecha precisa de su estreno, es indudable que se trata de una de las primeras muestras acabadas y perfectas del género.

También la comedia de 1636 merece subir a los escenarios. Estoy convencido de que daría pie para un espectáculo muy de nuestra época, donde se podrían desplegar las técnicas que tan bien dominan los artistas de estos albores del siglo XXI: la creación de realidades virtuales dibujadas en el aire, los efectos mágicos de la lumino-tecnia, la música, el juego cómico entre el gracioso y el dragón, los vuelos sobre el tablado y (¿por qué no?) sobre el patio de butacas... Nunca como hoy, ni siquiera en los días de Calderón, se ha estado en condiciones de sacarle todo su encanto a este curioso y sorprendentemente olvidado texto²⁴.

Don Cruickshand y los autores del conjunto, Kurt y Roswitha Reichenberger [1979-2002: III, 156, 271-273 y 558-560]. Los ilustres bibliógrafos incluyen en la misma entrada relativa a la zarzuela, el MS/17320 de la Biblioteca Nacional de España, que, como sabemos, corresponde a la comedia de tres ingenios [K. y R- Reichenberger, 1979-2002: I, núm. 1200].

²⁴ Sobre la propuesta de puesta en escena de *El jardín de Falerina* de tres ingenios, véase mi artículo «Rojas Zorrilla en la escena futura» [Pedraza, 2013a: 92-94].

EL MUNDO DEL TEATRO

**CALDERÓN:
TEATRO EN LOS JARDINES,
JARDINES EN EL TEATRO**

*

CALDERÓN Y LOS JARDINES

Este título geminado («teatro en los jardines» y «jardines en el teatro») podría amparar sin problemas un par de tesis doctorales. *De facto*, estamos hablando de dos fenómenos muy diferentes y contrapuestos, aunque interrelacionados: uno escénico (el lugar de la representación, con las implicaciones técnicas correspondientes) y otro dramático (el lugar de la acción, que condiciona también su sentido).

* El origen de este ensayo es doble. Del 23 al 28 de julio de 2000, Victoria Soto, historiadora del arte de la UNED, organizó en Ávila un curso de verano titulado *Jardines, paisajes: naturalezas construidas, naturalezas imaginadas*. Recordando, quizá, mis años de residencia en Aranjuez y queriendo añadir una nota literaria a un encuentro protagonizado por historiadores del arte, botánicos, arquitectos y urbanistas, me invitó a participar en él. Dada la efeméride y mi vieja devoción calderoniana, esboqué unas notas sobre la relación del teatro y los jardines en la obra del gran genio. Poco después, Cecilia Belchí, profesora del Instituto de Yecla, que mantenía heroicamente la revista *Monte-Arabí* en el Ateneo Literario de Yecla, me invitó a colaborar con un artículo para conmemorar el centenario del nacimiento de don Pedro Calderón. En esa preciosa publicación, junto a otro ensayo de mi compañero del Instituto Almagro de teatro clásico Rafael González Cañal, apareció el texto que ahora reproduzco: «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro», *Monte-Arabí*, núm. 31 (2000), pp. 33-62.

ANTECEDENTES INMEDIATOS: LAS FIESTAS DE LERMA

Al utilizar como escenario para la representación los jardines cortesanos, Calderón parte de una tradición de raíces remotas, actualizada en vida del poeta en varias fiestas reales que tuvieron notable eco. La primera es la que el duque de Lerma dio en la villa de su título a los reyes en 1614. En ella se representó *El premio de la hermosura*, comedia caballeresca de Lope de Vega, en la que intervinieron los miembros de la familia real, como detalla una crónica anónima del festejo, publicada bajo el extenso título de *Relación de la famosa comedia del «Premio de la hermosura y Amor enamorado», que el príncipe, nuestro señor, la cristianísima reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas señoras damas representaron en el parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614 años:*

teniéndola estudiada los cuatro serenísimos hermanos [el príncipe Felipe, el infante Carlos y las infantas Ana y María Teresa] y algunas señoras damas, estuvo determinada para otras ocasiones, y por festejar en esta a su padre, quiso el príncipe, acompañado de su ayo en el mismo deseo, reconociendo el amor recíproco que deben, declararse por autor de esta representación, ayudándole sus hermanos y damas con mucho gusto. [En Ferrer, 1993: 245-246]

El marco fue el jardín de Lerma, en un recodo del río Arlanza:

Para ejecución de este pensamiento, se cogieron por teatro el sitio llano que hay entre la bajada del castillo y palacio, y el primer brazo del río Arlanza, que sangrado en algunos, fertiliza y hermosa el amenísimo parque, teniéndolo todo el año verde y en extremo apacible. [En Ferrer, 1993: 246]

Se construyó un tablado de 42,84 m x 22,4 m (959,61 m²), en el que se incluía el vestuario, el escenario y la sala en que se acomodaron los espectadores. En el escenario, según la relación de la época, «se fabricó una montaña de siete estados en alto [13,72 m], y en proporción la circunferencia, pintados en ella riscos y aspereza, ceñida de algunos caminos y torcidas sendas de aparente rusticidad...». Junto a esto, cuevas pavorosas, el templo de Diana, un escollo marino, el palacio de la emperatriz Aurora con jardín «compuesto de flores y hierbas naturales y en medio una gran fuente que levantaba el agua un estado [1,96 m]» [en Ferrer, 1993: 247].

Como el escenario estaba junto al río, se aprovechó este para que una parte de la acción se desarrollara en el mismo Arlanza, en una «nave con todas sus jarcias y de-

más aparejos para navegar, llevando treinta personas» [en Ferrer, 1993: 248]. Se inicia aquí la estrecha vinculación que, en las celebraciones de la corte española, mantendrá el teatro jardinero con el acuático.

La fiesta volvió al Arlanza tres años más tarde, en octubre de 1617, con motivo de la traslación del Santísimo Sacramento a la colegiata de San Pedro de Lerma. Se conservan dos relaciones, de Francisco Fernández Caso (*Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la iglesia colegial y translaciones de los conventos que ha edificado allí*, s. l. n. a.) y de Pedro de Herrera (*Traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma...*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1618)¹. Teresa Ferrer [1993: 257-263 y 263-282] ha reproducido los elementos relevantes de estos textos.

Ambos describen el lugar de la representación. La de Herrera dice literalmente:

Fue el sitio del teatro a la falda de la cuesta o decensión del palacio, en paraje de su esquina oriental, entre las primeras carreras de árboles a una y otra parte del agua. Fundáronse dos tablados. Margenándola por ambas riberas, llegaban a estar dentro de ella, en que (a manera de muelle) entraban algo superiores, cogiendo medio el brazo del río que, en quieta corriente, imperceptible pasaba entre los dos con desembarazo... [Herrera, en Ferrer, 1993: 265].

El festejo fue múltiple y se compuso de varias representaciones: *La casa confusa* del conde de Lemos, danza de la expulsión de los moriscos, una «comedia del ensayo que hacen para los representantes», una «guerra entre los enanos y las grullas» y la comedia de Luis Vélez de Guevara *El caballero del Sol*, que representó Baltasar de Pinedo, y máscaras y mojigangas diversas: de los sueños y fantasmas de la noche, del arca de Noé, de una comedia ridícula (*Adulterio de Marte y Venus*), de bailes aldeanos, de un torneo... El Arlanza, al igual que en la ocasión anterior, jugó un papel relevante como escenario por el que se deslizaba una nave necesaria para las aventuras del caballero del Sol.

LA FIESTA DE ARANJUEZ DE 1622

La afición de los príncipes (Felipe IV e Isabel de Borbón) a estos espectáculos y a estos escenarios no se perdió al llegar al trono. Comúnmente se considera que el

¹ Años después de publicado este artículo ha visto la luz un facsímil de la esta edición [Herrera, 2016]. También se ha publicado una grabación discográfica que reúne la música que pudo interpretarse en la ocasión (con piezas de Cabezón, Victoria, Lobo, Romero y Guerrero) [Gabrieli Consort, 2002].

verdadero arranque del teatro en los jardines está en la fiesta que se celebró el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez.

En otras ocasiones me he ocupado de las circunstancias e incidentes que se produjeron durante las representaciones de *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, interpretada, como *El premio de la hermosura*, por personalidades de la corte, encabezadas por la reina Isabel de Borbón, y *El vellocino de oro* de Lope, también representada por una cuadrilla de damas.²

Ahora me limitaré a apuntar el marco en que se desarrollaron los festejos. El primero está descrito minuciosamente en las primeras páginas de la relación que apareció en las *Obras* del conde de Villamediana:

Celebró la antigüedad artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques, con tan ingenioso encarecimiento, que aun excediendo los límites de la fábula, ocupó los términos de la verdad, tan dilatada en voces de la Fama, que desde aquellos dorados siglos ha llegado a los nuestros su venerable respeto. Mas de la suerte que los pequeños arroyos pierden su limitado curso en las aguas de un profundo río, así van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español paraíso, gozando Aranjuez el nombre de real sitio, por ser deleitoso recreo de los reyes de España, donde el común hipérbole de la naturaleza compite con el arte. Tiene en brazos de la verdad tan nativo asiento, que lo bruto de sus bosques desafía con bizarra ostentación a los mejores aciertos del arte, si bien en su florida competencia se engarza lo agreste y lo oculto con abrazos de tan ingeniosa unión, que dudan las primaveras a quién deban más lucidos efectos de su abundante copia. [Villamediana, 1992: 2]

El lugar en que se construyó el teatro fue el Jardín de la Isla.

Tras *La gloria de Niquea* (no sabemos si inmediatamente después o dos días más tarde, como conjetura Chaves [1991: 79]), se representó *El vellocino de oro* en el Jardín de los Negros. Díez Borque [1995a] se ocupó de averiguar qué jardín era

² El texto del conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, se reprodujo en *Obras*, facsímil de la edición príncipe de Zaragoza, 1629, al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1986. De este facsímil se han hecho dos reimpressiones. La primera en *Riada*, núm. 2 (Aranjuez, 1991), con una breve nota mía [Pedraza, 1991] y un artículo, con interesantísima aportación documental, de María Teresa Chaves [1991] La segunda constituyó el número 1 de la colección «Corral de comedias» [Villamediana, 1992]. Para la pervivencia de aquella fiesta a través del mito, puede verse mi artículo «Ecos literarios de la fiesta real de 1622 en Aranjuez» [Pedraza, 1987]. Del otro espectáculo que se ofreció en aquella fiesta, *El vellocino de oro* de Lope, se han ocupado Díez Borque [1995a] y Ferrer [1996].

este de los Negros y por qué se llamaba así. Halló la respuesta en el plano del Real Sotillo de 1758, «entre la calle de la Reina y el Tajo, limitando con el Esparragal», y la explicación de su nombre en el estudio de Guerra de Vega [1986: 44]:

El *Jardín de la Primavera* perteneció a la corona desde 1535. Durante el siglo XVII fue adornado con un reloj con autómatas que le dio el nombre de *Jardín de los Negros*, por las figuras de bronce que contenía. También sirvió algo más tarde para recoger los ciervos mansos, que por aquella zona eran muy abundantes.

CALDERÓN Y EL ÚLTIMO LOPE

Calderón aparece en el teatro un año más tarde: el 29 de junio de 1623 y en palacio. Todo indica que *Amor, honor y poder*, su primera comedia conocida³, no se representó en los jardines, sino en el salón Dorado del viejo alcázar o quizá en los salones de la reina, apasionada del arte dramático.

Unos años más tarde, se proyecta una nueva representación para el 18 de agosto de 1627 en los jardines de la Casa de Campo madrileña: *La selva sin amor*; pero circunstancias puntualmente descritas por Profeti [1999: 8-10], retrasan la puesta en escena hasta el 18 de diciembre (se repite el 25), y no se hará en los jardines sino en el interior del viejo alcázar.

Es seguro que Calderón estuvo enterado de estos planes. En ese año de 1627 representa en palacio *El alcaide de sí mismo* y estrena *La cisma de Ingalaterra*, que probablemente también se vio en palacio.

En la noche de San Juan de 1631 se desarrolló una nueva fiesta teatral en los jardines del conde de Monterrey, cuñado del conde-duque, en el Prado, junto a la carrera de San Jerónimo, en el solar que ocupó la iglesia de San Fermín.

Como no bastó ese lugar para la fiesta, derribaron las tapias que lo separaban de los jardines del palacio del duque de Maqueda (hoy el de Villahermosa) y del marqués del Carpio. Es decir, se extendió por la zona que hoy ocupan el museo Tyssen y parte del Banco de España. La familia real llegó allí a las nueve de la noche. La compañía de Manuel Vallejo interpretó *Quien más miente, medra más* de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza. Tras una colación, se representó *La noche de San Juan* de Lope de Vega por la compañía de Cristóbal de Avendaño.

³ Quizá en este momento haya que poner en cuarentena esta afirmación y adelantar algo esta fecha, si atendemos a las hipótesis de Coenen [2011] acerca de la prioridad de *La selva confusa* sobre *Amor, honor y poder*.

Casiano Pellicer [1804: II, 167-190] recogió una crónica contemporánea de este festejo. Por su relación sabemos que se «armó un hermoso cenador» para los reyes y los infantes y otros dos para damas y señores de su honor. Enfrente del cenador de los reyes se erigió un teatro para los comediantes, coronado de muchas luces en faroles de cristal, y de varias flores y yerbas, artificiosamente dispuestas. Por la parte del Prado se levantaron unos tablados muy capaces, donde habían de colocarse los seis coros de música, y gran número de señores y caballeros; porque en los jardines a ninguno de estos se dio lugar. La función había de componerse de músicas, de dos comedias, de baile, de cena, y de varias enramadas o galerías de ramas y flores, formadas en los jardines inmediatos.

La fiesta duró toda la noche (la misma noche en que discurría la acción de la comedia de Lope) y los reyes se retiraron al palacio (es decir, al viejo alcázar) al amanecer.

CALDERÓN EN EL RETIRO, 1635

En tanto, se están configurando los recintos palaciegos del Buen Retiro⁴. En 1633 (diciembre) se inaugura la Pajarera o el Gallinero, como popularmente se le llamó hasta que una orden expresa acabó con estas irrespetuosas denominaciones.

En sus jardines organizó Calderón algunas de las más famosas representaciones de su tiempo. La primera fue *El mayor encanto, amor*, preparada para la noche de San Juan de 1635. De ella Casiano Pellicer [1804: II, 146-166] conservó una relación, tomada de un manuscrito de la Biblioteca Nacional hoy perdido, que revela ciertos aspectos del uso que se hizo de los jardines palaciegos. El texto dramático se publicó en la *Segunda parte de comedias* de Calderón (1637) y también allí se recogen acotaciones relativas al uso escénico de las frondas y alamedas. Difieren ambos relatos en detalles, pero no en lo esencial que ahora nos interesa. Se representó la fiesta en el estanque del Buen Retiro, como, además de las acotaciones, señalan los versos finales de la obra:

⁴ Díez Borque [1995b y 1997b] se ha ocupado en algunos de sus trabajos de los variados espectáculos que allí se ofrecían. Véanse también el volumen por él coordinado *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, y el catálogo de la exposición sobre *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias* [Díez Borque (coord.), 1998, y Díez Borque y Rudolf (coords.), 1994], además del trabajo clásico de Brown y Elliot [1988] en torno al Buen Retiro. Sobre el mismo tema, con particular atención a los dispendios de estas fiestas cortesanas, contamos también con un artículo de Morán Turina [2000].

pues fue el agua tan dichosa
 en esta noche felice,
 que mereció ser teatro
 de soles, a quien humilde
 el poeta, entre otras honras,
 perdón de las faltas pide.

[Calderón, 2006-2010: II, 106]

El poeta se opuso, en una carta de 30 de abril, publicada por Rouanet [1899], a las mil tramoyas que pretendía introducir Cosimo Lotti (Cosme Loti, para los hispanohablantes) y seleccionó las que le parecieron idóneas para sus fines. Entre otras, las siguientes:

El teatro ha de ser en el estanque. La primera vista, el bosque oscuro con todo el adorno que él le pinta de formas humanas, en vez de árboles, con trofeos de armas y caza.

El carro plateado que ha de venir sobre el agua y la senda para que anden junto a él los que le han de venir acompañando con música.

La nave, de manera que de [ella] se pueda saltar al tablado. [Calderón, en Rouanet, 1899: 196]

El escenario principal hubo de ubicarse al lado del estanque o quizá en un tablado flotante. Distintos barcos permitían acceder a él: «*Llega el bajel y desembarcan todos*» [Calderón, 2006-2010: II, 12].

O más espectacular, aunque no nos consta que no fuera una representación en seco, sobre el tablado:

Serénese el mar y sale por él en un carro triunfal Galatea, tiranle dos sirenas y alrededor muchos tritones con instrumentos. [Calderón, 2006-2010: II, 103]

LOS TRES MAYORES PRODIGIOS (1636)

De nuevo los jardines del Retiro sirvieron de marco a tres escenarios sobre los que, el día de San Juan de 1636, se puso en pie la comedia *Los tres mayores prodigios*, cuyas circunstancias nos ha transmitido una crónica contemporánea citada por Cotarelo [1924: 171]:

Martes, día de San Juan, después de haber tenido la víspera antes sus majestades gran fiesta en el Retiro, habiendo echado agua al estanque nuevo, con muchas barcas de música y gran cantidad de luminarias, el propio día de San Juan fue la gran comedia *de las tres compañías* [las de Tomás Fernández Cabredo, Pedro de la Rosa y Antonio de Prado], en diferentes tablados, que duró cinco horas; y entre cada jornada hubo tres bailes y tres entremeses, y en particular uno de monos, y un baile de treinta y ocho personas, dando principio a la fiesta una famosísima loa, que fue cosa superior.

Esta función discurrió con toda la felicidad que cabe imaginar. Probablemente porque se hizo sobre tierra firme. El agua, como bien sabía Calderón, fue siempre un elemento inestable y peligroso: «si no hay burlas con el mar,/ no hay burlas con el amor». En el mismo año de 1636, unos días después, en la víspera de San Pedro, reventó un estanque y se produjeron situaciones de peligro que se saldaron con unos cuantos remojones.

Los tres mayores prodigios gozó de notable fama, a juzgar por las alusiones de los gacetilleros. Quizá el éxito de esta pieza contribuyó o facilitó que los reyes le otorgaran el hábito de Santiago el 3 de julio de 1636.

EL COLISEO

Podría pensarse que, al construirse el coliseo del Buen Retiro, inaugurado el 4 de febrero de 1640, los jardines perderían su condición de escenarios. No fue así exactamente. Siguieron usándose ocasionalmente y sirvieron de decorados para las representaciones, ya que el tablado disponía de unos grandes portones que se abrían sobre ellos. Sin embargo, hay pocos documentos que acrediten este uso. En general, las acotaciones hablan de telones de foro, no de jardines auténticos en función de decorado dramático.

Al margen de esto, la guerra de Cataluña y la muerte de la reina y otras personas reales impidieron el desarrollo del teatro cortesano y también del común de los corrales. Solo se reanudó la actividad tras la segunda boda de Felipe IV con Mariana de Austria en 1649. Se sucedieron grandes espectáculos como *La fiera, el rayo y la piedra* (previsto para el 22 de diciembre de 1651; estrenado en mayo de 1652), *Andrómeda y Perseo* (18 de mayo de 1653), *La púrpura de la rosa* (5 de diciembre de 1660), *Celos, aun del aire, matan* (¿la misma fecha que la anterior?, ¿1662-1663?), *El hijo del sol, Faetón* (1 de marzo de 1661), *Eco y Narciso* (12 de julio de 1661), *Ni Amor se libra de amor* (19 de enero de 1662)...

Parece que estas obras se representaron en el coliseo y en otros teatros cerrados, no en los jardines. No tengo claro el marco preciso de las funciones que se daban en la Zarzuela y El Pardo. Todo parece indicar que era en el interior del palacio. *El golfo de las sirenas* se estrenó el 17 de enero de 1657. No es fecha para estar a la intemperie.

Las acotaciones de *Fieras afemina amor* (enero de 1670) pudieran indicar que los portones del coliseo se abrían; pero probablemente ponderan la belleza de un telón de fondo pintado en perspectiva:

Para empezar la tercera jornada, no solo se contuvo el coliseo, como hasta aquí, en limitados foros; pero abriéndose el seno, se dilató hasta topar con el último centro de su muro; y con ser tan grande la distancia, aún la hizo mayor la perspectiva. Era un hermoso jardín, cuyas calles tenían por guarda de sus emparrados dobladas pilastras de mármol blanco con remates de lo mismo. Al pie de cada pilastra había un tiesto de porcelana con sus más usados frutos. Lo que se descubría de ellas eran unos enrejados a manera de glorietas, cubiertos de hojas y flores, de suerte que mirando por cualquiera parte, cualquiera entrecalle era una dilatada galería. La principal estaba tan sujeta al arte, que le obedecía desde su primero término al postrero, disminuyendo sus tamaños con tan ajustada regla, que huyendo los unos de los otros, cuando iban a menos en la cantidad, iban a más en la apariencia. Remataban sus líneas en un cenador, y en él una fuente de varios jaspes, de cuyo surtidor se derramaban otros caños: no digo con ruido y sin agua, por no encarecer segunda vez el artificio; en medio de esta, al parecer, suma distancia, estaba un árbol natural, doradas sus hojas, cuajado de manzanas de oro...
[Calderón, 2006-2010: VI, 1039]

Al irse las Ninfas en seguimiento de Cupido, transmutado el pasado jardín en real salón, volvió a desabrochar todo su fondo el coliseo, de suerte que, repetidas las verdaderas elegancias del pincel en los mentidos lejos del noble engaño de sus perspectivas, se vio en igual distancia lo deleitable de un vergel, convertido en lo majestuoso de un palacio.
[Calderón, 2006-2010: VI, 1067]

JARDINES EN EL TEATRO

No siempre queda claro en la prosa farragosa de las acotaciones lo que corresponde a las perspectivas pintadas y a la realidad natural del parque.

En todo caso, esta duda nos introduce en el segundo capítulo de esta conferencia: los jardines como espacio dramático.

Los jardines han sido siempre un espacio muy querido por los poetas: desde el huerto de Melibea y el vergel regio de *Don Duardos* de Gil Vicente. En estos días se está representando *No son todo ruiseñores* de Lope de Vega, una deliciosa comedia cuyo desarrollo tiene como marco casi exclusivo un jardín barcelonés⁵. En Tirso, el jardín y la noche son símbolos eróticos (*Don Gil, Marta la piadosa...*).

Lo que era predilección en sus predecesores en Calderón se convierte en constante expresiva, tanto en las comedias para los corrales como en el teatro palaciego y en los autos sacramentales.

LOS JARDINES REGIOS EN LAS COMEDIAS PARA LOS CORRALES

No cabe aquí seguir paso a paso todos los casos en que aparecen jardines en las casi doscientas piezas de don Pedro, ni sus múltiples descripciones⁶.

En las comedias para el teatro comercial tenemos *Mañanas de abril y mayo* (1632), en que pinta el parque de La Florida (vv. 842-857):

DON HIPÓLITO. Esta mañana salí
a ese verde hermoso sitio,
a esa divina maleza,
a ese verde paraíso,
a ese parque, rica alfombra
del más supremo edificio,
dosel del Cuarto Planeta,
con privilegio de Quinto,
esfera, en fin, de los reyes,
de Isabel y de Filipo,
desde cuyo heroico asiento,
siempre bella y siempre invicto,
están, católicas luces,
dando resplandor al indio,
siendo en el jardín del aire
ramilletes fugitivos...⁷

⁵ La referencia era al montaje que, con buenísima acogida, ofreció la compañía Noviembre, dirigida por Eduardo Vasco.

⁶ Lara Garrido [1983] abordó esta cuestión en uno de los artículos del congreso conmemorativo del tercer centenario de la muerte del autor.

⁷ Cito por la edición de Ignacio Arellano [Calderón, 1995].

Y lo mismo se hace en *Casa con dos puertas mala es de guardar* (¿1629?), en que se describen culteranamente los jardines de Aranjuez:

FÉLIX. [...] por divertirme y holgarme
 salí a caza, y empeñado,
 llegué de un lance a otro lance
 al [real] sitio de Aranjuez,
 que, como poco distante
 está de Ocaña, él es siempre
 nuestro prado y nuestro parque.
 Quise entrar a sus jardines [...],
 que esto es fácil
 todo el tiempo que no asisten
 al sitio sus majestades.
 En el de la Isla entré... [...]
 Estaba en la primer fuente
 (que es un peñasco agradable,
 donde, temiendo el diluvio
 de sus cruzados cristales,
 parece que van huyendo
 a él todos los animales)
 una mujer, recostada
 en la siempre verde margen
 de murta, que la guarnece
 como cenefa o engaste
 de esmeralda, en cuyo anillo
 es toda el agua diamante,
 tan divertida en mirar
 su hermosura en el estanque
 estaba, que puso en duda,
 sobre ser mujer o imagen;
 porque como ninfas bellas
 de plata bruñida hacen
 guarda a la fuente, tan vivas
 que hay quien espere que anden [...]
 midiendo de los jardines
 ya los cuadros, ya las calles,
 hasta que su pie llegó
 a hacer a todos iguales;
 porque al pequeño contacto,

flores produjo fragrantas
tantas la arena, que ya
no pudo determinarse
si eran calles, o eran cuadros
el jardín por todas partes;
pues fueron rosas después,
las que eran veredas antes.
(*Casa con dos puertas...*, vv. 357-368)⁸

JARDINES PRIVADOS

Y de los jardines públicos y reales, a los jardines privados. En uno de ellos se desarrolla la última escena de *El astrólogo fingido*, como se encarga de subrayar el decorado verbal:

MARÍA. Pues fuerza será enconderte
detrás de aquellos jazmines.
DIEGO. Agradable vista ofrece
este jardín; bien le adorna
con su hermosura esta fuente
y esta fresca galería.
[Calderón, 2006-2010: II, 900-901]

El verdadero protagonista de la comedia palatina *El galán fantasma* es el jardín de Julia, en que se producen los encuentros nocturnos de la dama con su enamorado Astolfo, al que cree muerto su rival, el duque de Sajonia. Julia se dirige al propio jardín apenada:

Ningún descanso apetece
mi vida, en tanto que triste,
entre laberintos verdes,
circos ya de la fortuna
y teatros de la muerte,
lloro, Porcia, mis desdichas [...].
Triste, funesto jardín, [...]
donde [...]
representó la fortuna

⁸ Cito por la edición de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla [Calderón, 1989a].

tragedias de amor, que pueden
tanto mover a las flores,
tanto ablandar a las fuentes,
que las fuentes y las flores,
de piadosas y cortesés,
corran por perlas corales,
den por jazmines claveles.

(*El galán fantasma*, vv. 1368-1392)⁹

Probablemente la más poética escena de jardín del teatro que Calderón escribió para los corrales se encuentra en *El príncipe constante*. El infante don Fernando, cautivo, ha sido destinado a servir en los jardines reales. Acude a ofrecer un ramo a la princesa Fénix. Lo acompaña de un hermosísimo soneto: «Estas que fueron pompa y alegría...» (vv. 1648-1661), canto estoico y cristiano de resignación ante la brevedad de la vida humana. La princesa rechaza las flores, las rompe y deshace como símbolo de un destino aciago:

DON FERNANDO. ¿Qué culpa tienen las flores?
FÉNIX. Parecerse a las estrellas [...].
DON FERNANDO. ¿Flores con estrellas?
FÉNIX. Sí.
DON FERNANDO. Aunque sus rigores lloro,
esa propiedad ignoro.

(*El príncipe constante*, vv. 1670-1680)¹⁰

Fénix la explica en otro hermoso soneto: «Esos rasgos de luz, esas centellas...» (vv. 1682-1695). Las estrellas encarnan la fugacidad y la predestinación que rigen nuestro existir. Flores y estrellas, con su belleza y fugacidad, son emblemas del destino humano.

Pero también hay momentos en que los personajes de Calderón se burlan de los tópicos en torno al jardín: la soledad, el sosiego, la paz del alma... Así, en *Guárdate del agua mansa* se cruza este diálogo entre Clara, la hermana reservada, «el agua mansa», y Eugenia, la polvorilla y revoltosa:

EUGENIA. [...] es el barrio
donde de la corte habitan
los pájaros solitarios. [...]

⁹ Cito por la edición de Enrique Rull [Calderón, 1982b].

¹⁰ Cito por la edición de Isabel Hernando Morata [Calderón, 2015].

CLARA. Por la quietud y el jardín
lo haría.

EUGENIA. ¡Lindos cuidados!
¿Quietud y jardín? Para eso
Yuste está juntico a Cuacos.
Pero en Madrid ¿qué quietud
hay como el ruido? ¿Y qué cuadro,
aunque con más tulipanes
que trajo extranjero mayo,
como una calle...?
[Calderón, 1960: 1299]

JARDINES EN EL TEATRO DE CORTE: ARTIFICIO FRENTE A NATURALEZA

Sin duda, los jardines como espacio dramático tendrán aún mayor presencia en el teatro palaciego. El poeta jugaba con el equívoco entre la realidad y la escena. Los jardines de la representación se confunden con los de la realidad. Como dijo Lara Garrido [1983: 940], «los jardines —ámbito y escena— servían así a la teatralidad sin fisuras de la gran fiesta barroca».

Sin embargo, esta continuidad —teóricamente posible (para eso estaban los portones en el coliseo)— entre marco exterior y decorado no parece que se diera con frecuencia en la práctica escénica. La extensa y detallada descripción de una escenografía de jardín incluida en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* no habla para nada de esa continuidad sin fisuras entre lo real y lo pintado. En el coliseo, con raras excepciones, todo era pintado aunque se incorporaban ramajes y plantas reales como elementos de atrezzo:

Entráronse los dos, y se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, un jardín, donde parece que envió la Naturaleza todos sus primores, sin que en ellos tuviese mérito el arte.

Los primeros bastidores eran, fiando la entrada, dos pedestales de bronce, en que estaban colocados dos caballos, que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia. Había abajo balaústres que guarnecían las entrecalles, y encima, balcones volados llenos de macetas de flores.

Tomaba el medio del teatro una glorieta, que correspondía a otra que había en el último foro, adornada de fuentes que enviaban los líquidos raudales de sus perlas por tributo de aquella esfera que gobernaban los abriles.

Toda la fábrica del jardín era de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje.

El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podía hallar en los jardines que más hubiese cultivado el tiempo y el estudio.

En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia majestad que los dos primeros.

Estaba todo el teatro con inimitable hermosura, y para que tuviesen tantos matices más variedad de la que les infundieron los colores, dispuso el artifice un pavón que anduvo paseando sus cuadros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas, y extendiendo su variado manto con los lucientes ojos de que se componía. Registraba la hermosa esfera de sus pensiles, hasta que, por llenar el aire de los esplendores que gozaba la tierra, giró el vuelo, cruzando el teatro, circunstancia que deleitó con particularidad sobre las muchas que tuvo esta mutación. [Calderón, 1960: 2131-2132]

El jardín dramático no es el marco de lo natural sino del artificio y la imaginación. Calderón contrapone —lo apuntó Lara Garrido [1983: 951]— lo salvaje natural a la construcción artificiosa. En *La hija del aire* Menón describe a Semíramis por medio de esta antítesis metafórica:

Estaba de toscas pieles
vestida, para que hicieran
lo inculto y florido a un tiempo
armonía más perfecta;
bien como un bello jardín
en una rústica selva,
más bello está cuando está
de la oposición más cerca.

[Calderón, 1966: 730]

EL JARDÍN DE FALERINA: VARIACIONES

Hasta cuatro obras calderonianas tienen la voz *jardín/jardines* en su título: *El jardín de Falerina* (comedia de Rojas, Coello y Calderón, en tres actos, inédita, MS/17320 de la BNM; escrita en 1636)¹¹, *El jardín de Falerina* (de Calderón en

¹¹ Una década después de escrito este artículo, se publicó la primera edición de esta interesante pieza del teatro cortesano [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

exclusiva, en dos jornadas, hacia 1679?), *El jardín de Falerina* (auto sacramental) y *El monstruo de los jardines*.

A pesar del embate paródico del *Quijote* contra los libros de caballerías, los motivos caballerescos, sobre todo los de raíz ariostesca, siguieron cautivando a lectores y espectadores. Calderón recreó varios de ellos. A juzgar por el número de veces que volvió sobre él, el favorito debió de ser el jardín de Falerina, al que se aludió de pasada en el *Orlando furioso* (canto XXV, oct. 15):

Falerina, per dar la morte a Orlando,
fe' nel jardín d'Orgagna il crudel brando...¹²

El jardín en cuestión es un bello y peligroso lugar cuyos visitantes quedan transformados en estatuas. Coello lo describe por boca de Brandimarte:

Vamos al jardín temido
de Falerina y haz cuenta
que esos mentidos abriles
que el orden del año alteran,
esos pimpollos de plata
que nacen para azucenas,
esa fruta en cuyos granos
tanto rubí se despliega,
esos verdes corazones
con quien palpita la yedra,
y esas olas de esmeralda
que blasonaron de eternas,
al menor rayo que vibre
mi espada, haré que se vuelvan
desvanecidas, caducas...

(Rojas, Coello y Calderón, *El jardín de Falerina*,
vv. 1183-1997)¹³

¹² La traducción del capitán Urrea dice así:

Corta la espada, en los que triste atierra,
como a cuajada el fino acero exento,
que por dar muerte al conde, Falerina
en el jardín de Orgaña forjó fina.

¹³ Cito por la edición de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

En la segunda comedia nuestro autor desarrolla buena parte del acto segundo en el marco fantástico que pinta por partida triple. En la acotación:

Con esta música descúbrese el teatro de los jardines y en un cenador o nicho se ve a Falerina, vestida de ninfa, en acción de estatua de una fuente...

[Calderón, 2006-2010: V, 808]

En los versos que recita Rugero:

su primero replandor,
en bello jardín me veo,
que no pudiera el deseo
imaginarle mejor;
mil aromas cada flor,
cada fuente mil raudales,
cada ave mil celestiales
tonos; y en prodigio tanto,
todo junto es un encanto,
pues que suspenden iguales...

ÉL Y EL CORO. ...sus matices, sus voces y sus cristales.
[Calderón, 2006-2010: V, 809]

Y de nuevo en los versos de Falerina:

Vuelve a ver el vergel,
cuya menor raíz
da en hojas de esmeralda
claveles de rubí.
Aroma es de coral
cada flor carmesí,
zafiro cada lirio,
también cada alhelí
topacio, en cuya aurora...

ELLA Y NINFAS. ...perla es cada jazmín,
que se engendró al llorar
y se cuajó al reír.
[Calderón, 2006-2010: V, 812]

Aquí el jardín es el centro de la atracción sensual que pretende inducir a Rugero para que falte a su amor por Bradamante. Como se resiste a las aspiraciones de la maga, es transformado en estatua. Poco después lo rescata Roldán, con el auxilio de Argalía.

No era difícil pasar de esta moralidad a la alegoría teológica de *El jardín de Falerina*, auto sacramental (1675), donde se oponen el *Jardín de la Gracia*, el paraíso, y el de *Falerina* (falacia e ira, según la etimología inventada por Calderón). La Culpa y la música retoman el metro, el tono y algunos versos de la comedia:

CULPA.	[...] goza de este país, donde dichoso vivas sin llegarte a afligir memorias de otro dueño que sabrán divertir en fuentes el cristal, en flores el matiz, pues todo primavera...
MÚSICA.	...el año será aquí, sin que de doce meses sepas más que el abril.
CULPA. (<i>Canta.</i>)	Este campo lo diga, cuya menor raíz da en hojas de esmeralda claveles de rubí. Aroma es el coral cada flor carmesí, zafiro cada lirio, oro cada alhelí, siendo de cada aurora...
MÚSICA.	...perla cada jazmín, que se engendra al llorar y se cuajó al reír.

*(El jardín de Falerina, auto, vv. 871-893)*¹⁴

El hombre es adormecido. La Culpa ordena:

inmoble, al pie del árbol
le colocad; sea allí

¹⁴ Cito por la edición de Luis Galván y Carlos Mata Induráin [Calderón, 2007].

padrón vegetativo
su tronco en que escribir
podréis el «Aquí yace
quien murió sin morir».

(*El jardín de Falerina*, auto, vv. 1124-1129)

Hasta este jardín de perdición llega la gracia divina para redimirlo. La historia de la salvación humana se expone aquí en metáfora de jardín. El Lucero (el diablo) relata desesperado a la Culpa la transformación del agreste paisaje que entre los dos habían creado y que se convierte en símbolo de la redención:

mira entre heladas aristas,
allí, una blanca azucena
dar en desplegadas hojas
de bruñida plata tersa
granos de acendrado oro,
sin que el cierzo a su pureza
la tez empañe; una rosa
allí en virgen edad tierna
mira que no el botón roto,
encarnado albor ostenta;
el cedro, el lirio, la palma,
ciprés y plátano muestran
hoy más su pompa que nunca.
Y pasando de la esfera
de la tierra al agua, mira
cuando más sus ondas hiela,
que no ufanas con ser vidrios
se van elevando a perlas.
¿Sierpecillas de cristal
aquel arroyo no era?
Pues ¿cómo al pie de un jazmín,
haciendo remanso, deja
de ser sierpe, y no manchado
espejo se representa?

(*El jardín de Falerina*, auto, vv. 1350-1373)

El caballero de Febo aparece para rescatar al hombre con la sangre de las heridas que le producen las zarzas y abrojos, y con su sacrificio en un árbol.

OTROS AUTOS JARDINEROS

El mismo metaforismo, recreado con más fortuna poética, aparece en autos como *El veneno y la triaca*. Aquí el estado de gracia se halla representado por el paraíso terrenal, en el que se introduce la Muerte, que incita al pecado a la Naturaleza humana:

Yo, señora, el jardinero
de tus jardines he sido;
como tal, he conocido
el fruto más lisonjero.
Aquesta poma es hermosa;
come de ella; aumentarás
tu perfección, pues serás
aún más discreta que hermosa.
(*El veneno y la triaca*, vv. 832-839)¹⁵

Idéntica alegoría aparece en *Los encantos de la culpa*, donde se presentan los jardines como naturaleza construida. Dice la Culpa:

Ven por aquestos jardines
adonde, crítica y culta,
la naturaleza ha hecho
entre jazmines y murtas,
alarde de sus primores,
pues su varia compostura
academia es donde el mayo
de un año para otro estudia.
(*Los encantos de la culpa*, vv. 962-969)¹⁶

El jardín de la sensualidad es, en opinión del Hombre, envidia del cielo,

que al ver
las flores que la dibujan,
arreboló las estrellas

¹⁵ Cito por la edición de Juan Manuel Escudero [Calderón, 2000d].

¹⁶ Cito por la edición de Juan Manuel Escudero [Calderón, 2004].

por que compitan las unas
con las otras...

(*Los encantos de la culpa*, vv. 974-978)

De aquí vendrá a salvarlo la Penitencia, para quien los jardines vuelven a confundirse con la naturaleza:

vuelve y deja de la Culpa
las deliciosas montañas.

(*Los encantos de la culpa*, vv. 1264-1265)

El jardín reaparece en otros muchos autos. Notable es su relieve en *La humildad coronada* (1644), cuyo primer parlamento convoca a:

ÁNGEL 1º. Árboles, plantas y flores
de este universal jardín
del mundo, pues que con alma
vegetativa vivís...

ÁNGEL 2º. ...sabed que hay entre vosotros
fruto tan dulce y feliz...

(*La humildad coronada*, vv. 1-6)¹⁷

UNA NOTA SOBRE *LA PÚRPURA DE LA ROSA*

La rima aguda en *-í*, además de servir a la musicalidad del poema, parece vincularse al motivo del jardín. La misma rima y motivo se encuentran en el dúo de Venus y Adonis en *La púrpura de la rosa* (vv. 827-828): Chato nos informa de que él y Celfa viven «en el jardín/ adonde a Venus servimos»¹⁸, y Venus y Adonis lo pintan como símbolo de la sexualidad, atractiva y amenazante:

ADONIS. Perdona, que he de ir
siguiendo tu hermosura.

¹⁷ Cito por la edición de Ignacio Arellano [Calderón, 2002]; pero en este caso modifiqué ligeramente la puntuación.

¹⁸ Cito por la edición de Ángeles Cardona, Don W. Cruickshank y Martín Cunningham [Calderón, 1980].

VENUS. ¿A qué, si en mi jardín,
que ya desde esta parte
se deja descubrir,
de atalaya un laurel
que abraza amante vid,
todo es amor? Por señas,
que de él a recibir
a su deidad las ninfas,
en alegre festín,
salen al paso; y tú,
para llegar allí,
no temes las fierezas,
y las bellezas sí.

ADONIS. ¡Ay!, que no sé qué afecto...

VENUS. No has de pasar de aquí.

ADONIS. ...me hace no obedecer.

VENUS. Y agradecer a mí.

*(Salen las Ninfas cantando y bailando,
y CELFA y CHATO.)*

TODAS. Corred, corred, cristales;
plantas, vivid, vivid;
aves, cantad, cantad;
flores, lucid, lucid;
pues que vuelve Venus
hermosa y gentil,
trayendo despojos
del amor tras sí,
por que nadie pueda
exento decir
que el vivir no amando
se llama vivir.

Corred, vivid, cantad, lucid.

VENUS. ¿Que aún no te vuelves?

ADONIS. No.

VENUS. ¿Y a entrar te atreves?

ADONIS. Sí.

VENUS. Entra, pues, y vosotras

MÚSICA. alegres proseguid.
 Corred, corred, cristales...
 (*La púrpura de la rosa*, vv. 1097-1134)

EL MONSTRUO DE LOS JARDINES

El mito venéreo (que no solo las enfermedades han de ser venéreas) reaparece en *El monstruo de los jardines* (1667), cuya acción se desarrolla en Gnido (isla consagrada a la diosa del amor). Aquí Aquiles es un individuo aislado en la selva, alejado de la civilización por designio de su madre, Tetis, que teme su muerte (como Segismundo, como Buda); pero entra en los jardines humanos, «donde rosas y jazmines/ aguardan su primavera». La música sintetiza líricamente su transformación:

Norabuena sea,
 sea norabuena,
 trocando su forma
 de horror en belleza,
 monstruo en los jardines
 quien lo fue en las selvas...
 [Calderón, 1966: 2000]

La acción principal se desarrolla en los jardines palaciegos, donde se oculta, provocando sustos y amores, Aquiles, el monstruo. En algunas escenas, por consejo de su madre, se disfraza de mujer para intentar en vano rehuir los designios divinos, según los cuales ha de morir en la guerra de Troya. Calderón acaba su drama en la boda con Deidamia, antes de que Aquiles abandone los jardines venusinos camino del campo de Marte y de la muerte.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Otros muchos testimonios podrían traerse a colación, pero lo enumerado basta —creo— para confirmar el relieve del jardín en Calderón como espacio escénico (marco de la representación) y espacio dramático. No es ajena a esta preferencia su familiaridad con los jardines reales. Su actividad artística y funcional se desarrolla en el Buen Retiro, La Zarzuela, El Pardo, el alcázar de Madrid... El jardín se con-

vierte en símbolo múltiple: el reino del amor, el seno materno del que los personajes se resisten a salir, la seducción de la sensualidad y el pecado... Y aparece en todas las facetas de su arte: en sus dramas trágicos, en las comedias amatorias (de capa y espada y palatinas), en sus fiestas reales (mitológicas y caballerescas), en sus autos... En suma, como se dice en *Ni Amor se libra de amor* (en que se alude al hábito de visitarlos), los jardines son para el poeta

abreviados paraísos,
donde la naturaleza
se valió del artificio.

[Calderón, 2006-2010: III, 836]

TRES ESPECTÁCULOS CALDERONIANOS

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2000)

*

En octubre de 1999, el entonces director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Rafael Pérez Sierra, había anunciado, de forma más oficiosa que oficial, sus proyectos para el año calderoniano: *El mágico prodigioso*, a cargo de Ariel García Valdés, y *La hija del aire. Segunda parte*, escenificada por Jorge Lavelli.

Precisamente, los desacuerdos entre las instancias políticas y el director de la Compañía en torno a este segundo espectáculo determinaron la dimisión de Rafael Pérez Sierra. Se nombró, entonces, director a Andrés Amorós. Las ideas que trajo a la Compañía Nacional son bien conocidas y han sido objeto de múltiples debates e incluso apasionadas polémicas. Dos elementos cardinales las sostenían: aumentar el número de montajes mediante mecanismos de coproducción con compañías privadas

* La Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida primero por Andrés Amorós y poco después por José Luis Alonso de Santos, dedicó una especialísima atención a Calderón en el centenario de su nacimiento. Como memoria crítica de esta actividad se encomendó a José María Díez Borque la coordinación de un volumen de *Cuadernos de teatro clásico*. Para esa publicación me encargó una reflexión sobre las tres puestas en escena que se presentaron en el Teatro de la Comedia. Tengo que agradecer al departamento de Prensa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y en especial a Javier Díez Ena, el que me facilitara la labor proporcionándome los artículos y reseñas que se publicaron a propósito de los tres montajes. El artículo se imprimió, con supresión de los primeros párrafos, en José María Díez Borque (dir.): *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000. Cuadernos de teatro clásico*, núm. 15 (2001), pp. 27-52.

y otros teatros oficiales, y ofrecer espectáculos que, en cierta medida, formaran serie y se reforzaran entre sí.

Fiel a este segundo principio, proyectó para los cinco próximos años sendos *Tenorios* encomendados a distintos directores. La programación del año calderoniano cambió sustancialmente. Ignoro si fue decisión espontánea de Amorós o, más bien, acuerdo con los directores que habían de hacerse cargo de la puesta en escena. El caso es que los textos seleccionados fueron *La vida es sueño*, *La dama duende* y *El alcalde de Zalamea*.

Se trata de las tres obras más célebres de don Pedro, las más representadas sin duda y las más próximas al público. La propia Compañía Nacional había llevado a las tablas *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*, dirigidas por José Luis Alonso Mañes, en 1988 y 1990, respectivamente, y *La vida es sueño*, escenificada por Ariel García Valdés en 1996.

En más de una entrevista y rueda de prensa se preguntó a Amorós el porqué de esta elección. El director contestó cumplidamente en el programa de mano de *La dama duende*:

Nosotros, al programar la temporada, teníamos dos posibilidades: rescatar piezas olvidadas o reponer las grandes obras del repertorio clásico con lecturas escénicas actuales. Elegimos la segunda porque mi obsesión es atraer a los jóvenes al teatro y con las obras programadas esta temporada espero que podamos conseguirlo. [Amorós, 2000a: 13]

En otros comentarios ante la prensa señaló que no presentaba dificultad alguna buscar e incluso rebuscar textos poco frecuentes de Calderón; pero estaba persuadido de que obras como las elegidas deberían estar permanentemente en escena. Había que dar la oportunidad al público de contrastar distintos montajes, diversas interpretaciones... Lo deseable, en su concepto, es que los directores escénicos de relieve ofrezcan sus lecturas creativas de estos dramas fundamentales. El ejemplo del teatro inglés, donde constantemente se reponen *Hamlet*, *El rey Lear* o la tragedia escocesa, junto a *Otelo*, *Romeo y Julieta* o *El sueño de una noche de verano*, remataba los argumentos de Amorós.

Es cierto que en el repertorio calderoniano quedan obras maestras que aún no hemos visto en los escenarios; pero también lo es que a los aficionados al arte dramático no debería causarles perplejidad ni inquietud el que se ofrezcan repetidamente los mismos textos en espectáculos distintos. Además, entre los anteriores montajes de

El alcalde de Zalamea y *La dama duende* de la Compañía Nacional, y los programados para el año Calderón, había pasado más de una década. ¡Mucho tiempo sin la posibilidad de disfrutar de estas obras maestras en espectáculos producidos por nuestro teatro oficial!¹

Con esta elección se conseguía fácilmente convencer al espectador de que estaba ante un ciclo en el que se incluía lo más representativo de la obra de Calderón.

Supongo, además, que los directores con los que se quería contar estaban interesados precisamente en llevar a la escena esos textos y no otros.

A toro pasado, no se puede más que constatar que el éxito de público ha avallado esta programación. Hay siempre espectadores deseosos de volver a ver *La vida es sueño*, *La dama duende* y *El alcalde de Zalamea*, o interesados por contemplar en escena estas obras que conocen por referencias o a través de la lectura. Lo que no obsta para que otros auditorios sigan con las ganas de asistir a representaciones de *El pintor de su deshonra* o de *No hay cosa como callar*, por poner un par de ejemplos².

LA VIDA ES SUEÑO DE CALIXTO BIEITO

El primer montaje que ofreció la Compañía Nacional de Teatro Clásico tiene una prehistoria afortunada. Su origen está en una coproducción del Edinburgh International Festival y el Barbican Centre de Londres. Se estrenó en el verano de 1998. El texto inglés de Michael Billington y el espectáculo ofrecido por la Royal Lyceum Theatre Company, dirigida por Calixto Bieito, calaron en el público. La crítica británica les dedicó elogios poco habituales. Con ese respaldo, esta *Vida es sueño* se representó en la Brookly Academy of Music de Nueva York y mereció también el aplauso entusiasta de críticos tan prestigiosos como Ben Brantley [1999-10-14].

El medio en que nació este espectáculo parece haber influido en la configuración del mismo. Calixto Bieito trabajó con el texto calderoniano vertido al inglés y

¹ En el tiempo intermedio habíamos tenido la oportunidad de ver un *Alcalde de Zalamea* interpretado y dirigido por Francisco Portes (1993), y una *Dama duende* dirigida por César Oliva a la Compañía Andrés de Claramonte (1997). Se trata de dos espectáculos dignos de elogio pero realizados con medios limitados.

² En alguna ocasión, hablando con los distintos directores que ha tenido la Compañía Nacional de Teatro Clásico, me han señalado que este conflicto entre los títulos para el gran público y los que atraen a un auditorio más restringido, tendría fácil solución si se dispusiera de dos salas de diferente tamaño, como ocurre en otras instituciones teatrales europeas.

con actores hechos a la interpretación del teatro isabelino, dominadores de unas técnicas expresivas marcadas por la confianza en que los versos que recitan trasponen a la escena el universo violento y atormentado de los dramas shakespearianos.

En el mundo anglosajón, actores, directores y público interactúan desde el convencimiento, sin duda fundado, de que los dramas clásicos que se representan en sus escenarios son las creaciones más sublimes de la humanidad. Esta confianza y el disponer de un repertorio no excesivamente extenso y bien conocido por todos los participantes en el espectáculo, autorizan un tratamiento escénico cuya descripción puede parecer paradójica: por un lado, tienden a seguir con escrúpulo el texto original (nada puede modificarse en Shakespeare sin que se produzca una lamentable pérdida), aunque se permitan cortes o atajos que pueden reducir el texto representado a una muestra antológica del original; por otro, lo recrean escénicamente con una libertad hasta hace muy poco desconocida en otras latitudes.

Tengo la impresión de que la situación española es muy distinta. En primer lugar, porque, hasta hace poco, muchos directores de prestigio y con fuerza creativa desconfiaban (¿siguen desconfiando?) de la vigencia y actualidad de nuestros clásicos. Intervienen en los textos con la idea, firmemente arraigada, de que es imprescindible su manipulación y modernización, cortes y adiciones para que sean aceptados por el público de hoy. Este recelo se complementa, también paradójicamente, con ciertas limitaciones y timideces a la hora de la recreación escénica.

Es verdad que el repertorio español o, mejor, el posible repertorio clásico español es más amplio que el inglés y que no contamos con un público familiarizado con él. Los anglosajones cultos han visto varios *Otelos*, *Hamlets*, *Romeo y Julieta* o *Sueños de una noche de verano*. ¿Podría decirse lo mismo de los hispanohablantes? ¿Cuántos montajes de *El burlador de Sevilla*, de *Don Gil de las calzas verdes*, de *Peribáñez*, de *El alcalde de Zalamea* o de *El castigo sin venganza* han visto los profesores españoles o los funcionarios de alto rango o los empresarios? En la mayor parte de los casos habría que contestar: uno o ninguno. Esa falta de familiaridad corta sin duda las alas al director, que no cuenta con un público capaz de ser cómplice en las transformaciones que realiza en los signos externos del texto.

La vida es sueño, con el *Tenorio* de Zorrilla, es posiblemente la única pieza de nuestro teatro conocida por un público amplio; incluso son muchos los espectadores que saben de memoria algunos fragmentos. Por estas razones era ideal para cumplir uno de los objetivos que el director escénico establece para el teatro de hoy:

zarandear los títulos más conocidos, renovando el tratamiento estético y los contenidos y trabajando el texto con los actores desde una perspectiva moderna. [*Cuadernos*, 2000a: 19]

Eso es lo que hizo Calixto Bieito con *La vida es sueño* cuando la presentó al público británico y norteamericano. Y eso es lo que ha traspuesto a la escena española. El montaje, según dicen los que lo han visto representado en inglés y en español (empezando por el propio director), es prácticamente el mismo: «Cambian matices, porque el impulso y la lengua son diferentes, pero el alma es muy parecida» [*Cuadernos*, 2000a: 19].

El espectáculo en su lengua original se estrenó en el Teatre Romea de Barcelona el 27 de marzo de 2000. Cataluña se incorporaba a la celebración del año calderoniano, lo que no dejaba de suscitar ciertas reticencias, como la manifestada por Pep Martorell [2000-04-09] en el diario gerundense *El punt*:

Pot semblar una anècdota, però les cròniques diuen que Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), *Caballero de la Orden de Santiago*, va participar, malgrat les súplicas del mateix Felip IV [...], va participar, dèiem, en la guerra contra els catalans, l'any 1640. [...] En aquest quatre-cents aniversari del naixement de l'autor d'*El alcalde de Zalamea*, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (dirigida per Andrés Amorós) ha apostat perquè aquest autor sigui el centre de la programació del Teatre Romea, espai històric del teatre català.

Sin embargo, parece que estos antecedentes históricos no afectaron en modo alguno a las relaciones del público con el espectáculo. Las representaciones barcelonesas constituyeron un éxito de público y crítica, según el crítico Francesc Massip [2000-04-02] en el diario *Avui*:

si l'objectiu era desempolsar els clàssics espanyols de les diverses capes de teranyines amb què sovint s'han servit, Bieito ha fet diana.

Curiosamente, frente al entusiasmo de Barcelona, el espectáculo —por lo que pude percibir— encontró más resistencias en su paso por el Festival de Almagro. Este nuevo público no se entregó tan fácilmente, aunque tampoco se negó en redondo. El estreno en Madrid (6 de octubre de 2000) se presentaba como una incógnita. Sabido es que la rivalidad de las dos ciudades provoca con frecuencia un efecto pendular por el que un espectáculo que haya triunfado con rotundidad en una de ellas, corre grave

riesgo de fracasar o ser ninguneado en la otra. De hecho, las críticas madrileñas oscilan entre la abierta censura a los atrevimientos de Bieito y el reconocimiento de sus virtudes teatrales.

La actitud de rechazo es patente, por ejemplo, en el artículo de Juan Antonio Vizcaíno en *La razón* [2000-08-08], bajo el provocativo título de «Los rotuladores del Prado»:

¿Por qué hay que aceptar que en teatro sí puedan suceder estas cosas? [...]

Este montaje representa tal atraso y negación del sentido que debe tener el teatro, que hubiera sido mucho mejor no haberlo producido, ni representado, y mucho mejor aún, no haberlo visto.

Por su parte, Enrique Centeno [2000-10-09] en *Diario 16*, sin dejar de oponer ciertos reparos, apuesta por este montaje:

Hay, eso sí, un juego de actores muy rico, unas acciones secundarias muy imaginativas y casi siempre apropiadas, elementos que aportan simbolismos clarificadores. El espectáculo es, formalmente, de una caligrafía excelente. [...]

Montaje, en fin, para la polémica, lo cual es siempre saludable, porque, en todo caso, estamos ante un espectáculo que no puede dejarnos indiferentes.

Y, mucho más entusiasta, Eduardo Haro Tecglen [2000-10-10] subraya, desde el título, la fuerza y emoción del espectáculo y, tras algunas objeciones, concluye así su crítica:

Yo sigo creyendo que la mejor labor de dirección que se puede hacer es la que ha logrado Calixto Bieito en este caso: sin negarse a su propio arte, sin abandonar sus gustos, ponerlos al servicio de Calderón y hacer de él, de esta obra, lo que ha sido siempre: una de las más valiosas del teatro español y del universal.

No es objeto de este artículo entrar en polémica; pero sí analizar el complejo de signos dramáticos con que Calixto Bieito dio volumen y movimiento al texto calderoniano. La escenografía, en la que trabajaron el propio director y Carles Pujol, se articulaba sobre un ruedo de grava negra (que recordaba el malpaís ya empleado por el propio Bieito en su montaje de *La tempestad* shakespeariana) y un enorme espejo, barroco y dorado, suspendido sobre la escena con capacidad para moverse, reflejar desde distintas posiciones la acción y encararse finalmente al público. Sobre este desnudo

y barroco escenario, algunos elementos de atrezzo (el obligado trono) conformaban el espacio del drama.

Parte de la crítica vio en esta escenografía y en algún otro elemento del montaje (en especial, la indumentaria de Clarín, que recuerda la chaquetilla de un traje de luces con una montera como remate) la tentación de ofrecer

para las valiosas representaciones en el extranjero [...] algo que sea muy español. Y un círculo de tierra —gravilla negra— en el escenario, donde con algún movimiento de mantos y ropones puede haber una ligera reminiscencia de corrida. [Haro Tecglen, 2000-10-10]

En todo caso, estaríamos ante un tratamiento paródico de estos elementos; aunque, como he señalado, la genealogía de la grava negra no está en la arena dorada de las plazas de toros, sino en la piedra volcánica ya empleada por Bieito en esa otra fábula simbólica que es *La tempestad* shakespeariana.

En ese marco se desarrolla la parábola de Calderón, ornada en algún momento por los *jipíos* de un cantaor flamenco que acompaña el quejumbroso monólogo de Segismundo del acto primero.

El espectador percibe de forma inmediata la insólita velocidad del recitado. El director parece haber querido hacer de esta obra un emblema dramático de la violencia. Se ha negado al lento ensimismamiento practicado en los últimos tiempos, a la pretensión de interiorizar la acción, de hacer de *La vida es sueño* un pretexto para el realismo sicologista. Bieito ofrece un espectáculo *enfurecido*, en el sentido etimológico del término (fuera de sí, enajenado, volcado hacia el exterior) y en la acepción habitual (violento, rabioso).

El ritmo que imprime al recitado juega un papel relevante en la conformación de los signos dramáticos. Los versos calderonianos estaban pensados para arrebatarse, para mantener en vilo al espectador. Este efecto no se conseguiría con la mera rapidez recitativa. Es preciso que los intérpretes asimilen en plenitud el texto y lo lancen con convicción hacia los espectadores.

Los aficionados al teatro siempre hemos admirado cómo los actores ingleses «escupen» los versos shakespearianos con convicción, con violencia, sintiendo una emoción que no se alarga en silencios que, al menos en principio, parecen contradecir la índole popular y masiva de este tipo de teatro.

No hay solo velocidad, hay sobre todo cabal comprensión de lo que significa cada frase para conseguir que el espectador la asimile en el momento mismo de ser pronunciada. Así lo vio Juan Ignacio García Garzón [2000-10-07] en *Abc*:

Este Calderón hirviente está lleno de una energía que se transmite en la velocidad frenética que los actores, por lo general, imprimen a sus parlamentos, en consonancia con la crispación gestual, con la fuerza con que llega al espectador este montaje, cuyos personajes se ordenan sobre el escenario como cuerpos celestes polarizados en una serie de enfrentamientos. Si en otras versiones de esta obra ha primado la reflexión, aquí es la acción la que parece conducir la palabra.

Así es. Así nos parece que es. Segismundo se presenta como un energúmeno (pura energía represada que estalla). Haro Tecglen [2000-10-10] recordaba, con razón, las creaciones de *La Fura dels Baus*: violencia agresiva o acobardada, según las situaciones. Su cabeza rapada, la pesada cadena que arrastra y hace girar peligrosamente, el torso desnudo y sudoroso son una eficazísima trasliteración al moderno alfabeto escénico del traje de pieles con que Calderón concibió a su protagonista.

Dos actores (Andoni Gracia y Joaquín Notario) han encarnado a este Segismundo, fruto del actual expresionismo de lo cutre y lo violento. Los dos han tenido que yuxtaponer el esfuerzo corporal que pide esa interpretación a una calidad recitadora que haga llegar la poesía calderoniana (tan lejos del estereotipo del lirismo melífluo y sentimentaloides) al público. La crítica ha subrayado con particular énfasis la calidad vocal de Notario, en las representaciones madrileñas:

Tal vez el mayor acierto de Bieito haya sido la elección de Joaquín Notario para el personaje de Segismundo. Bronco, desconcertado, transmitiendo muy bien su tragedia, diciendo los versos casi con perfección y, en algún momento, sencillamente magistral. [Centeno, 2000-10-09]

Debe de ser así, porque incluso las críticas más negativas (la de Javier Villán [2000-10-08] en *El mundo*, por ejemplo) se ven en la necesidad de dejar a salvo en su acción demoledora el genio interpretativo del protagonista.

Reacción similar se observa en los juicios emitidos sobre el conjunto del reparto. La entrada que encabeza el comentario de Gonzalo Pérez de Olaguer [2000-04-?] puede ser reveladora:

Este montaje se beneficia de una soberbia interpretación de conjunto, con unos actores literalmente entregados a la causa del director.

Uno piensa que, sin esa entrega, es difícil soportar el esfuerzo agotador a que se someten en cada función.

Valora la crítica la fuerza trágica de Nuria Gallardo, una Rosaura aguerrida y atormentada, que se crece en su extenso monólogo del acto tercero. El perplejo Basilio interpretado por Carlos Álvarez, que pasa de la presunción condescendiente de la primera jornada al abatimiento final, metaforizado en un desnudo, patético y triste signo del desamparo. Unos sobrinos (Astolfo y Estrella) construidos desde el cinismo de las clases poderosas, vitalizados por Roger Coma y Àngels Bassas.

Sin duda, el papel más sometido a la polémica es el de Clarín, interpretado por Boris Ruiz. De nuevo esta versión del gracioso, que se injerta en corrosivo, desvergonzado, provocativo y desquiciado artista de cabaré, nos recuerda el ensayo anterior de *La tempestad*. Javier Villán [2000-10-08] nos habla del «torero bufo, tanguista y palmero»; Enrique Centeno [2000-10-09] lo considera «actor absolutamente pasado», y Alberto de la Hera [2000-10-21] lo describe a sus lectores como «un torero andaluz desmadrado [que] salta sin cesar del mal gusto al esperpento». Para otros críticos, en cambio,

el Clarín de Boris Ruiz, espléndido de recursos, se convierte en el catalizador de la acción, en su bufonesco y terreno papel que aporta la contradictoria cordura de un loco en medio del vendaval de una guerra entre dioses. [García Garzón, 2000-10-07]

Clarín es, sin duda, un personaje relevante en *La vida es sueño*. Un bufón con un destino trágico, encargado de mostrar al rey la única y fundamental lección de estoicismo: cómo se aprende a morir.

En el montaje anterior de *La vida es sueño* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Arturo Querejeta recreaba un Clarín cínico y sobrio, extremadamente sobrio. Boris Ruiz está en el polo opuesto. Más que en gracioso, se convierte, como dijo Francesc Massip [2000-04-02], en el *hazmerreír*: el público ríe con él y se ríe de él. Algunos espectadores competentes han comentado que sus intervenciones (recita a ritmo de *rap*, canta «Doce cascabeles/ lleva mi caballo...», pega un cromó, previamente ensalivado, en la frente de un espectador...) trivializan el texto. ¿Es esa la función del gracioso en la comedia española?

Lo que se recita sobre las tablas es una adaptación del propio director, que ha dicho, en varias ocasiones, que sigue la edición zaragozana de 1636 porque, en su concepto, corresponde a un momento en que el autor, «más joven, más radical y más nihilista, se atrevía a decir las cosas de un modo más claro» [*Cuadernos*, 2000a: 19]. Algo habría que matizar al respecto.

Del cotejo aleatorio de algunos pasajes mi conclusión es que Bieito ha seguido en líneas generales el texto de Madrid, aunque ha incorporado algunos pasajes significativos del impreso zaragozano. Naturalmente, el guardián se llama Clotaldo y no Crotaldo, como en la edición extravagante. El monólogo final del acto segundo («Es verdad; pues reprimamos...») consta de cuatro décimas y no de una, como en la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* y otros impresos con ella relacionados. Incluso cuando sigue las variantes zaragozanas, no deja de usar como texto base (es decir, para los pasajes en que difieren poco) el de Madrid. Por ejemplo, en la escena del acto tercero en que Segismundo, rescatado por los revolucionarios de su prisión, se encuentra con Clotaldo, la adaptación ha aceptado las variantes de contenido político, pero mantiene el texto canónico en los demás casos:

ADAPTACIÓN DE CALIXTO BIEITO [2000]	MADRID, 1636 (vv. 2402-2427)	ZARAGOZA, 1636 (vv. 2326-2380)
<p>CLOTALDO. Pues, señor, si el obrar bien es ya tu blasón, es cierto que no te ofenda el que yo hoy solicite lo mismo. A tu padre has de hacer guerra. Yo aconsejarte no puedo contra mi rey, ni valerte. A tus plantas estoy puesto: dame la muerte.</p> <p>SEGISMUNDO. ¡Villano, traidor, ingrato!</p> <p><i>Aparte.</i> (¡Oh cuántas iras me ataja esta rienda o este freno</p>	<p>CLOTALDO. Pues, señor, si el obrar bien es ya tu blasón, es cierto que no te ofenda el que yo hoy solicite lo mismo. A tu padre has de hacer guerra. Yo aconsejarte no puedo contra mi rey, ni valerte. A tus plantas estoy puesto: dame la muerte.</p> <p>SEGISMUNDO. ¡Villano, traidor, ingrato! (Mas, ¡cielos!, ¡reportarme me conviene, que aún no sé si estoy despierto.) Clotaldo, vuestro valor os envidio y agradezco. Idos a servir al rey, que en el campo nos veremos. Vosotros tocad al arma.</p>	<p>CROTALDO. Pues, señor, si el obrar bien es ya tu blasón, es cierto que no te ofenda el que yo hoy solicite lo mismo. A mi rey has de hacer guerra. Si en su agravio te aconsejo, seré traidor contra ti; y pues escapar no puedo de traidor, dame la muerte, que a tus plantas estoy puesto.</p> <p>SEGISMUNDO. ¡Villano, traidor, ingrato!</p> <p><i>Aparte.</i> (Suframos el sentimiento, que, aunque la muerte le diera mi cólera, considero que es leal y no merece morir un hombre por serlo. ¡Oh cuántas iras me ataja esta rienda o este freno</p>

<p>de ver que he de despertar y hallarme con todo esto.) SOLDADO. Esas finezas, Clotaldo, más son bárbaros desprecios del bien común. Los leales somos los que pretendemos que nos gobierne quien es natural príncipe nuestro. CLOTALDO. Aquesta lealtad viniera muy bien después del rey muerto, mas viviendo el rey, el rey es solo absoluto dueño; y no hay disculpa de haber tomado contra su imperio sus armas vasallos suyos. SOLDADO. Presto, Clotaldo, veremos a quién vale esa lealtad. CLOTALDO. Tenerla es el mayor premio. SEGISMUNDO. Ya basta. CLOTALDO. Señor. SEGISMUNDO. Clotaldo, si os parece esto lo cierto, iros a servir al rey vos, leal, prudente y cuerdo, pero no arguyáis a nadie si es bien hecho o mal hecho, que todos tienen honor. CLOTALDO. Humilde tus plantas beso.</p>	<p>CLOTALDO. Mil veces tus plantas beso.</p>	<p>de ver que he de despertar y hallarme sin todo esto!) SOLDADO. Esas finezas, Clotaldo, más son bárbaros desprecios del bien común. Los leales somos los que pretendemos que nos gobierne quien es natural príncipe nuestro. CROTALDO. Aquesta lealtad viniera muy bien después del rey muerto, mas viviendo el rey, el rey es solo absoluto dueño; y no hay disculpa de haber tomado contra su imperio sus armas vasallos suyos. SOLDADO. Presto, Crotaldo, veremos a quién vale esa lealtad. CROTALDO. Tenerla es el mayor premio. SEGISMUNDO. Ya basta. CROTALDO. Señor. SEGISMUNDO. Crotaldo, si os parece esto lo cierto, iros a servir al rey vos, leal, prudente y cuerdo, pero no arguyáis a nadie si es bien hecho o mal hecho, que todos tienen honor. CROTALDO. Humilde tus plantas beso. SEGISMUNDO. Vosotros tocad al arma, y marchad en buen concierto.</p>
--	--	---

<p>SEGISMUNDO. A reinar, fortuna, vamos; no me despiertes, si duermo; y si es verdad, no me duermas. Mas sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa. Si fuese verdad, por serlo; si no, por ganar amigos para cuando despertemos.</p>	<p>SEGISMUNDO. A reinar, fortuna, vamos; no me despiertes, si duermo; y si es verdad, no me duermas. Mas sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa. Si fuere verdad, por serlo; si no, por ganar amigos para cuando despertemos</p>	<p>Caminad hacia el palacio. TODOS. ¡Viva el gran príncipe nuestro!</p> <p>SEGISMUNDO. A mandar, fortuna, vamos; no me despiertes, si duermo; y si es verdad, no te duermas. Mas sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa. Si fuere verdad, por serlo; si no, por ganar amigos para cuando despertemos.</p>
---	--	---

Con buen criterio, en el conjunto de la adaptación, el texto dominante es el de Madrid, mucho más correcto y eficaz, pero no renuncia a los pasajes en que la versión extravagante presenta ocasionales mejorías o conceptos que suenan bien en los oídos de los modernos espectadores.

Con este texto, con el trabajo de actores al que ya nos hemos referido y con el aparato escénico que hemos descrito sucintamente, se ha ofrecido un espectáculo polémico con el que el público y la crítica, en general, han vivido la pasión, la violencia de la fábula dramática calderoniana.

LA DAMA DUENDE DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

El viernes 28 de abril de 2000 se estrenó en el teatro de la Comedia *La dama duende*. Se trata de la primera coproducción de esta serie que se veía en Madrid. La Compañía Nacional de Teatro Clásico unía sus fuerzas a las de Pentación para ofrecer un espectáculo encomendado a José Luis Alonso de Santos.

En una entrevista con Milagros Rodríguez Cáceres [2000: 18], el director expone los criterios básicos que guían el montaje:

Todo el espectáculo es una apuesta por la actualización del hecho teatral. No se trata de reconstruir un cuadro del pasado, sino de elaborar un presente vivo y palpitante, de dar un enfoque nuevo a realidades de otros tiempos, de hacer nuevas lecturas de unos textos eternos.

Y, unas réplicas más adelante, defiende la misma idea de manera más radical. Su propósito, como director de actores, es

que los personajes que encarnan no parezcan seres de museo sino vecinos nuestros, con sus emociones, su misterio y su espíritu vivos sobre el escenario. [En Rodríguez Cáceres, 2000: 19]

A José Luis Alonso de Santos le parece que entre el teatro del Siglo de Oro y nosotros se sitúa un muro: la técnica escénica decimonónica, aceptada muchas veces como una convención obligada, única; para muchos se trata de la manera «normal» de representar a los clásicos.

Paradójicamente, para contradecir ese modelo decimonónico de escenificación, presunta y superficialmente historicista, el director y su figurinista, Llorenç Corbella, han rehuido vestir a los personajes con la indumentaria habitual en las comedias de capa y espada. Siguiendo otra tradición más reciente, han preferido las «casacas y guerreras victorianas, que resultan más modernas y estilizan la figura» [en Rodríguez Cáceres, 2000: 21]. En vez de anclar la acción de la comedia en un tiempo preciso (el reinado de Felipe IV), se han inclinado hacia una cierta intemporalidad que, sin embargo, evoca en la mente del espectador de hoy una época romántica, acorde con la fábula sentimental que nos presenta la comedia.

Además de estas reminiscencias, el vestuario tiene la virtud de dejar libres a los actores para el movimiento, muy vivo, que se imprime a la representación, y para las escenas en que esgrimen, con una contundencia, una pasión y un dominio técnico poco frecuentes³.

El espacio escénico está marcado por una estructura de fondo. En ella, un elemento giratorio permite pasar en pocos segundos de la habitación de doña Ángela a la de don Manuel, y viceversa. La crítica se dividió al opinar sobre esta solución. Jerónimo López Mozo [2000-06], en *Reseña*, celebra las facilidades que esta escenografía, escueta y recogida, da a los actores. Por el contrario, Enrique Herreras [2000-10-26], desde Valencia, habla de «una escenografía agridulce (a veces es preciosa, pero otras parece el muro de Berlín)», mientras Rosalía Gómez [2000-11-30], en Sevilla, alude a «esa escenografía de aspecto casi discotequero».

³ En el montaje de *Obligados y ofendidos* de la RESAD, dirigido por Juanjo Granda, vimos también esgrimir con violenta perfección. Aunque este sea un detalle en apariencia menor (nada hay menor en una representación), la verdad es que da gusto ver actores que representan los duelos a estoque con la misma precisión que el resto de las escenas.

De las palabras de Llorenç Corbella al exponer su proyecto ante la Compañía, se deduce que su meta era crear un ambiente luminoso, radiante... A juzgar por la reacción de los críticos, este propósito se cumplió solo en algunos momentos. En cambio, se consiguió un espacio abierto e ideal para mover con agilidad los hilos de una trama compleja, aunque magistralmente presentada por Calderón, ayudado, pese a su genialidad, por Alonso de Santos.

La versión, firmada por el director y publicada por la Compañía [Alonso de Santos, 2000], es callada y discreta, más eficaz que llamativa, como otros elementos del espectáculo. El público que conoce el texto por la lectura o por otras representaciones, apenas observará cambios. Sin embargo, el cotejo del original calderoniano y la adaptación nos revela que las intervenciones del dramaturgo moderno son muy numerosas. Con frecuencia peina el texto discretamente. Suprime explicaciones de los personajes que pueden parecer excesivas o prolijas. Véase, por ejemplo, el momento en que Isabel y doña Ángela entran en el cuarto de don Manuel:

ADAPTACIÓN DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS [2000]	MADRID, 1636 (vv. 781-823)
<p><i>(Por la alacena entran doña Ángela e Isabel)</i></p> <p>ISABEL. Que está el cuarto solo dijo el criado, porque el tal huésped y tus hermanos se fueron.</p> <p>DOÑA ÁNGELA. Por eso pude atreverme a hacer solo esta imprudencia.</p> <p>ISABEL. ¿Ves que no hay inconveniente para pasar hasta aquí?</p> <p>DOÑA ÁNGELA. Así, Isabel, parece.</p>	<p><i>(Por una alacena que estará hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel.)</i></p> <p>ISABEL. Que está el cuarto solo dijo Rodrigo, porque el tal huésped y tus hermanos se fueron.</p> <p>DOÑA ÁNGELA. Por eso pude atreverme a hacer sola esta imprudencia</p> <p>ISABEL. ¿Ves que no hay inconveniente para pasar hasta aquí?</p> <p>DOÑA ÁNGELA. Antes, Isabel, parece que todo cuanto previne yo fue muy impertinente, pues con ninguno encontramos; que la puerta fácilmente</p>

<p style="text-align: center;">ISABEL. ¿A qué cosa hemos venido? DOÑA ÁNGELA. A volvernós solamente; que, para hacer sola una travesura dos mujeres, basta haberla imaginado...</p> <p style="text-align: center;">ISABEL. Señora, mirad: aquí tiene el obsequio de tu hermano, una espada en un bufete.</p> <p style="text-align: center;">DOÑA ÁNGELA. En el suelo hay dos maletas.</p> <p style="text-align: center;">ISABEL. ¡Y abiertas! Señora, ¿quieres que veamos qué hay en ellas?</p> <p style="text-align: center;">DOÑA ÁNGELA. Sí, que quiero neciamente mirar qué ropa y qué cosas trae.</p>	<p>se abre y se vuelve a cerrar, sin ser posible que se eche de ver.</p> <p style="text-align: center;">ISABEL. ¿Y a qué hemos venido? DOÑA ÁNGELA. A volvernós solamente; que, para hacer sola una travesura dos mujeres, basta haberla imaginado; porque al fin esto no tiene más fundamento que haber hablado en ello dos veces, y estar yo determinada (siendo verdad que es aqueste caballero el que por mí se empeñó osado y valiente, como te he dicho) a mirar por su regalo.</p> <p style="text-align: center;">ISABEL. Aquí tiene el que le trajo tu hermano, y una espada en un bufete.</p> <p style="text-align: center;">DOÑA ÁNGELA. Ven acá. ¿Mi escribanía traieron aquí?</p> <p style="text-align: center;">ISABEL. Dio en ese desvarío mi señor. Dijo que aquí la pusiese con recado de escribir, y mil libros diferentes. En el suelo hay dos maletas. Y abiertas. Señora, ¿quieres que veamos lo que hay en ellas?</p> <p style="text-align: center;">DOÑA ÁNGELA. Sí, que quiero neciamente mirar qué ropa y alhajas trae.</p>
--	---

ISABEL. Soldado y aspirante, vendrá con pocas alhajas.	ISABEL. Soldado y pretendiente, vendrá muy mal alhajado.
--	--

Algún crítico ha subrayado la modernidad del tratamiento dramaturgico:

[La versión] es lo mejor del espectáculo. No en balde, se ve la mano maestra de José Luis Alonso de Santos: logra hacer inteligible todo lo que acontece. Es evidente, es un autor, un buen autor, y no uno de esos filólogos enemigos número uno de los clásicos. Un autor que conoce todos los resortes de un lenguaje teatral (y de hoy) y que lo ha utilizado con sabiduría. [Herreras 2000-10-26]

Este aligeramiento del texto está claramente al servicio de la puesta en escena, que se ha orientado hacia la claridad, la soltura, la simpatía..., que ha querido, ante todo y sobre todo, ganarse al auditorio. El director ha hablado en ocasiones de la juventud como clave y destinatario del espectáculo. Debe de haber conseguido su propósito porque Alberto de la Hera [2000-05-18] titula su crítica *Un Calderón fresco y juvenil*, Julio A. Máñez [2000-10-31] rotula la suya *Un Calderón rejuvenecido*; y Rosalía Gómez [2000-11-30], *La risa abierta del joven Calderón*. Tanto los que gustan de esa interpretación ligera, movida, jovial y complaciente, como los que fruncen el ceño ante la misma, coinciden en la descripción aunque difieren a la hora de valorarla. Así, López Mozo [2000-06] anota:

Abundan los guiños al público para recordarles cuanto hay de juego en lo que se hace. Recursos de buena ley...

Y Enrique Herreras [2000-10-26], más severo:

la dirección del propio Alonso de Santos [...] continúa con el empeño de llegar a los espectadores sin velos arqueológicos, pero fuerza las concesiones. [...]

Así pues, estamos ante una puesta en escena eficaz, pero echada a perder por remarcar tanto las cosas, por demostrar tanto que se está jugando y que no hay un clásico en el escenario.

Los que hemos tenido la fortuna de ver esta *Dama duende* ante públicos distintos y contrapuestos, hemos podido percibir cómo cambia el espectáculo. Una cosa es verlo entre el público circunspecto del día del estreno, cortés pero algo frío, que

trata de evidenciar, quizá sin proponérselo, que está de vuelta de la comicidad y que conoce de sobra el chiste o el *gag* que viene a continuación, y otra, muy distinta, asistir a una de las funciones dedicadas a los jóvenes estudiantes, que conservan la capacidad de sorprenderse y admirarse ante las traviesas genialidades de Calderón, que disfrutan con cada chiste, con cada salida inesperada e ingeniosa.

El montaje se dirige a ese público virgen que se acerca a *La dama duende* sin saber a ciencia cierta qué se va a encontrar. Y lo que se le ofrece es un vodevil hilarante, desenfadado y de mucha más calidad literaria que sus herederos⁴.

Este aire general del espectáculo tiene una correspondencia precisa y muy coherente en la elección del reparto, tal y como se encargan de subrayar todas (o casi todas) las críticas:

[el director], más allá de alardes escenográficos, lo fía casi todo a un contundente trabajo con los actores, entre los que destacan Enrique Simón y Lola Baldrich, en el conjunto de una interpretación donde el propósito de obtener la jovialidad a toda costa está en sintonía con las intenciones que se atribuyen a esta versión. [Máñez, 2000-10-31]

El reparto, que no es tan juvenil como algunas declaraciones nos quieren dar a entender, tiene el punto de madurez que exigen el compromiso interpretativo y la índole de los personajes creados por Calderón. Los protagonistas no son alocados adolescentes, sino individuos con bastantes leguas de vida recorridas. Don Manuel ha pasado por los estados de estudiante y de militar. Regresa del Piamonte, donde ha regido una compañía a las órdenes del duque de Feria. Doña Ángela es viuda, moza pero ya experimentada, lejos del atolondramiento juvenil. Ese punto de equilibrio entre la impetuosidad y el dominio de la escena lo dan con perfección Enrique Simón y Lola Baldrich. Damas y galanes tienen —por decreto— la obligación de ser guapos. Una ventaja de esta pareja protagonista es que tienen una belleza alejada de las convencionales simetrías y dulzura de las facciones. En cierta medida, encarnan una hermosura un tanto agreste y, por ello —me parece a mí y le ha parecido a algunos críticos—, más seductora y convincente sobre la escena.

La interpretación del gracioso por Alfonso Lara ha merecido el aplauso unánime de la crítica. Julio Martínez Velasco [2000-12-01], en el *Abc* sevillano, explica su preferencia:

⁴ Para el análisis de Calderón como creador del vodevil, véanse los trabajos de Ángel Facio [1985, 1994 y 1997].

He visto Cosmes apayasados; otros, como cómicos de revista; alguno, hasta sin gracia. Pero Alfonso Lara me ha complacido y sorprendido porque, lejos de recurrir a la técnica del *clown*, presta al personaje una humanidad encomiable.

Probablemente, esa sea la clave interpretativa: un gracioso que no se despeña hacia la pura comicidad, a costa de la coherencia del personaje o de las situaciones. Sin olvidar la trascendente función de figura del donaire, construye una personalidad y no la traiciona en el discurrir del drama.

Este papel ha tenido, como señalaba el crítico, numerosas y muy diversas interpretaciones. Sin duda, la de Alfonso Lara quedará entre las señeras, junto a las memorables de Antonio Ferrándiz y Fernando Conde, dirigidos ambos por José Luis Alonso Mañes en 1966 y 1990.

La criada Isabel se convierte aquí en una joven traviesa, lejos de la dueña ya entrada en años, aunque juguetona, de otras versiones. La interpreta Cecilia Solaguren, con soltura y gracia.

El resto del reparto (Pedro Casablanc como don Luis, sustituido más tarde por Antonio Castro; Débora Izaguirre, Gonzalo Gonzalo y Pablo Rivero) está razonablemente conjuntado. Quizá es uno de los más homogéneos para esta comedia de Calderón entre los que he visto. La crítica lo ha subrayado. Así Alberto de la Hera [2000-05-18] ha dicho: «Todo el resto del reparto brilla en un conjunto armónico...». En ese todo armonioso juegan también su papel los cuatro servidores de escena femeninos que aparecen como mujeres del pueblo madrileño en la escena inicial de las fiestas por el bautizo del príncipe Baltasar Carlos, y que más tarde se convierten en estatuas desnudas (un toque rococó y sensual en la habitación de doña Ángela).

En suma, el montaje tiende a la sencillez, el equilibrio, la ligereza, la aproximación al público juvenil y popular. José Luis Alonso de Santos permite que se oiga el texto, aligerado, de Calderón, recitado con precisión y claridad. Parece que la respuesta del público ha avalado su elección estética.

EL ALCALDE DE ZALAMEA DE SERGI BELBEL

Al presentar el tercer espectáculo de este año calderoniano, el director del Teatre Nacional de Catalunya, Domènec Reixach, mostraba «la gran satisfacción de ofrecer, en régimen de coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El alcalde de Zalamea*, uno de los principales textos del mayor dramaturgo español de todos

los tiempos y un referente canónico incuestionable del teatro universal» [en Belbel, 2000: 6]. Si las cuentas y la información no me fallan, este es el segundo espectáculo en castellano que produce el Teatre Nacional de Catalunya (el primero fue *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra).

El estreno en Barcelona tuvo excelente acogida. El público acudió a ver esta pieza maestra de la dramaturgia universal en la lectura de uno de los directores (y autores) que están en el candelero.

Sergi Belbel [2000: 10] desgranó las razones de la elección:

la fuerza de su argumento, la complejidad de sus personajes y [...] la tensión política y social que se respira entre líneas a lo largo de toda la obra y que nos llega, a pesar de los siglos de distancia, con un frescor y una modernidad sorprendentes.

Para Belbel —y es importante oír esto a un director que está en la vanguardia de nuestro arte escénico— tiene especial relieve la «historia» que nos presenta el poeta, «de manera dramática, simple y directa». Una anécdota trágica, una nota de la página de sucesos de un periódico que «se convierte en una gran metáfora de nuestra historia»: el conflicto —no maniqueo ni simplista— entre la jurisdicción militar y la civil, la plasmación en escena de una «especie de incipiente democracia» [Belbel, 2000: 10].

Atrae al director la complejidad de todas y cada una de las criaturas escénicas, el juego de contrapunto que hay en los caracteres, sus reacciones a la vez sorprendentes y lógicas ante los acontecimientos. Esta rica caracterización, entreverada de rasgos contradictorios que se armonizan (firmeza y humor, orgullo campesino y flexibilidad...), es evidente y siempre se ha ponderado en el protagonista, Pedro Crespo.

Belbel [2000: 11] subraya cómo esa riqueza y densidad en la construcción de los caracteres se extiende al resto del reparto: «ningún personaje actúa en *El alcalde* porque sí». El antagonista, el violador don Álvaro, aparece a los ojos del director como un «romántico *avant la lettre*». En la encarnación escénica de las relaciones entre el capitán e Isabel se ha esbozado una mutua atracción, una pulsión erótica represada, pugnando por encontrar un cauce en medio de la presión que imponen el tiempo y los distintos ritmos y sentidos de la vida del soldado y la aldeana.

La urgencia soldadesca,

En un día el sol alumbra
y falta; en un día se trueca
un reino todo; en un día
es edificio una peña [...].

¿Por qué, por qué no pudiera
tener edad en un día
de hacerme dichoso?

[Calderón, 2000c: 67]

es trágicamente incompatible con las circunstancias y ritmos sentimentales de Isabel.

Belbel pone su subrayado de director al mostrar al público un deseo compartido, pero que un destino que está en nuestras circunstancias (las de los personajes y las de los espectadores) impide manifestarse.

Románticamente, *El alcalde de Zalamea* se presenta como una tragedia en la que la responsabilidad no deja de ser individual (el violador es, en efecto, un violador), pero se extiende más allá, se aúna a acontecimientos que actúan al margen de la voluntad de los personajes.

El deseo del director de desarrollar las potencialidades de cada criatura escénica, mantiene en su integridad los papeles de las contrafiguras cómicas de don Mendo y Nuño.

También apunta Belbel [2000: 11] entre los atractivos del drama calderoniano «la perfecta “maquinaria” y la belleza de la lengua». Tan perfectas le parecen la una y la otra, que el texto representado no ha sufrido adaptación ni corte alguno. En la colección «Textos de teatro clásico», cuyo número 28 es este *Alcalde de Zalamea*, se reproduce la edición de José María Díez Borque, «cedida por Editorial Castalia». Quizá sea una de las escasas ocasiones (recuerdo también *La dama duende* que en 1966 montó José Luis Alonso Mañes) en que los directores anuncian (e imagino que cumplen) su propósito de representar un drama clásico español sin retoques de ningún tipo. Probablemente, no es casual que en ambos casos se trate de dos obras maestras de Calderón.

Ve Belbel en este su *Alcalde*, íntegro, intonso, un compendio de géneros: un discurso político, una comedia (farsa o entremés diría yo) en las pequeñas miserias del hidalgo famélico (Calderón, que llevaba en sus venas «la mediana sangre» de esa baja nobleza, sabe reírse de su propio grupo social) y el drama y la tragedia que se alza a la expresión sublime del dolor, «con resonancias incluso de Eurípides» en el desgarrado y cincelado monólogo en que Isabel cuenta la experiencia terrible de la violación.

Para el director,

esta mezcla ejemplar de géneros está completamente integrada en una obra que es básicamente acción y en la cual la palabra, extremadamente bella, con toda la rique-

za y la grandeza del verso, expresa con innumerables matices el alma de los personajes, sus miedos, su lucha, su perplejidad ante la extrañeza del mundo, las zonas más oscuras y apasionantes del alma humana. [Belbel, 2000: 11]

Para plasmar escénicamente ese complejo universo, José Manuel Castanheira ha creado una escenografía en la que se ha querido representar un territorio árido, duro, pedregoso. Ese «paisaje lunar» [*Cuadernos*, 2000b: 20] sugiere una llanura irregular, quizá las primeras estribaciones de un macizo montañoso, salpicado de cantos, seco e hiriente, con una poza o charca reiteradamente usada por los personajes.

Las tres paredes verticales que delimitan el espacio escénico, constituyen también un marco de piedra, de modo que la acción se desarrolla en una suerte de gruta o cueva con pinturas rupestres que quizá tenga los significados que ve en ella Miguel Medina Vicario [2001-03]:

Espacio primigenio, muy apropiado a una España de contundentes rasgos medievales. La insinuación no queda ahí: para quienes puedan alargar su imaginación, la Caverna de Platón no les resultará ajena. La sociedad española permanece anclada entre las engañosas sombras del pasado.

Este volumen está cruzado, desde el lado izquierdo del piso (desde la perspectiva de espectador) a la mitad superior, por un tubo o cilindro regular, pulimentado, de tonos azules, cuyo simbolismo resulta poco claro: ¿la vara de la justicia?, ¿«un rayo de luz azulada capaz de iluminar nuestro futuro»? [Medina Vicario, 2001-03].

La escenografía es, como venimos señalando, una mezcla de materialidad irregular y palpable (desde las rugosidades berroqueñas a la presencia efectiva del agua en la poza) y de vago simbolismo.

Espacio único, que se modifica mediante la elevación de una parte del piso, a modo de poyo o banco, con la marca realista del encalado, al modo extremeño o andaluz.

La luz marca, con duros contrastes, el paso del día a la noche, que Calderón subrayó en sus versos, no por inclinación a la poesía descriptiva sino por la necesidad dramática de transmitir al espectador la acuciante sensación del paso del tiempo.

El vestuario, acorde con la escenografía, tiene esa rara combinación de materialidad realista y de ucronía. Sugiere un mundo alejado en el tiempo pero difícilmente ubicable en una época histórica concreta.

En el plano interpretativo, la decisión más arriesgada es, sin duda, marcar a los personajes desde un punto de vista lingüístico. Los villanos hablan con un cerrado

acento pacense, mientras que los nobles y militares se acogen, con los matices inevitables, al español normativo de las clases cultas madrileñas, aunque sus intérpretes sean en su mayor parte catalanes.

Este contraste no lo había previsto Calderón. Es más: todo indica que tuvo especial empeño en eliminarlo. En las comedias villanescas precedentes, sus autores (Lope de Vega, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara...) quisieron caracterizar a sus campesinos con ciertos modismos y giros locales o vulgares. Sin exagerar. Casilda en *Peribáñez* dice: «Labrador de *lejas* tierras,/ que has venido a *nuesa* villa [...]./ Vete, pues, *el segador*,/ mala *fuese* la tu dicha», aunque en la mayor parte de sus intervenciones utiliza el rico, natural, espontáneo, flexible y variado español culto y popular de Lope.

En *El alcalde de Zalamea* parece que Calderón quiso oponerse a sus predecesores en este punto de reflejo pintoresco de las costumbres y rasgos populares. En otra ocasión he dicho que

El alcalde... renuncia a los ingredientes pegadizos y autónomos [entre ellos, la imitación del habla rústica], que no son necesarios al proceso dramático. Obsérvese que aquí los villanos no danzan ni cantan (los que cantan son los soldados, de forma harto verosímil), ni reciben con real o fingido alborozo a las autoridades, ni se lanzan a cantar la felicidad de la vida campesina..., en una construcción dramática que se acerca más a la comedia musical que a la tragedia. Calderón ha querido hacer un drama del honor villanesco y, para ello, ha despojado a los villanos del pintoresquismo, del idealismo bucólico, del realismo objetual que es común a las piezas de la serie en que se inserta. [Pedraza, 2000: 186]

Es verdad que Belbel no ha querido ofrecer una imagen pintoresca sino enfrentar, también en los usos lingüísticos, dos mundos. Quizá el resultado sea el descrito por Pedro Manuel Villora [2000-01-04]:

Se aprecia el esfuerzo de los actores pero es una decisión discutible [la del acento extremeño] y que puede crear en el espectador un efecto de extrañamiento.

Ese efecto se produce en los primeros momentos, hasta que el peculiar acento, alejado de la convención escénica vigente, se incorpora como una marca caracterizadora a los villanos dignos, heroicos, creados por Calderón.

El alcalde... exige un conjunto actoral sólido. Roberto Quintana ha creado un personaje que «jura con aquel que jura y reza con aquel que reza». Haro Tecglen [2001-01-08] subraya «el brío» y «la penetrante voz» de los momentos de subido

patetismo, a los que contraponen otros en que domina el tono coloquial y mesurado. Y en una línea próxima, de alternancia entre el patetismo y el tono discreto y conversacional, contraste claramente marcado por el poeta en sus situaciones dramáticas, se mueve Carmen del Valle, que sabe sugerir esa atracción larvada por el importuno pretendiente que se convertirá en odioso violador.

Jordi Dauder (don Lope) parece haber convencido a casi todos los críticos. Alberto de la Hera [2001-01-12], que no gustó del trabajo de Quintana, elogia a este don Lope de Figueroa «espléndido de gesto y de voz».

Javier Villán [2001-01-05], más escéptico o menos entusiasta con las interpretaciones individuales, apunta, en cambio, que «todos los intérpretes alcanzan su punto de exactitud: tanto en la cordura como en la locura, igual en la fiesta que en la tragedia».

Como ocurre con los comentarios a otros espectáculos, la crítica parece haber dado por zanjada la polémica sobre la dicción del verso. Haro Tecglen [2001-01-08] personaliza este logro:

La asesoría de María Jesús Valdés en la dicción del verso resulta muy útil, en cuanto hace que se entienda bien, que tenga la música posible y que no se desmande.

En suma, este *Alcalde de Zalamea* devolvió a las tablas, en una nueva lectura, original pero no escandalosa ni *epatante*, la soberbia tragedia calderoniana.

BALANCE DE UN AÑO

La opción que en su día tomó Andrés Amorós y que desarrolló en su segunda fase José Luis Alonso de Santos, permitió a unos ver por vez primera y a otros volver a ver la encarnación escénica de tres piezas centrales de Calderón. El público agradeció esta elección y ha acudido a los teatros de toda España en que se han representado. Naturalmente, esto no es todo Calderón. Don Pedro es un dramaturgo prolífico, variado y de cumbres múltiples. Las tres obras elegidas pertenecen, sin discusión posible, a ese canon clásico. Un canon que, en este poeta, habría que abrir, no por el mero gusto de ser originales en la elección de títulos, sino porque otros textos tienen también esa dimensión, aunque el gran público no se haya enterado.

Una característica de estos tres montajes ha sido la contrastada variedad de sus propósitos y realizaciones escénicas. También aquí la Compañía Nacional de Teatro Clásico se encuentra en el jardín de los caminos que se bifurcan. Se puede tender a

crear un *estilo* de la Compañía (Marsillach quiso poner en práctica este concepto y, en buena medida, lo consiguió, auxiliado por Cytrinowski) u ofrecer a directores manifiestamente divergentes en sus *poéticas* escénicas la posibilidad de encontrarse en una misma temporada. En el año Calderón se ha preferido la segunda de estas alternativas. Cientos de miles de espectadores han podido apreciar los resultados. Ellos tienen la última palabra.

CALDERÓN EN LA ESCENA

RECUERDOS DE UN ESPECTADOR (1966-2000)

*

PROPÓSITOS

No me detendré en enumerar las representaciones que se han ofrecido de los dramas calderonianos. Esa labor historiográfica la están desarrollando en este cuarto centenario Luciano García Lorenzo y Manuel Carabantes [2000]. Las referencias de mayor relieve se pueden encontrar en los volúmenes publicados sobre los teatros nacionales [Peláez (dir.), 1993-1995], sobre José Tamayo [Peláez (dir.), 1991] y sobre el Festival de Teatro Clásico de Almagro [García Lorenzo y Peláez, 1997], y en los estudios preliminares del catálogo de la exposición calderoniana que se inauguró en mayo de 2000 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid [Díez Borque y Peláez (com.), 2000]¹. Me limitaré a esbozar unos apuntes críticos sobre algunos espectáculos y sobre la forma de escenificar a Calderón.

* Este artículo fue en su origen una conferencia que, pronuncié en lugares tan distantes de esta Europa nuestra como la Universidad de Silesia, en Katowice (Polonia), invitado por la insigne calderonista Urszula Aszyk, y la Universidad de La Laguna en Tenerife, en un ciclo organizado dentro del convenio con la Fundación Fernando Rielo. Se publicó por vez primera en *Calderón de la Barca desde la modernidad*, Fundación Fernando Rielo, Madrid, 2001, pp. 7-27.

¹ En el momento en que se escribió este artículo, García Lorenzo anunciaba un balance de los espectáculos que se estrenaron en el año calderoniano. Estaba previsto que se publicara en la colección

FRÁGIL Y EFÍMERO

El teatro es efímero, no puede reconstruirse después de vivir en el escenario. Solo el recuerdo de las impresiones que dejó en nuestra sensibilidad cada representación nos permite hablar de ella. En consecuencia, mi recorrido ha de limitarse a las funciones que he visto y ni siquiera puede abarcarlas todas. Solo aquellas que por una u otra razón dejaron huella en mi memoria.

Y la memoria es frágil. Depende de tantas cosas... Yo he visto algunos espectáculos excelentes... de los que no recuerdo sino detalles menores. O ese día estaba poco sensible o me embargaban otras emociones: enfados, preocupaciones, contentos o placeres... No es raro que representaciones admirables resbalen por nuestra sensibilidad o desaparezcan, borrosas, de nuestra mente: ¿Qué pasado bien no es sueño?

Algunas, sin embargo, siguen vivas y no pasan como las nubes, como las naves, como las sombras... Sin duda, han llegado a lo más hondo de nuestra sensibilidad. De ellas podemos decir como Segismundo:

que fue verdad, creo yo,
 en que todo se acabó
 y esto solo no se acaba.
 (*La vida es sueño*, vv. 2135-2137)²

EN EL PRINCIPIO FUE *LA DAMA DUENDE*

Si la memoria, quebradiza e infiel, no me falla, yo tuve la fortuna de ver por primera vez a Calderón en escena en un espectáculo excepcional. En mi juventud los hados benéficos me permitieron asistir a una simpar representación calderoniana: *La dama duende*, dirigida por José Luis Alonso Mañes, con escenografía de Francisco Nieva. Este montaje se estrenó el 10 de abril de 1966 en el teatro Español de Madrid, por la compañía del María Guerrero³. Según he sabido después, el espectáculo que

«Corral de comedias», como parte de una *Memoria calderoniana. Actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, pero el proyecto no se llegó a culminar.

² Cito por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres, con prólogo de Rosa Navarro Durán [Calderón, 2001 a].

³ Véase la ficha del espectáculo y la relación de las críticas que se le dedicaron en *Historia de los teatros nacionales* [Peláez (dir.), 1993-1995: II, 311]. El texto de la representación, con las notas del programa, se editaron en la colección «Obras del teatro Español», Madrid, 1966.

yo vi no era exactamente el mismo que se estrenó en Madrid, sino una adaptación preparada para la gira que emprendió en ese verano y en los años sucesivos la compañía. Todos los comentarios y descripciones están referidos, naturalmente, a ese arreglo viajero⁴.

Tuve la fortuna de ver este montaje dos veces. La primera en el verano de 1966 en el Teatro Griego de Barcelona. Después de esta gira española, la compañía María Guerrero viajó a Hispanoamérica y permaneció largo tiempo en el Nuevo Mundo. Al regresar, se me ofreció la posibilidad de ver *La dama duende* por segunda vez en circunstancias algo peregrinas y sorprendentes.

Hacia 1968, el Ministerio de Información y Turismo levantó un extraño teatro itinerante en un descampado llamado Can Serra, en La Florida, Hospitalet de Llobregat (Barcelona). El tal teatro móvil estaba constituido por dos enormes semiesferas: una para los espectadores y otra para el escenario y camerinos, con un armazón de hierro y una inmensa lona. Una vez instalado, los responsables del invento descubrieron que el teatro itinerante era inamovible. Para justificar el inmenso gasto realizado, hubo que ofrecer representaciones.

De ello nos beneficiamos cuatro entusiastas que en 1968 acudimos semana tras semana, durante un mes, a ver el repertorio magnífico que nos ofreció la compañía María Guerrero: *Tres sombreros de copa*, *El señor Adrián*, *el primo*, *La rosa de papel* y *La enamorada del rey* (en un único espectáculo), y *La dama duende*. Íbamos a ver al señor Adrián, a Simeón Julepe y a Cosme Catiboratos encarnados por un actor de excepción: Antonio Ferrandis. Evidentemente, en nuestra visión se estratificaban de forma inconsciente las imágenes del actor, de los sucesivos personajes que le habíamos visto interpretar y del que incorporaba en ese momento. Mucho importaba la creación de ese día, pero quizá más la capacidad de metamorfosis del teatro.

En este escenario tuvo lugar lo que llamaremos «el milagro de *La dama duende*», que relataré más abajo.

⁴ Según la nota del programa, firmada por José Luis Alonso: «Los decorados [del estreno en el Español] son diáfanos, sencillos, pero creo que adecuados y perfectos de funcionalidad para esta comedia, en la que se pasa vertiginosamente de una habitación a otra. Son los mismos que hizo Francisco Nieva para Nueva York, pero corregidos y aumentados». Como se detallará más adelante, esos decorados se cambiaron para la gira. Añadía José Luis Alonso: «Vamos a intentar algo por primera vez en un escenario español: la realización de los decorados, en lugar de ser pintada, será fotografiada. El artista que se va a encargar de esta labor será Gyenes. También de Nieva son los trajes (realizados por Cornejo) y los detalles de ambientación». Esos detalles desaparecieron en el ajuste posterior.

Hoy el montaje de José Luis Alonso es unánimemente alabado como una de las más acertadas interpretaciones de la comedia calderoniana⁵. El escenario no representaba, como es habitual, las salas de una casona del siglo XVII, sino un corral de comedias⁶: sugería no el lugar de la acción, sino el marco de las primeras representaciones. El mismo espacio físico (mediante el giro de la alacena) era alternativamente la sala de don Manuel o la de doña Ángela. El cambio se acompasaba con la acción y no dependía en modo alguno de la transformación efectiva de la escenografía. Una comedia de enredos, de entradas y salidas, como *La dama duende* sufre, se ahoga cuando hay que romper el ritmo vivo de la acción para cambiar decorados o crear mediante el atrezzo cada uno de los espacios dramáticos. El sistema originario tenía resuelto ese problema.

José Luis Alonso supo aprovechar las propuestas escénicas de la comedia española. En *La dama duende* una parte significativa de la acción se desarrolla a oscuras. La falta de luz justifica los cómicos miedos de Cosme, las hilarantes confusiones de don Manuel y algunas de las divertidas trapisondas de doña Ángela e Isabel. Pero José Luis Alonso tenía presente que en el corral de comedias no había medios técnicos para hacer el oscuro, ni se contaba con los preceptivos permisos gubernativo y eclesiástico. Vio en esta limitación objetiva una posibilidad de creación artística. Las escenas a oscuras se desarrollaban a plena luz: los espectadores vivían la ilusión cómica con particular emoción porque nadie les engañaba ni les escamoteaba la realidad física sobre la que ellos *creaban* la realidad dramática, sin más apoyo que el del otro polo de la comunicación teatral: el actor.

Lo que hizo José Luis Alonso no fue arqueología escénica, sino aprovechamiento de técnicas del pasado (la representación empezaba con una loa y se remataba con un baile) para integrarlas en un espectáculo de hoy, para el público de hoy y con intérpretes de ahora. Cuando le convino, amplió los límites técnicos del corral. Así, para la escena del acto segundo que se desarrolla en la calle, ante la casa, utilizó la corbata, ese proscenio adelantado hacia el espectador que no existía en el corral de comedias.

La representación del Teatro Griego discurrió en aquel ambiente amable de los Festivales de España, con no demasiado público y con el consabido paseo por la rosaleda en el entreacto.

⁵ José Luis Alonso Mañes ofreció otras dos versiones de *La dama duende*. Una en Alemania, de la que solo tengo vagas referencias, y otra con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, estrenada en el teatro Lope de Vega de Sevilla en mayo de 1990. Esta última era excelente, pero no alcanzaba el grado de sublime genialidad de la primera.

⁶ Recuérdese que estoy hablando de la versión que se vio en la gira, no de la que se estrenó en Madrid.

La de Can Serra tuvo otras connotaciones. Fui a verla un domingo. El teatro estaba tomado por familias del barrio, deseosas de entretener a sus revoltosos vástagos. No sé si regalaron las entradas o los precios eran muy populares. Allí había abuelas, madres, niños y niñas que corrían de un lado para otro, comían palomitas y bebían coca-cola y otros brebajes. Por el entarimado inclinado en que se fijaban las butacas rodaban las botellas, crujían las bolsitas de plástico, resonaba el pateo inocente de las criaturas... Un griterío ensordecedor acoquinaba al ingenuo que acudía desde lejos con el propósito de ver una comedia del Siglo de Oro. Pero se produjo el milagro. En cuanto se encendió la luz y empezaron a sonar los versos calderonianos, las abuelas abrieron admirativamente la boca desdentada, los niños se sentaron atentos, a las madres les brillaban los ojos emocionados y divertidos, y la ley de la gravedad se suspendió: durante dos horas las botellas dejaron de rodar por la tarima inclinada.

Desde este singular prodigio, creo en la magia del teatro y estoy convencido de que don Pedro Calderón estuvo tocado por la gracia de Dios, no al componer sus autos y dramas religiosos, sino al escribir esta bellísima, ágil, regocijante comedia.

ESO, POR DENTRO

Poco antes del milagro de *La dama duende*, en el otoño del 68, osé interpretar *La vida es sueño*. De aquella representación memorable, para los que en ella intervínimos y para nuestros padres, abuelos y tíos, saqué una lección escénica que probablemente deberían tener en cuenta muchos directores de hoy.

Cuando empezamos los ensayos, yo conocía de memoria la obra y había dedicado muchos días a preparar el famoso monólogo del acto primero: «¡Ay mísero de mí...!». Creía que las violentas pasiones y el ansia de libertad del protagonista solo podían tener cabal expresión por medio del arrebato, del desgarró. Para interpretarlas, yo gritaba, bramaba, me tiraba al suelo, desencajaba la mirada, gesticulaba patéticamente... Así lo hice ante el director, mi profesor de literatura. Cuando acabé, don Teodoro Villarreal —que así se llamaba— me miró algo perplejo y me dijo: «Hombre, Felipe, eso, por dentro».

Llevaba razón. Cuando se interpreta a un poeta excelso como Calderón, podemos gesticular cuanto queramos. Es posible (aunque improbable) que los ejercicios de expresión corporal resulten gratos a los espectadores. Sin embargo, la mejor interpretación será la que atienda al ritmo de la acción, la que lo sienta por dentro y lo transmita en su mayor pureza al público.

El método Stanislawski es un mecanismo creado con esa finalidad; pero su aplicación no está exenta de contradicciones y no siempre resulta adecuada para la comedia española. Es, como ustedes saben, un método que se autodenomina «de las acciones físicas». Es decir, busca la motivación íntima del actor para expresar su emoción mediante gestos, manejo de instrumentos, actos... Todas las escuelas acaban en una escolástica y la de Stanislawski ha llenado la escena de muebles y cachivaches... Cualquier conversación ha de acompañarse de una tabla de gimnasia, o del esfuerzo femenino para hacer la cama, o de carreras de los actores para arriba y para abajo.

A veces, tanta expresividad choca con la literalidad del texto y atenta no solo contra la verosimilitud, sino también contra la coherencia de la acción y del personaje.

Les pondré un ejemplo calderoniano. En una de las mejores representaciones que se han ofrecido en España de *La vida es sueño*⁷, el actor-director quiso caracterizar con hondura al protagonista en el momento en que aparece en palacio en el segundo acto. Para ello, le dio un aire simiesco, lo convirtió en un ser tan ignorante de los usos civilizados que, cuando le presentan un aguamanil para lavarse (porque al director se le antojó presentárselo; Calderón no vio necesario señalar esa «acción física»), se pone a beber directamente en él, entre asustado, asombrado y divertido.

No resultaba mal la escena. El público disfrutaba de aquella magnífica interpretación tomada en préstamo de *Informe para una academia* de Kafka, con la que triunfó en sus primeros tiempos José Luis Gómez, cuyo protagonista es un mono, humanizado a fuerza de castigos. Choca, sin embargo, tanta torpeza con las palabras del propio Segismundo que, poco antes, lamenta su soledad y afirmar no haber hablado más que a un hombre

por quien las noticias sé
de cielo y tierra [...],
y aunque en desdichas tan graves
la política he estudiado,
de los brutos enseñado,
advertido de las aves,
y de los astros suaves
los círculos he medido...

(*La vida es sueño*, vv. 204-218)

⁷ Me refiero a la que en 1981 dirigió e interpretó José Luis Gómez en el teatro Español de Madrid.

El dramaturgo Fermín Cabal, hablando de este pasaje, me dijo que Segismundo presentaba un currículum «un poco abultado». Es posible que no haya que tomar *ad pedem litteræ* estos versos. Se trata de un personaje simbólico, no realista y, en consecuencia, no hay por qué perseguir una verosimilitud que el dramaturgo no ha pretendido. Pero, en ese caso, ¿es artísticamente coherente que el asombro del segundo acto, la perplejidad ante un mundo nuevo pero identificado enseguida por el personaje («¿Yo en palacios suntuosos?»), se convierta en una exhibición de animalidad?

En otra representación (la de Ariel García Valdés⁸) la ignorancia de Segismundo lo lleva a lamer el trono para probar el sabor de la madera, el pan de oro o la purpurina que lo cubre.

Desde este estadio de animalidad o idiotez es difícil pasar al personaje que de inmediato se adueña de la situación. Incluso se jacta de una falsa seguridad:

Nada me ha suspendido,
que todo lo tenía prevenido...
(*La vida es sueño*, vv. 1558-1559)

Entiende que tiene el poder en las manos y se apresta a ejercer su libertad al modo del Calígula de Camus: agónicamente y sin límites.

En ese momento se produce el primer intento de asesinato de Clotaldo y el homicidio efectivo del criado que le recuerda sus obligaciones; en ese momento asistimos a las tensas escenas de acoso a las damas. Acoso que el poeta presenta por vía intencional y mediante símbolos socialmente reconocibles:

Dadme a besar vuestra mano,
en cuya copa de nieve
el aura candores bebe.
(*La vida es sueño*, vv. 1404-1406)

Algunos directores, que perciben la tensión erótica de la escena, aplican el método de las acciones físicas y hacen que Segismundo se lance literalmente sobre Estrella (en la versión de García Valdés le muerde la mano) y Rosaura, y las manosea impudicamente. De acuerdo, nada que objetar: están encarnando, visualizando una tensión síquica.

⁸ Al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Se estrenó en Almagro en julio de 1996. El texto, con fotos de la representación, lo editó la Compañía, Madrid, 1996.

Nada que objetar... hasta que el protagonista, después de tan indecentes tocamientos, amenaza a Rosaura:

Harás que de cortés pase a grosero...
(*La vida es sueño*, v. 1631)

Si lo que hemos visto hasta ese momento es signo de la cortesía y la delicadeza, ¿cómo serán las manifestaciones de la grosería y la brutalidad?

Evidentemente, el personaje creado por Calderón ha estado insinuante, asfixiante, amenazante:

Solo por ver si puedo,
harás que pierda a tu hermosura el miedo,
que soy muy inclinado
a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
de ese balcón a un hombre que decía
que hacerse no podía;
y así, por ver si puedo, cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana.
(*La vida es sueño*, vv. 1638-1645)

Pero sin transformar sus amenazas verbales en «acciones físicas»; porque si ejecuta sus intenciones, es imposible que el público entienda su reacción ante los insultos de Rosaura: «cruel, soberbio, bárbaro y tirano,/ nacido entre las fieras»:

Por que tú ese baldón no me dijeras,
tan cortés me mostraba,
pensando que con eso te obligaba;
mas si lo soy hablando de este modo,
has de decirlo, ¡vive Dios!, por todo.
¡Hola!, dejadnos solos, y esa puerta
se cierre y no entre nadie.
(*La vida es sueño*, vv. 1659-1665)

El poeta graduó sabiamente las acciones del personaje, desde la contención insinuante y el acoso velado, a la amenaza verbal, y de aquí, al intento declarado de violación. Si el director, obsesionado por la plasticidad de cada escena, no respeta ese

clímax, destruye el proceso íntimo de la acción, su hipotético realismo psicológico y su valor dramático y simbólico.

Pero no siempre hay que denunciar dislates de esta índole. En estos años hemos tenido oportunidad de ver espectáculos soberbios que han hecho honor al genio de Calderón.

Veamos tres grandes tragedias llevadas ejemplarmente a la escena (desde mi punto de vista).

LOS CABELLOS DE ABSALÓN

José Luis Gómez ofreció esta tragedia en la temporada 1983-1984 en el teatro Español⁹. Se presentó con el título arbitrariamente abreviado de *Absalón*, quizá reminiscencia de Faulkner. A mi juicio, fue un espectáculo soberbio.

Durante mis años de mocedad, había imaginado una puesta en escena viscontiana, esteticista y barroca. Veía la muerte de Amón, desangrándose sobre los manteles blancos del banquete que le ofrece el vengativo Absalón. Gómez me sorprendió con un espectáculo desnudo, desgarrado, violento, sobrecogedor. Un pueblo nómada, hecho a batallar con una aridez semidesértica; estética pasoliniana de la pobreza, pero lejos de la caricatura esperpéntica. La dureza y la belleza de la escena (el añil de las puertas, el ocre terroso de edificios y paisaje) servían de marco a una brutalidad atormentada. El cadáver de Amón aparecía desnudo, con un paño ensangrentado en la entrepierna, arrojado a la vista del padre que poco antes creyó salvarlo al aplicar el perdón, en vez del rigor de la ley. Como señaló en el programa Sanchis Sinisterra [en *Absalón*, 1983: 20], la voluntad de los modernos intérpretes fue «acentuar la violencia primitiva de la acción (es decir: no actualizar sino arcaizar la trama)».

Fue un espectáculo memorable, pero que no agota las posibilidades de interpretación de esta excepcional tragedia, que merece entrar, junto al mejor Shakespeare, en el repertorio internacional.

⁹ Poco antes se había representado en el Festival de teatro de El Chamizal, el 3 de marzo de 1983, a cargo del Foro teatral Veracruz, dirigido por Raúl Zermeño. No la vi ni tengo más referencias que la escueta noticia de su existencia que nos dio Arturo Pérez Pisonero [1998: 522]. En la temporada 1999-2000 hemos podido ver un nuevo y excelente montaje dirigido por Mariano Llorente y producido por Micomicón.

EL MÉDICO DE SU HONRA

Dos años después, se creaba la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Adolfo Marsillach decidió empezar el camino con un drama difícil y polémico: *El médico de su honra*¹⁰. Y con un montaje que en el momento de su estreno (octubre de 1986) no resultó fácil para el público. La escenografía de Carlos Cytrynowski, la música de Tomás Marco, la interpretación tendían hacia tonos sombríos, con unas gotas de feísmo expresionista en el vestuario y cierta inclinación a la estética minimalista. Lejos quedaba la evocación de la Andalucía mudéjar o cualquier concesión al pintoresquismo.

Sin embargo, Marsillach recurrió a un expediente clásico y muy moderno: las figuras enmascaradas, enlutadas, las sombras (como las que aparecen en *Las paces de los reyes* o *El caballero de Olmedo*), para que se convirtieran en símbolos del sino trágico, siniestros ayudantes de escena que ofrecían a don Gutierre la daga de don Enrique y conducían el proceso fatal del drama. Esas sombras, tan de la comedia española, evocaban al mismo tiempo las figuras enlutadas de René Magritte.

Hubo división de opiniones en aquella primera puesta en escena. En julio de 1994, en Almagro, Marsillach volvió a levantar el primer espectáculo¹¹. En ese momento gustó, se aplaudió sin reservas.

Sin duda, los espectadores se habían acostumbrado a los atrevimientos escénicos del director. Ya no les sorprendían el aparato escenográfico, ni las sombras, ni la caída de don Enrique saltando sobre los bancos de la escena.

El público, en verdad, había cambiado; pero la representación también difería en su esencia, aunque fuera la misma en sus elementos exteriores.

En 1986 nos encontrábamos con una insalvable disparidad interpretativa. Mientras Marisa de Leza (doña Mencía) cantaba, muy bien, los versos, Vicente Cuesta (el rey don Pedro) balbuceaba en el mejor estilo de Lavapiés, con su peculiar soniquete. Cada una de las interpretaciones podía ser excelente en sí misma; pero contrastaban tanto que resultaba difícil sustraerse a la sensación de desarmonía, lo que, unido a la original concepción del montaje, justificaba las resistencias del auditorio.

En 1994 la Compañía había madurado. El elenco de actores —calidades individuales aparte— resultaba más coherente. Carlos Hipólito, Adriana Ozores, Héctor Colomé... presentaban una razonable homogeneidad en el tratamiento del verso, en el

¹⁰ El texto, adaptado por Rafael Pérez Sierra, con fotos del montaje, lo publicó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1986.

¹¹ Se volvió a publicar el texto de Pérez Sierra con fotos del nuevo espectáculo: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1994.

concepto interpretativo. El ritmo de la acción era seguido con interés por el público. El mismo montaje... era otro. Y los asistentes, también.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

El mayor éxito calderoniano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico hasta hoy es *El alcalde de Zalamea* (noviembre de 1988) dirigido por José Luis Alonso Mañes¹². Montaje que la crítica calificó de clásico y respetuoso, medido y justo. Escenografía, grisácea y aséptica, de Pedro Moreno, que daba libertad a la acción y al movimiento. Y una interpretación de Jesús Puente sencilla y natural, pero honda, patética, con desgarramiento interior que no se traducían en espasmos externos, con momentos de socarrona comicidad... Sin duda, se trata de la interpretación de su vida, el papel en el que pudo volcar toda su capacidad para construir un personaje.

El reparto (Ángel Picazo como don Lope, Juan Gea como el capitán, Adriana Ozores como Isabel...) estaba ejemplarmente conjuntado.

José Luis Alonso Mañes, como tantas otras veces, supo dejar hablar a Calderón, que, por lo visto hasta hoy, es más genial que el más genial de sus directores. Se reservó el papel de concertador, de vigía del *tempo*, de mantenedor del ritmo dramático. El resultado, como en *La dama duende* de 1966, fue una creación admirable, una obra maestra de la puesta en escena contemporánea.

ALGUNOS ESPECTÁCULOS CÓMICOS

En el universo cómico, además de la mítica *Dama duende* de José Luis Alonso Mañes de 1966, hay en mi memoria muchos otros espectáculos. El mismo texto, de la mano del mismo director, volvió a la escena en mayo de 1990, puesto en pie para la Compañía Nacional de Teatro Clásico¹³. Un montaje digno, excelente, con un Fernando Conde magnífico y con María José Goyanes, Encarna Paso y Jaime Blanch, eficaces y dignos; pero que no podía borrar el anterior. Incluso me pareció percibir el

¹² La adaptación, firmada por Francisco Brines, con las fotos del espectáculo, la publicó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1988. Sobre la adaptación, véase el comentario de José Romera Castillo [1991].

¹³ La adaptación, de Luis Antonio de Villena, y las fotos del espectáculo las publicó la Compañía, Madrid, 1990.

deseo de huir de su sombra. Aquel (el de 1966) era pura teatralidad; este (el de 1990) quiso tener un acento más íntimo, incluso sicologista. Se ambientó en una época indefinida que recordaba un siglo XIX burgués y de interiores acogedores.

Otras comedias conocieron tratamientos muy distintos. Así Manuel Canseco ofreció unas versiones de *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1979) y *No hay burlas con el amor* (1986) en que se perseguía ante todo la eficacia cómica. Un aire de caricatura rebajaba y volvía risibles las figuras de los galanes pundonorosos. Don Alonso, en la segunda parte de *No hay burlas con el amor*, aparecía con la pierna grotescamente escayolada, deshojando una margarita.

Este montaje volvió a ponerse en pie en 1995, en el Festival de Almagro. En el coloquio sobre la representación que tuvo lugar en las XVIII Jornadas de teatro clásico, comenté el tratamiento caricaturesco, casi bufonesco, de la comedia, que a mí me parecía muy adecuado. Mi buen amigo Manuel Canseco no estaba de acuerdo con mi observación. No creía haber dado ese carácter a sus espectáculos: «respondió que, en su opinión, en *Casa con dos puertas...* no había caricatura, mientras que en *No hay burlas...* lo que había es una cierta ironía, pero se ironizaba precisamente aquello que ya ironizaba Calderón...» [en González Cañal, 1996: 197-198]. Creo que, a pesar de las apariencias, nuestras opiniones no diferían en exceso. Prueba de ello es que el protagonista, Juan Meseguer, parecía enteramente concorde con la mía: «No había tenido duda cuando le habían presentado el don Alonso en una línea cómica, rozando la caricatura, lo grotesco en ocasiones».

NO HAY BURLAS CON CALDERÓN

En otra dirección se movía *No hay burlas con Calderón* de Ángel Facio (1985)¹⁴. A partir de *Basta callar* y con hábil zurcido de otros textos, creaba un espléndido vodevil. En mi concepto, Facio supo plasmar sobre la escena la conexión de la comedia calderoniana con la comicidad decimonónica de entradas y salidas, mentiras y soluciones ingeniosas a los atolladeros en que se meten los personajes. La escenografía era una compleja estructura de madera, con balcones y pasadizos. La acción se trasladaba al siglo XIX y los hermanos celosos de su honor se transformaban en maridos engañados. A pesar de la obsesión de Facio con don Pedro, al que califica en cuanto puede como «un cabrón con pintas», negro lacayo del absolutismo, vil cortesano, etc.,

¹⁴ El texto, con fotos del montaje y diversos comentarios, lo publicó el Ministerio de Cultura [Facio, 1985].

No hay burlas con Calderón fue, en mi opinión, uno de los espectáculos más fieles y más encariñados con la comicidad calderoniana, una reelaboración genial de su sentido del teatro.

Algunos espectadores, no muchos, tuvimos la fortuna de volver a ver *No hay burlas con Calderón*. El nuevo espectáculo se estrenó en el Centro Cultural Galileo de Madrid el 21 de abril de 1994. Presentaba una escenografía más modesta y unos jugosos añadidos. Estaba enteramente rehecho para adaptarlo a las posibilidades de los alumnos de la RESAD¹⁵. La representación de unos entremeses y una graciosa trama metateatral permitía cambiar de protagonista en cada uno de los actos. La eficacia cómica seguía siendo en sustancia la misma.

CÉFALO Y POCRIS

Junto a este espectáculo, otra experiencia feliz e insólita fue la de la representación de *Céfalo y Pocris*, dirigida por Luis Dorrego al Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá. Intentar poner en pie una comedia burlesca, trufada de alusiones a textos poco familiares para el espectador de hoy, parodias de hábitos y costumbres desconocidos, juegos conceptuosos que precisan nota de pie de página (y en el teatro no hay forma de anotar los pasajes difíciles), es una temeridad.

No creo que exista proyecto más difícil en el ámbito del drama calderoniano, aunque juegue a su favor la modernidad de su humor absurdo y arbitrario. Es difícil pasar la batería con chistes paródicos a cuenta de *Celos, aun del aire, matan*, la ópera calderoniana que nadie, ni los más conspicuos calderonistas (exceptúense sus editores), tiene en la cabeza. El trabajo admirable de Luis Dorrego permitió que un grupo de aficionados mantuvieran esta obra con extraña profesionalidad ante públicos muy reducidos y, en casi todas las funciones, distantes por su alejamiento de las claves paródicas.

Eso me contaron que había ocurrido en la mayor parte de las representaciones; pero yo tuve la fortuna de ver una función excepcional: ante el público más adecuado que imaginarse pueda. Tuvo lugar en las sesiones de *Edad de Oro, XVI* (marzo de 1996), que ese año se celebraron excepcionalmente en Almagro, con la colaboración del Instituto Almagro de teatro clásico. Programamos esta obra junto a una represen-

¹⁵ La nueva adaptación se publicó con notas preliminares de Ángel Facio, Lourdes Ortiz y Miguel Medina, bajo el título de *No hay burlas con Calderón. Ejercicio de estilo sobre textos de Calderón de la Barca, original de Ángel Facio* [Facio, 1994].

tación de *Marta la piadosa*, en adaptación mía, que resultó un fracaso en sí misma, pero aún más frente al magnífico espectáculo que nos ofrecieron los de Alcalá¹⁶.

Dorrego preparó una sencilla escenografía con dos niveles: el piso y una galería elevada que servía de balcón y muralla. Ante ella, unos intérpretes que entendían cabalmente el texto y que lo proyectaban hacia el público. Como en esta ocasión el auditorio podía captar muchas de las gracias y chistes, y admitir sin rechazo su humor disparatado, el resultado fue el segundo gran milagro calderoniano de mi vida: el milagro de *Céfalo y Pocris*.

OTRAS EXPERIENCIAS VISTAS Y POR VER

He visto otros muchos excelentes espectáculos a partir de textos calderonianos. No sería justo si no destacara *El galán fantasma* de José Luis Alonso Mañes, estrenado en el Español en 1981, como parte de los fastos conmemorativos del tercer centenario de la muerte del autor. Lamentablemente, por razones personales que yo mismo desconozco, no conservo memoria del mismo. Sin duda, una injusticia.

He asistido a buenas versiones de *La hija del aire* (Lluís Pasqual, 1981), *Antes que todo es mi dama* (Marsillach, 1987), *El príncipe constante* (Alberto González Vergel, 1988), *Amar después de la muerte* (Teatro Corsario, 1993), *La vida es sueño* (Zampanó, 1993; Teatro Corsario, 1996), *El alcalde de Zalamea* (Francisco Portes, 1993), *El gran teatro del mundo* (Teatro Corsario, 1993; Etelvino Vázquez, 1997), *La dama duende* (César Oliva, 1997), *El secreto a voces* (Zampanó, 1997), *La púrpura de la rosa* (Óscar Aráiz, 1999)...

De *No hay burlas con el amor* de Denis Rafter (1998) habría mucho que hablar. Bien resuelta técnicamente, nos ofrecía una imagen poco integrada en la acción: una pista de circo. La comedia discurría hacia tonos sentimentales y melancólicos que engendraban momentos delicados y deliciosos que chocaban un poco con el juego de caricatura y lirismo que hay en el texto calderoniano¹⁷.

¹⁶ Estoy convencido, por la cuenta que me tiene, que el director se excedió en el aparato escénico y ahogó la ágil movilidad de la comedia de Tirso. Mi adaptación la publicó la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1995. El texto está disponible y pide una nueva oportunidad.

¹⁷ La adaptación, Rafael Pérez Sierra, con fotos del espectáculo, la publicó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1998. Puede verse también la «Crónica del coloquio» que tuvo lugar en Almagro en julio de ese año [Celis, 1999].

He dejado de ver, por fuerza de las circunstancias, espectáculos que me hubiera gustado contemplar. En especial, *El mágico prodigioso* (Manuel Canseco, 1989), *La cisma de Ingalaterra* (Zampanó, 1990), *Eco y Narciso* (Ernesto Caballero, 1991) y la *Fiesta barroca* (Miguel Narros, 1992).

Con ocasión del cuarto centenario del nacimiento de don Pedro, hemos tenido oportunidad de ver *Mañanas de abril y mayo* de Miguel Narros, *La dama duende* de José Luis Alonso de Santos, *La vida es sueño* de Calixto Bieito, *El alcalde de Zalamea* de Sergi Belbel, *El mayor encanto, amor* de Fernando Urdiales y el Teatro Corsario, *El monstruo de los jardines* de Juan Mayorga, Ernesto Caballero y la RESAD, *El príncipe constante* de la Companhia de Teatro de Almada dirigida por Jorge Listopad, *Celos, aun del aire, matan*, dirigida escénicamente por Pier Luigi Pizzi...

Estos últimos espectáculos no hay que revolverlos en la memoria, no son «pasadas glorias/ que al soplo menos ligero/ del aura han de deshacerse».

Todavía quedan muchos textos de Calderón que no han llegado a la escena moderna en España. No es posible dejar de lamentar que *El pintor de su deshonra*, que se ha representado en inglés, no se haya podido oír en español¹⁸. ¿Qué podría hacer un director inspirado con esa tragedia envolvente, paranoica, que es *El mayor monstruo del mundo*? Son textos que podrían dar pie a nuevos milagros con los que se conseguiría la definitiva canonización de don Pedro.

¹⁸ Años después de escribirse estas líneas, en 2008, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Eduardo Vasco, puso en escena *El pintor de su deshonra* en versión de Rafael Pérez Sierra.

CALDERÓN: EL CANON Y EL REPERTORIO

*

Este artículo quiere ser testimonio de gratitud y afecto a María Teresa Cattaneo por la simpatía y cariño, la generosidad y la entrega con que siempre nos ha acogido, y por la labor constante y virtuosa, dilatada y fructífera, en el fomento de los estudios hispánicos y su especial dedicación al análisis del teatro en los textos y en las tablas.

CALDERÓN: POPULARIDAD Y CONOCIMIENTO. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Cuanto nos reunimos aquí estamos persuadidos de que don Pedro Calderón de la Barca es uno de los grandes genios que ha dado la humanidad: un artista que tocó, con el mismo talento y gracia, los registros de lo cómico y de lo trágico, que tuvo la fortuna de ser rápidamente entendido y adecuadamente valorado por sus contemporáneos, y cuya huella se ha dilatado a lo largo del tiempo y en un amplísimo espacio cultural.

* Este ensayo fue en su origen la conferencia inaugural de *Otro Calderón. Coloquio internacional. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, que se celebró en la Università degli Studi di Milano del 3 al 5 de febrero de 2010. El simposio se proponían analizar obras ocultas y poco frecuentadas de Calderón; pero, como trato de mostrar en las primeras páginas, casi todo Calderón resulta desconocido para el público culto de nuestros días. Se publicó por vez primera en Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero (coords.): *Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo, Anuario calderoniano*, núm. 3 (2010), pp. 275-293.

Resulta sorprendente, por ejemplo, que una forma estrófica tan compleja y alambicada como la décima se haya convertido en muchos países hispanoamericanos en el cauce predilecto de la poesía popular, hasta el extremo de que en varios de ellos (Cuba, Puerto Rico, Colombia...) siguen hoy existiendo improvisadores de décimas. En este fenómeno han confluído muy diversos influjos culturales, pero creo que es enteramente inexplicable sin contar con el extraordinario éxito y difusión del teatro calderoniano en los siglos XVII y XVIII.

Incluso los más incultos de los españoles, los que nunca pasaron su vista por un papel impreso que no fuera una quiniela o una inevitable instancia administrativa, saben algún verso de nuestro poeta: «¿Y teniendo yo más alma,/ tengo menos libertad?», «Al rey la hacienda y la vida...».

Hasta los guionistas del inefable Antonio Molina, que si puede resultar más o menos tolerable como intérprete de la canción española, como actor cinematográfico excede cualquier valoración negativa que pueda formularse... Hasta los guionistas de una de esas insulsas y torpes películas de posguerra, involuntariamente expresivas de la situación social que se vivía, no pudieron dejar de citar a don Pedro en la canción *Soy un pobre presidiario*¹. Porque el preso, sin ley, justicia o razón, del imaginario hispánico no puede ser otro que Segismundo. Y las melancólicas reflexiones a que aboca la falta de libertad han de concluir fatalmente en que «toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son».

Calderón —el nombre y una determinada imagen de Calderón— goza de una inusual popularidad entre los españoles. Quizá, con el de Cervantes, sea uno de los pocos nombres que se recuerdan generalmente al hablar de nuestra literatura áurea. En esto, como en otras muchas cosas, seguimos siendo hijos del Romanticismo.

EL CANON ACADÉMICO

Cuantos nos dedicamos a los estudios literarios reconocemos unas docenas de piezas calderonianas como obras maestras del teatro universal, a las que las historias literarias dedican siempre una atención preferente.

¹ Tengo que matizar estas afirmaciones de hace unos años. En realidad, la canción (letra y música de Daniel Montorio) es anterior a la guerra civil. Se incluyó en las dos versiones de la película *La hija de Juan Simón*, la dirigida por José Luis Sáenz de Heredia (1935), protagonizada por Angelillo, y la de Gonzalo Delgrás (1957), con Antonio Molina. Para lo que trato de argumentar (la extrema popularidad del mito y los versos calderonianos), estas precisiones historiográficas son irrelevantes.

Si repasamos los índices de los manuales que hemos escrito los que intervinimos en esta sesión del congreso, encontraremos dibujado con nitidez lo que comúnmente se admite como el canon académico calderoniano [vid. Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981; Pedraza, 2000; Arellano, 1995 y 2001b; y Rodríguez Cuadros, 2002].

Milagros Rodríguez Cáceres y yo dedicamos un capitulillo independiente a veintitrés títulos: *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón*, *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso*, *El príncipe constante*, *La cisma de Ingalaterra*, *Las tres justicias en una*, *La niña de Gómez Arias*, *Amar después de la muerte*, *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El pintor de su deshonra*, *El mayor monstruo del mundo*, *Eco y Narciso*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Celos, aun del aire, matan*, *Céfalo y Pocris*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas...*, *No hay burlas con el amor*, *Guárdate del agua mansa*. Aunque se citan y recomiendan otro par de decenas [Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981: 345-493]. A estos añadí en 2000 comentarios específicos a *No hay cosa como callar*, *El mayor encanto, amor*, *El astrólogo fingido*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Mañanas de abril y mayo*, *No siempre lo peor es cierto*, *El galán fantasma*, *Andrómeda y Perseo...* [Pedraza, 2000].

Ignacio Arellano [1995: 447-548] dedicaba, además, unos párrafos a *Judas Macabeo*, *El sitio de Bredá*, *La aurora en Copacabana*, *El escondido y la tapada*, *La banda y la flor*, *Las manos blancas no ofenden*, *La púrpura de la rosa*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. La relación se repite en *Calderón y su escuela dramática* [Arellano, 2001b].

La lista esencial se encuentra también en el lúcido y brillante estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros [2000]. Hay que tener en cuenta que las mínimas discrepancias son siempre cuestión de énfasis. Cosa lógica, habida cuenta de que gran parte de las piezas cómicas y de las fiestas reales calderonianas son de excelente calidad y, en cierta medida, intercambiables.

El canon de los autos sacramentales también se dispersa. Los títulos elegidos por Arellano [1995] son *El gran teatro del mundo*, *El divino Jasón*, *La cena del rey Baltasar*, *El Año Santo de Roma* y *El Año Santo de Madrid*. Milagros Rodríguez Cáceres y yo habíamos establecido una lista de diez títulos capitales: *El gran teatro...*, *La cena...*, *El gran mercado del mundo*, *El veneno y la triaca*, *La vida es sueño*, *Psiquis y Cupido*, *Los encantos de la culpa*, *El divino Orfeo*, *Sueños hay que verdad son*, *La devoción de la misa* y *El santo rey don Fernando* [Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981: 609-640].

Respecto a estas listas, el canon editorial se reduce algo, aunque de forma desigual. Casi todos los dramas trágicos se reeditan con regularidad, siempre dentro de colecciones amplias y especializadas. Sin embargo, los demás géneros tienen una

representación más limitada: de las piezas cómicas, solo *La dama duende* goza del privilegio de estar siempre a disposición del comprador de libros; de los autos, solo *El gran teatro del mundo*.

EL CANON CALDERONIANO ESTUDIANTIL SEGÚN LAS ÚLTIMAS ESTADÍSTICAS

Como he señalado, Calderón, su nombre y su figura —en una aberrante simplificación que lo vincula al honor uxoricida, a la Inquisición y a la Contrarreforma—, sigue siendo muy popular; pero, a pesar de la amplitud del canon fijado en los manuales universitarios, es muy poco conocido.

Para que no se me diga que estas son arbitrarias apreciaciones de viejo profesor atrabiliario, he entretenido mis escasos ocios en realizar entre algunos de mis alumnos una «encuesta calderoniana». El universo interrogado es reducido pero representativo. Se trata de estudiantes de filología hispánica, un segmento de la población a la que cabe suponer la mayor familiaridad con don Pedro. El primero de estos grupos lo forman treinta y cinco alumnos de 1º, a los que he impartido un curso pomposamente titulado «Metodología de la investigación humanística». Mi impresión de ellos es muy favorable: la clase ha gozado de una viva actividad, de interés por la materia desarrollada, de esa interacción que ahora predicán como el colmo de la excelencia pedagógica.

Lo que se les pedía era información anónima, íntima y reservada sobre tres puntos:

- 1) Obras de don Pedro Calderón de la Barca que ha leído.
- 2) Obras de don Pedro Calderón de la Barca que ha visto representadas.
- 3) Obras de don Pedro Calderón de la Barca cuyo título recuerde aunque no las haya leído ni las haya visto representar.

Los resultados, que alguno calificará de deprimentes, son, en mi concepto, sencillamente expresivos de una realidad a la que no podemos cerrar los ojos.

De los treinta y cinco encuestados, catorce dejaron en blanco el cuestionario: es decir, no han leído ni han visto ni conocen título alguno de los más de doscientos que don Pedro ofreció a las tablas. Se trata del 40% de los encuestados. Pero, para que vean que no hay que perder la esperanza, varios de ellos han incluido espontáneas puntualizaciones que dicen mucho de su buena disposición. Uno aclara: «Todavía no he leído ninguna [obra de este autor]»; y otro señala que no ha visto ninguna representación

calderoniana, «pero me gustaría disfrutar de ellas». Y un tercero, escéptico en lo que atañe a la capacidad de su memoria, anota: «Creo que ninguna».

Entre los veintiuno que han contestado positivamente a alguna de las cuestiones, cinco no han leído ningún drama, que sumados a los que dejaron toda la encuesta en blanco, hacen veinte (57,14%); quince han leído *La vida es sueño* (42,86%), y dos, *El alcalde de Zalamea* (5,71%). Solo un alumno ha leído las dos piezas citadas de Calderón.

Del conjunto, veinte y cinco no han asistido a ninguna representación calderoniana (71,43%); ocho han visto *La vida es sueño* (22,86%), y dos, *El alcalde de Zalamea* (5,71%). Ningún alumno ha visto más de una obra.

En cuanto a los títulos, seis alumnos recuerdan el de *La vida es sueño* y uno *El alcalde de Zalamea*, aunque no las han leído ni visto. Con dos aclaraciones espontáneas: «*La vida es sueño* (pero no estoy muy segura)» y «Lo que sé de Calderón es el sentido del honor que se desprende de sus obras».

A la vista de esta encuesta, parece que queda amplio margen para el «otro Calderón»: el Calderón desconocido por los alumnos de primero de filología hispánica abarca prácticamente la totalidad de su producción. ¿Serán distintos los resultados si la encuesta se hace entre estudiantes de ingeniería, de química o de medicina, o entre ingenieros, químicos, médicos, periodistas, abogados o políticos?²

La misma encuesta se propuso a los once alumnos que se presentaron al examen de Teatro del Siglo de Oro. Los resultados, aunque parezca lo contrario, no difieren en lo sustancial. Las lecturas confesadas responden, en esencia, a las obligaciones escolares: diez afirman haber leído *La vida es sueño*, que es una de las obras que figuran en el programa; dos, *El gran teatro del mundo*, y otros dos, *El alcalde de Zalamea* (quizá, porque proceden del mismo instituto y los tuvieron como lectura obligatoria en el bachillerato).

El resto de las obras leídas obedecen a los temas de las monografías encomendadas durante el curso: *La cisma de Ingalaterra* (1), *El pintor de su deshonra* (1), *La dama duende* (1). Uno de los encuestados señala que ha leído *El caballero de Olmedo* ¡de Calderón! La conclusión es clara: los alumnos de cuarto, como los de primero, apenas

² Hace unos años, Ángel Facio extendía la sospecha de un amplio desconocimiento de la obra de don Pedro a los artistas teatrales y a los críticos. Con desgarro entre popular y elitista, escribía: «Me juego una caja de Vega Sicilia a que entre mis colegas o mis macarras —léase críticos— no hay una docena que se hayan leído más allá de diez títulos del encausado. Excluyendo, claro está, a los especialistas, a los que se ganan el cocido... de leer a Calderón. El guante queda arrojado. Espero que alguien lo recoja» [Facio, 1997: 260].

conocen más piezas calderonianas que las obligatorias en los cursos de secundaria o de la universidad.

Más claro es el fenómeno cuando se trata de las representaciones. Ocho no han visto ninguna (72,73%) y tres han asistido a *La vida es sueño* (27,27%), porcentajes casi idénticos a los detectados en primero (71,43% y 28,57).

El elenco de títulos que recordaban el día en que podían ser examinados de sus conocimientos sobre la vida y la obra de don Pedro, sí era más amplio que el que encontramos en primero; pero había dos que no señalaban ninguno, fuera de los leídos o vistos. Otros anotaban los siguientes: *La dama duende* (6), *Los cabellos de Absalón* (3), *La devoción de la cruz* (3), *La hija de aire* (2), y con una mención cada una: *Las tres justicias en una*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio...*, *La gran Cenobia*, *La niña de Gómez Arias*, *La cisma de Ingalaterra* y *Mañanas de abril y mayo*.

Sorprende que en estas listas no figuren ni *El alcalde de Zalamea* ni *El gran teatro del mundo* ni tampoco *Casa con dos puertas...*, que fuimos a ver, en viaje organizado por el departamento, hace dos años.

Aunque seguiré con la encuesta para ampliar la base de mis indagaciones estadísticas, creo que el canon calderoniano que puede estar en la mente de un español que cursa estudios superiores especializados se reduce a las piezas que han recibido varias menciones como experiencia de lectura o representación. A saber:

	LECTURA		REPRESENTACIÓN		TOTAL
	1º	4º	1º	4ª	
<i>La vida es sueño</i>	15	10	8	3	36
<i>El alcalde de Zalamea</i>	2	0	2	2	6
<i>El gran teatro...</i>	0	2	0	0	2

La consecuencia es clara y para algunos quizá desoladora: el conocimiento directo a través de la lectura o la representación por dos o más alumnos, de un universo de cuarenta y seis encuestados, se reduce a tres piezas: *La vida es sueño* (treinta y seis experiencias de lectura o representación; en once casos el mismo individuo la ha leído y visto), *El alcalde de Zalamea* (seis experiencias; en un caso, el mismo individuo la ha visto y leído), *El gran teatro del mundo* (dos experiencias de lectura).

A estas podría añadirse *La dama duende*, que aunque solo ha sido leída por un alumno, aparece citada por seis más. También *La vida es sueño* fue citada por seis alumnos de primero que no la habían leído ni visto representar.

En parte, la situación que revelan estas mínimas encuestas tiene entre sus causas la marginación que la literatura y la historia literaria han sufrido en los planes de estudio de la enseñanza secundaria. Sin embargo, frente a lo que imaginan o dicen imaginar algunos, yo sé que en otros tiempos el conocimiento del arte de Calderón no era superior al actual. Como soy un optimista contumaz, estoy convencido de que cualquiera tiempo pasado fue peor... todavía.

Las editoriales escolares responden en esencia a lo que traslucen las encuestas. El canon calderoniano se reduce (y ya vemos en qué términos) a *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El gran teatro del mundo*. Yo no he conseguido colocar más que las dos primeras (cuidadas y anotadas por dos excelentes filólogos: Francisco Javier González Rovira y Celsa Carmen García Valdés) en la colección «Anaquel», que codirijo con mi amigo Julián Moreiro para la editorial Bruño desde hace unos años.

Lo dicho: los participantes en este congreso están de suerte. El «otro Calderón», el Calderón desconocido, tiene una amplitud en la que hasta ahora no habían reparado.

EL CANON TEATRAL CALDERONIANO EN EL ESCAPARATE ALMAGREÑO

Si de la estadística estudiantil —dispensen la aliteración— pasamos al mundo del teatro, la situación no cambia en lo sustancial, aunque sí en los aspectos que preocupan e interesan a este congreso. No cambia en lo sustancial porque el elenco de las piezas de repertorio (es decir, aquellas de las que se ofrecen numerosos montajes a lo largo del tiempo) sigue siendo muy reducido y, en esencia, el mismo que ya vimos: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El gran teatro del mundo* y *La dama duende*. Sin embargo, la necesidad de atender a las demandas del público obliga a un paradójico juego entre la reiteración de ciertos títulos demandados y la necesidad de ofrecer novedades que puedan excitar la curiosidad de los aficionados. Se cumple con puntualidad la premisa de Marsillach, expuesta en el programa de mano de *La Celestina* (1988): «el repertorio es una curiosa mezcla de lo insólito con lo inevitable» [CNTC, 2006: 55].

No está a mi alcance en este momento considerar todos los espectáculos calderonianos que se han ofrecido en los últimos tiempos. Probablemente, nadie puede

apurar las múltiples representaciones universitarias, ocasionales y conmemorativas, de aficionados, semiprofesionales... Mis análisis se van a basar esencialmente en la programación calderoniana del Festival de Almagro, que constituye, con poco margen de duda, el mejor y más completo escaparate de que hoy disponemos³. A partir de él se puede deducir, sin desviaciones notables, el estado de la cuestión. Sin embargo, como no hay escaparate que pueda contener el catálogo completo, en algún momento habrá que aludir a espectáculos que no se han visto en el marco de referencia.

Para completar el panorama de las representaciones que se han ofrecido en el último siglo, disponemos de amplia bibliografía, nacida fundamentalmente al calor del IV centenario del nacimiento de nuestro poeta. Luciano García Lorenzo y Manuel Muñoz Caravantes [2000] ofrecieron una rigurosa y detallada, aunque no exhaustiva, relación de los espectáculos calderonianos desde el final de la guerra de 1936 hasta los estertores del siglo XX. El catálogo de la exposición *Calderón en escena: siglo XX* incluye artículos que ofrecen múltiples noticias sobre la presencia de Calderón en el gran teatro del mundo [Díez Borque y Peláez (coms.), 2000]⁴.

Para la misma efeméride y desde una perspectiva muy distinta, la del simple espectador entusiasta de Calderón, preparé también un recorrido por los espectáculos que se mantenían en mi memoria⁵.

³ Para establecer el catálogo y poder considerar los diversos espectáculos de los primeros veinte años del Festival ha sido fundamental el trabajo de García Lorenzo y Peláez [1997]. Para fechas posteriores, me he valido de los programas oficiales y de mano de las distintas funciones [Festival de Almagro, 1998-2009], además de mis notas y recuerdos de espectador. Como apéndice a este trabajo, encontrará el lector interesado la relación de los montajes calderonianos que se han visto en las treinta y dos primeras ediciones del Festival (1978-2009). Ahora puede consultarse esta documentación (hasta 2017) en el nuevo volumen conmemorativo [Festival de Almagro, 2017].

⁴ Los sucesivos artículos sobre la escena española se solapan con frecuencia y ofrecen datos similares. No obstante, esa misma reiteración no deja de ser significativa de las preferencias de programadores, directores y público, además de señalar los intereses y tópicos que han movido a los estudiosos [*vid.* Peláez, 2000; Andura, 2000; y Amorós, 2000b]. Para la presencia de Calderón en los escenarios extranjeros es de lamentar la ausencia de los informes sobre Francia y Alemania. Queda compensada esta laguna por los datos que se nos ofrecen sobre el mundo anglosajón (Susan L. Fischer), Rusia (Vidmantas Siliunas), Italia (Maria Teresa Cattaneo), Austria (Andrea Sommer-Mathis), Polonia (Kazimierz Sabik), Portugal (Maria Idalina Resina Rodrigues) y el universo hispanoamericano (Susana Arenz). Además, el lector interesado encontrará también sendos informes sobre las traducciones calderonianas al francés (Marie-France Schmidt), al alemán (Eva Reichenberger), al inglés (Victor Dixon) y al italiano (Enrica Cancelliere).

⁵ Véase «Calderón en escena. Recuerdos de un espectador (1966-2000)», incluido en este volumen, pp. 255-269.

Nos circunscribiremos, por ahora, al escenario almagreño, que no es, desde luego, exhaustivo pero que probablemente representa mejor que ningún otro la realidad del canon calderoniano.

A la hora de esgrimir los números, hay que tener en cuenta que algunos espectáculos, aunque anuncian títulos de dramas de don Pedro, no representan su acción dramática, sino que utilizan sus versos como un componente más de un conglomerado de danzas informes, proyecciones plásticas, músicas concretas y abstractas... Tal el caso de las representaciones ofrecidas por M. Federica Maestri y Francesco Pitito, al frente de Lenz Rifrazioni. Los dos espectáculos que se vieron en Almagro (*La vita è sogno*, 2004, e *Il magico prodigioso*, 2006⁶) no se proponían representar la acción y los personajes creados por el dramaturgo, sino poner en planta un producto escénico surreal en el que se oían en nebulosa algunos versos de Calderón.

Otra situación es la de obras originales que incluyen situaciones, personajes y citas calderonianas. Ese el caso de las señaladas con un asterisco en el apéndice: *Rosaura* (*El sueño es vida, mileidi*) (1984) de Ernesto Caballero, *Calderón ¿enamorado?* (2000) de José María Ruano de la Haza, *En la voz también hay dicha* (2000) de Ernesto Rodríguez Abad, o *Segismundo* (2003) de Tomás Marco.

La frontera entre la recreación de las ideas dramáticas de don Pedro y los espectáculos vagamente inspirados por ellas no es fácil de establecer. De ahí que, a efectos estadísticos, consideremos en pie de igualdad todos los montajes que se anunciaron a nombre de Calderón.

Con estas premisas, está claro que el drama calderoniano por excelencia es *La vida es sueño*. Diez versiones: cinco españolas (1993, 1996, 2000, 2005 —dos montajes—), una más del ámbito hispánico (Venezuela, 2001) y cuatro extranjeras: Bulgaria (1984), Japón (2002), Italia (2004) y Estados Unidos (2008). Podría decirse que es la única obra auténticamente de repertorio, y podría añadirse que esta condición crece en los últimos tiempos: en las veintidós ediciones entre 1978 y 1999 se ofrecieron tres versiones, mientras que en las diez que se dan entre 2000 y 2009, hemos presenciado siete nuevos montajes. Además, ha inspirado de forma directa dos espectáculos más: *Rosaura* (*El sueño es vida, mileidi*) y la ópera *Segismundo*.

A notable distancia en número y dispersión geográfica se encuentran otras tres piezas. En cinco ediciones se ha visto *La dama duende* (1977, 1981, 1990, 2000 y 2009); pero las dos primeras son reposición de un mismo montaje de Antonio Guirau. En cuatro ocasiones se han representado *El alcalde de Zalamea* (1980, 1989, 1993

⁶ Además, en las XXIII Jornadas de Almería (2006) pudimos asistir a su peculiar versión de *El príncipe constante*.

y 2001), *El gran teatro del mundo* (1980, 1984, 1993 y 1997) y *El mágico prodigioso* (1981, 1989 y 2006 —dos versiones—). Las dos últimas conocieron dos montajes procedentes del exterior: *El gran teatro del mundo* del Teatro Real Español de Nueva York (1984), e *Il magico prodigioso* de Lenz Rifrazioni (2006).

La mayor sorpresa de esta lista es la notable presencia de este último título. Se trata de una obra maestra de Calderón, pero todos los aficionados tenemos la conciencia de que se ha representado muy poco. Yo no la había visto en escena hasta 2006. Probablemente, los dos montajes que antes se ofrecieron en Almagro (el de Quintana de 1981, y el de Canseco de 1989) tuvieron una vida limitada a un corto circuito de festivales.

Dos comedias calderonianas han tenido una intensa presencia en el Festival: *Casa con dos puertas...* (representada en 1980, 2001 y 2008) y *No hay burlas con el amor* (1986, 1995 y 1998). En ambos casos hay que matizar y reducir a dos el número de montajes, ya que las hilarantes y medidas versiones de Manuel Canseco merecieron la reposición (*Casa...* en 1980 y 2008; y *No hay burlas...* en 1986 y 1995). Lo mismo ocurre, pero de forma más acentuada, con *El médico de su honra*, representado en tres ediciones del Festival (1986, 1994 y 1995), siempre en el mismo montaje de Adolfo Marsillach, aunque con distinto reparto y, en mi concepto, con resultados artísticos también diferentes⁷.

Tras este escalón, hay que contar como piezas de repertorio *La cisma de Inglaterra* (1981 y 1990), *La hija del aire* (1981 y 1997), *El astrólogo fingido* (1981 y 2004), *El príncipe constante* (1988 y 2000), *La devoción de la cruz* (1987 y 2008) y *Amar después de la muerte* (1993 y 2006). También se vio en dos ocasiones *El secreto a voces* (1988 y 1998), pero en la versión del mismo grupo: Zampañó.

Aquí se agota el primer Calderón, el Calderón reiterado en la programación teatral. El resto es el «otro Calderón». Y no se puede negar que, frente al limitado elenco de las lecturas escolares, Almagro ha ofrecido una variada muestra del arte calderoniano.

Quizá la más sorprendente y exitosa presencia del «otro Calderón» sea el montaje de *Antes que todo es mi dama*, tercero de los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Marsillach había arrancado con un texto inhabitual en las tablas, aunque siempre presente en el mundo editorial y académico, *El médico de su honra*. Siguió con *Los locos de Valencia*, un título también poco frecuentado de Lope, excepto

⁷ Véanse el comentario en «Calderón en escena. Recuerdos de un espectador (1966-2000), incluido en este volumen, pp. 264-265, y mi artículo sobre la labor de Marsillach al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico [Pedraza, 2006b: 339-341].

por el propio Marsillach, que lo había montado en los años sesenta en el Español. La respuesta del público no fue la deseada y la incipiente Compañía Nacional vio tambalearse su futuro. En ese momento, apostaron por la comedia calderoniana, porque consideraron que su texto admitía un «invento» del director: el situar su acción como elemento de un rodaje cinematográfico en los años 30 [vid. R. Alonso, 2001: 415]. El público respondió con entusiasmo, se divirtió lo indecible con las gracias de Calderón y con los juegos irónicos de Marsillach, y, contra todo pronóstico, el «otro Calderón» vino a salvar el porvenir de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El marco festival de Almagro ha propiciado iniciativas en torno a piezas inhabituales que en otro contexto no hubieran podido existir. A veces, ha sido el propio Festival, con la colaboración de la Compañía Nacional u otras instancias ministeriales, el promotor de algunos de estos espectáculos. Por ejemplo, el montaje de dos comedias de caballerías: *El castillo de Lindabridis* (1989), de la Escuela Taller de Tecnología del Espectáculo, o *El jardín de Falerina* (1991), del Centro Nacional de Nuevas Tendencias.

La compañía «José Estruch» nació en la RESAD como primer trampolín para los egresados de las escuelas de arte dramático. En Almagro siempre ha tenido un hueco y la posibilidad de ofrecer al público títulos inimaginables fuera de este medio: *El monstruo de los jardines* (2000) y *La gran Cenobia* (2006)⁸.

La compañía privada con mayor pasión por el Calderón ignoto (al menos, en los escenarios) es, sin duda, Zampanó, dirigida durante años por Amaya Curieses y José Maya. Les debemos *El secreto a voces* (1988 y 1998), *Con quien vengo, vengo* (1989), *La cisma de Ingalaterra* (1990) y *Calderón ¿enamorado?* (2000), además de *La vida es sueño* (1993).

Otros títulos, bien conocidos en los estudios académicos pero poco habituales en las tablas, han pasado por Almagro. Dos de ellos, con ocasión del III centenario de la muerte de don Pedro (1981): *El galán fantasma* y *Mejor está que estaba*. El primero fue un montaje de José Luis Alonso Mañes que algunos han señalado como piedra angular de un resurgir escénico calderoniano; pero, en mi opinión, no ha dejado una huella excesiva ni ha propiciado un renovado interés por esta excelente comedia⁹.

⁸ De este texto calderoniano se había llevado a escena otra versión en 1987, bajo el título de *Zenobia*, dirigida por Ernesto Caballero.

⁹ No obstante, a raíz del espectáculo se publicaron la adaptación de José Luis Alonso (Ediciones MK, Madrid, 1982) —que, como acostumbra a ocurrir con este tipo de impresos en los tiempos modernos, no tuvo mucho recorrido— y una edición escolar: José Romera Castillo la emparejó con *Casa con dos puertas...* [Calderón, 1984]. En 1991 la volvió a poner en escena José Luis Saiz, y en 2010 se estrenó en Zamora un nuevo montaje dirigido por Mariano de Paco.

El único montaje de *A secreto agravio...* de que tengo noticia directa e inmediata fue el que llegó desde Nueva York en 1983, dirigido por René Buch.

El IV centenario del nacimiento (2000) nos ofreció dos títulos tan apasionantes como inusuales en las tablas: *Mañanas de abril y mayo*, dirigida por Narros¹⁰, y *El mayor hechizo, amor*, del Teatro Corsario, a las órdenes de Fernando Urdiales. Su recuperación suponía la reconsideración de dos géneros típicamente calderonianos, pero olvidados por los hombres de teatro: la comedia cínica y el drama mitológico y palaciego, preñado de humor, fantasía y filosofía neoestoica, escrito para la escena ilusionista que trajeron los italianos. ¡Dios bendiga al Teatro Corsario, que tan buen rato nos hizo pasar con la representación de esa obra maestra del teatro universal que es *El mayor encanto, amor!*

Los autos sacramentales han tenido una reducida presencia en Almagro. Al margen de las versiones de *El gran teatro del mundo*, solo hemos visto *El auto de las plantas* (1992) y dos fastuosos espectáculos musicales patrocinados por Caja Madrid: *Amar y ser amado o La divina Filotea* (2007) y *La paz universal o El lirio y la azucena* (2008).

AL MARGEN DE ALMAGRO

Aunque el festival manchego sea un escaparate privilegiado, no todo cabe en él. Por ejemplo, no hemos visto en sus escenarios ninguna de las óperas calderonianas. Sin embargo, sí hemos disfrutado de ellas en La Zarzuela (*La púrpura de la rosa*, 1970 y 2000) y en el Teatro Real (*Celos, aun del aire, matan*, 2000). Tampoco pasó por Almagro el montaje de *Eco y Narciso* (1991) debido a Ernesto Caballero, el más calderoniano de nuestros directores; ni *No hay burlas con Calderón* (1985 y 1994), excelente rescritura, perfecto zurcido de comedias calderonianas sobre la base argumental y literaria de *No siempre lo peor es cierto*, creación de Ángel Facio¹¹, uno de los que mejor han entendido el arte de don Pedro, aunque finja despreciar su admirable figura humana, en la que se empeña en ver el «aprendiz de inquisidor» que, según su poco fundada opinión, «siempre latiera en aquel personaje resentido y calculador» [Facio, 1997: 163].

¹⁰ Posiblemente, no fue ajena a la reconsideración escénica de este título la edición que preparó cinco años antes Ignacio Arellano [Calderón, 1995].

¹¹ El texto, que merece una particular atención por la intensa reelaboración de los motivos cómicos calderonianos, se publicó por partida doble y en dos versiones distintas [Facio, 1985 y 1994].

Tampoco se ha visto en Almagro una de las tragedias centrales del dramaturgo: *Los cabellos de Absalón*, aunque José Luis Gómez dirigió un magnífico montaje en 1983, y Micomicón, con Mariano Llorente a la cabeza, ofreció una turbadora escenificación en la temporada 1999-2000. Para el año del centenario (2000) la Compañía Nacional de Teatro Clásico había programado *La hija del aire*, dirigida por Jorge Lavelli; pero diversas circunstancias político-administrativas retrasaron el montaje hasta el 2003-2004, en coproducción del Teatro San Martín de Buenos Aires y el Teatro Español de Madrid.

Solo pudo verse en Madrid, en el marco de los fastos del 92, la magna «fiesta barroca», dirigida por Narros, con procesión, danzas y mojiganga, que tuvo con elemento vertebrador el auto *El gran mercado del mundo*.

Entre los espectáculos que podrían lucir la etiqueta del «otro Calderón» señalaré por último dos. Uno, logradísimo a pesar de su dificultad, fue la versión de *Céfalo y Pocris*, que interpretó el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, dirigida por Luis Dorrego, que pudimos ver en Almagro, pero no en el Festival, en marzo de 1996. El otro, menos conseguido en mi concepto, aunque atrevido en su planteamiento y en su apuesta por recuperar textos olvidados fue *La dama de Alejandría* (1980), dirigido por Augusto Fernandes sobre textos de *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo*, e interpretado por dos «monstruo» del teatro nacional: Aurora Bautista (en el papel de Eugenia) y Quique Camoiras (el gracioso Capricho).

EN CONCLUSIÓN

La definición del canon calderoniano no es fácil. Y, en consecuencia, tampoco resulta clara la idea del «otro Calderón». Hemos pasado revista, aunque somera, a tres cánones: el académico, que reconoce entre veinte y treinta títulos como centrales en su producción; el estudiantil (que presumiblemente no difiere mucho del del público culto no especializado), que se reduce a dos o tres títulos; y el escénico, que distingue entre un limitadísimo elenco de obras cuyos montajes se repiten, y una más amplia lista (próxima aunque no coincidente con la del canon académico) de las que solo se han ofrecido en los últimos cuarenta años contadas escenificaciones.

Y, puestos a dar noticias de actualidad sobre la recuperación de una parcela del «otro Calderón», me complace anunciarles la primera edición impresa de *El jardín de Falerina* de tres ingenios, en cuyo tercer acto puso sus manos el genial dramaturgo madrileño [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

ESPECTÁCULOS CALDERONIANOS
EN EL FESTIVAL DE ALMAGRO

EDICIÓN	TÍTULO	DIRECTOR	OTROS DATOS
II (1979)	<i>La dama duende</i>	Antonio Guirau	
III (1980)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Fernando Fernán Gómez	
	<i>Casa con dos puertas...</i>	Manuel Canseco	
	<i>El gran teatro del mundo</i>	José María Morera	C.N.I.N.A.T.
IV (1981)	<i>El galán fantasma</i>	José Luis Alonso	Cía. María José Goyanes
	<i>Mejor está que estaba</i>	Carlos Ballesteros	Cómicos de la legua
	<i>La cisma de Ingalaterra</i>	Manuel Canseco	
	<i>La dama duende</i>	Antonio Guirau	
	<i>El mágico prodigioso</i>	José Antonio Quintana	
	<i>La hija del aire</i>	Lluís Pasqual	CDN
VI (1983)	<i>A secreto agravio...</i>	René Buch	Nueva York
VII (1984)	<i>*Rosaura (El sueño es vida, mileidi)</i>	Ernesto Caballero	P. Marginales
	<i>El gran teatro del mundo</i>	Ángel Gil Orrios	Nueva York
	<i>La vida es sueño</i>	Ivan Jristo Dobchev	Bulgaria
IX (1986)	<i>No hay burlas con el amor</i>	Manuel Canseco	
	<i>El médico de su honra</i>	Adolfo Marsillach	CNTC
X (1987)	<i>La devoción de la cruz</i>	Eusebio Lázaro	
	<i>Antes que todo es mi dama</i>	Adolfo Marsillach	CNTC

XI (1988)	<i>El secreto a voces</i>	Amaya Curieses y José Maya	Zampanó
	<i>El príncipe constante</i>	Alberto González Vergel	
XII (1989)	<i>El mágico prodigioso</i>	Manuel Canseco	
	<i>Con quien vengo, vengo</i>	Amaya Curieses y José Maya	Zampanó
	<i>El alcalde de Zalamea</i>	José Luis Alonso	CNTC
	<i>El castillo de Lindabridis</i>	Juan Pastor	
XIII (1990)	<i>La dama duende</i>	José Luis Alonso	CNTC
	<i>La cisma de Ingalaterra</i>	José Maya y Amaya Curieses	Zampanó
XIV (1991)	<i>El jardín de Falerina</i>	Guillermo Heras	CNTC
	<i>El astrólogo fingido</i>	José Luis Sáez	
XV (1992)	<i>El auto de las plantas</i>	José Díez Barrigón	
XVI (1993)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Francisco Portes	
	<i>La vida es sueño</i>	José Maya	Zampanó
	<i>El gran teatro del mundo</i>	Fernando Urdiales	Teatro Corsario
	<i>Amar después de la muerte</i>	Fernando Urdiales	Teatro Corsario
XVII (1994)	<i>El médico de su honra</i>	Adolfo Marsillach	CNTC
XVIII (1995)	<i>El médico de su honra</i>	Adolfo Marsillach	CNTC
	<i>No hay burlas con el amor</i>	Manuel Canseco	
XIX (1996)	<i>La vida es sueño</i>	Ariel García Valdés	CNTC
XX (1997)	<i>El gran teatro del mundo</i>	Etelvino Vázquez	
	<i>La hija del aire</i>	Roberto Guicciardini	Palermo

XXI (1998)	<i>El secreto a voces</i>	José Maya	Zampanó
	<i>No hay burlas con el amor</i>	Denis Rafter	CNTC
XXIII (2000)	* <i>Calderón ¿enamorado?</i>	José Maya y Amaya Curieses	
	<i>La vida es sueño</i>	Calixto Bieito	CNTC/Teatro Romea
	<i>La dama duende</i>	José Luis Alonso de Santos	CNTC/Pentación
	<i>Mañanas de abril y mayo</i>	Miguel Narros	P. A. D'Odorico
	<i>El mayor hechizo, amor</i>	Fernando Urdiales	Teatro Corsario
	<i>El monstruo de los jardines</i>	Ernesto Caballero	RESAD
	<i>El príncipe constante</i>	Jorge Listopad	C. T. de Almada
	* <i>En la voz también hay dicha</i>	Ernesto Rodríguez Abad	
XXIV (2001)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Sergi Belbel	CNTC/TNC
	<i>Casa con dos puertas...</i>	Antonio León	
	<i>La vida es sueño</i>	Orlando Arocha	Venezuela
XXV (2002)	<i>El escondido y la tapada</i>	Manuel Canseco	
	<i>La vida es sueño</i>	Kei Jingui	Ksec Act (Japón)
XXVI (2003)	* <i>Segismundo</i>	Gustavo Tambascio	Ópera de Tomás Marco
XXVII (2004)	<i>La vita è sogno</i>	M. Federica Maestri y Francesco Pitito	Lenz Rifrazioni
	<i>El astrólogo fingido</i>	Gabriel Garbisu	
XXVIII (2005)	<i>La vida es sueño</i>	Mariano Anós	CD de Aragón
	<i>La vida es sueño</i>	Gabriel Garbisu	

XXIX (2006)	<i>Amar después de la muerte</i>	Eduardo Vasco	CNTC
	<i>El mágico prodigioso</i>	Juan Carlos Pérez de la Fuente	
	<i>La gran Cenobia</i>	Carlos Alonso Calero	RESAD
	<i>Il magico prodigioso</i>	M. Federica Maestri y Francesco Píto	Lenz Rifrazioni
XXX (2007)	<i>Amar y ser amado o La divina Filotea</i>	Pedro Mari Sánchez	Los Músicos de su Alteza
XXXI (2008)	<i>La paz universal o El lirio y la azucena</i>	Juan Sanz Ballesteros	La Grand Chapelle
	<i>La devoción de la cruz</i>	Carlos Álvarez Osorio	
	<i>Life is a dream</i>	Cecil Mackinnon	USA
	<i>Casa con dos puertas...</i>	Manuel Canseco	
XXXII (2009)	<i>La dama duende</i>	Gabriel Garbisu	
	<i>Las manos blancas no ofenden</i>	Eduardo Vasco	CNTC

OTROS ESPECTÁCULOS CALDERONIANOS

FECHA	TÍTULO	DIRECTOR	OTROS DATOS
1970	<i>La púrpura de la Rosa</i>	Cayetano Luca de Tena	Teatro de la Zarzuela
1980	<i>La dama de Alejandría</i>	Augusto Fernandes	Teatro Español
1983	<i>Absalón</i>	José Luis Gómez	Teatro Español
1985	<i>No hay burlas con Calderón</i>	Ángel Facio	CDN
1991	<i>Eco y Narciso</i>	Ernesto Caballero	
1992	<i>El gran mercado del mundo</i>	Miguel Narros	CNTC

1994	<i>No hay burlas con Calderón</i>	Ángel Facio	RESAD
1996	<i>El galán fantasma</i>	José Luis Sáez	
1996	<i>Céfalo y Pocris</i>	Luis Dorrego	Universidad de Alcalá
1999	<i>Los cabellos de Absalón</i>	Mariano Llorente	Micomicón
2004	<i>La hija del aire</i>	Jorge Lavelli	Teatro San Martín -Teatro Español
2010	<i>El galán fantasma</i>	Mariano de Paco	

DE VITA ET MORIBUS

CALDERÓN Y TOLEDO

*

LOS ANCESTROS DEL DRAMATURGO

Al iniciar su célebre biografía de Calderón, Cotarelo [1924] dedica largas páginas a seguir la ascendencia paterna del poeta. Ofrece, incluso, una foto de la casa solariega de los Calderón de la Barca en Viveda, cerca de Santillana, en la actual comunidad autónoma de Cantabria. De los datos que allí aparecen se deduce que esta familia hidalga fue alejándose de sus pagos originarios y avanzando hacia la Castilla mesetaria. El abuelo y homónimo del poeta nació ya en Boadilla del Campo (en la actual provincia de Palencia) y fue bautizado el 31 de enero de 1548; pero «desde muy pronto», según Cotarelo [1924: 37], abandonó su pueblo natal y se trasladó a la corte.

* Este ensayo se escribió como prólogo a un volumen que iba a reunir las diversas obras calderonianas vinculadas a Toledo: autos, dramas, comedias y el poema *Psalle et sile*. Fue un encargo del editor Antonio Pareja y, por lo que deduje de las conversaciones y la correspondencia que mantuvimos, aspiraba a convertirse en una aportación relevante al IV centenario del nacimiento del dramaturgo, que se celebró en 2000. Conseguí que ilustrísimos calderonistas (Ignacio Arellano y José María Ruano de la Haza) y queridos compañeros del Instituto Almagro de teatro clásico (Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal) se avinieran a participar generosamente en el proyecto. Preparamos los textos, corregimos pruebas, pero el libro que habíamos perfilado nunca llegó a convertirse en realidad. Jamás se nos dio explicación alguna sobre el fiasco de esa iniciativa. Imaginamos que estaba ligada a la consecución de ayudas o subvenciones que nunca se materializaron. *Sic transit gloria mundi!* Esta es, por tanto, la primera vez que se edita este prólogo nonato. Sirva de obertura a esta sección *De vita et moribus*.

No fue el único miembro de la familia que siguió ese itinerario. Un pariente suyo, Juan Calderón de la Barca, a mediados del siglo XVI dejó el lugar de Viveda y fue a instalarse en Peña Aguilera, en los Montes de Toledo, hasta que se casó y fijó su residencia en Ajofrín.

Señala Cotarelo [1924: 37-38] que el abuelo del poeta encontró en la ciudad de Toledo el apoyo de parientes próximos que desempeñaban empleos burocráticos en el Santo Oficio y que —supone el biógrafo— le ayudarían a formarse como funcionario «en el manejo y conocimiento de papeles». En Toledo arraigarán los Calderones que darán apellido al ilustre poeta dramático.

La rama materna de su familia paterna es enteramente toledana. Su abuela fue Isabel Ruiz, hija del famoso espadero Francisco Ruiz, llamado «el Viejo», para distinguirlo de su hijo y homónimo, tío carnal del poeta, al que se denominó «el Mozo». Tenemos también noticia de otros dos industriales de la misma familia: Juan y Antonio, cuyas marcas presentan el mismo dibujo que las de los ya citados.

Trae a colación Cotarelo algunos elogios de esta dinastía de espaderos, en especial del «Viejo»: lo alabaron Lope de Vega en *La escolástica celosa* y Cristóbal Suárez de Figueroa en *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1617). A estos testimonios se podría añadir el comentario que encontramos en el canto de VIII *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega [1965: 239]:

Allí era ver las hojas de Toledo
de Francisco Ruiz, maestro raro,
cortar, sin que de mellas tengan miedo,
el casco y dueño inglés sobre el reparo.

En la comedia de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* (vv. 1499-1508)¹ encontramos el siguiente diálogo, que parece aludir también a la misma familia:

CABELLERA.	[...] Señor, ¿quiéresme decir de qué maestro es mi hoja? que no hay desde aquí a Sevilla quien lo sepa conocer. <i>Saca la espada.</i>
LUCAS.	¿Ahora?
CABELLERA.	Ahora la has de ver.
LUCAS.	De Francisco Ruiz Patilla.
CABELLERA.	[...] Es un espejo

¹ Cito por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres y mía [Rojas, 2012].

la espada; diz que es del viejo.
LUCAS. Del mozo es este recazo.

Es sintomático el olvido en que los biógrafos del poeta y los historiadores de la literatura y el teatro tienen a esta familia de diligentes industriales toledanos, en beneficio de los hidalgos norteños pronto convertidos en funcionarios.

Pues bien, Pedro Calderón de la Barca e Isabel Ruiz, abuelos del poeta, se casaron hacia 1570, probablemente en Toledo, donde nacería el mayor de sus hijos, Diego, padre de nuestro don Pedro.

La familia se trasladó a Madrid siguiendo a la corte. Allí, en 1575, Pedro Calderón el viejo adquirió un empleo de escribano o secretario del consejo de Hacienda. En 1582 estaba asentado en la villa y corte y disponía de la casa familiar en la calle del Lobo, próxima al corral del Príncipe.

No se desvinculó la familia de Toledo. De los cinco hijos de don Pedro, dos (María e Isabel, tías del poeta) volverían a la ciudad de origen para profesar como monjas en el convento de Santa Clara. El fenómeno se reproducirá en la segunda generación: dos hijos del primogénito Diego (Dorotea y Pedro, el poeta) regresarían a la ciudad paterna, una como monja profesa y el segundo como sacerdote y capellán de los Reyes Nuevos.

La rama materna del dramaturgo era madrileña, aunque es posible que su abuela Inés de Riaño, casada con el regidor de Madrid Diego González de Henao, tuviera ascendencia asturiana. En significativo contraste con la rama paterna, las tías maternas de don Pedro prefirieron profesar como monjas en conventos de la corte: doña Andrea ingresó en la Concepción Jerónima, y doña Catalina y doña Josefa en el de franciscanas llamado de Constantinopla.

Como es sabido, nuestro poeta nació en Madrid el 17 de enero de 1600 y su vida toda estuvo estrechamente vinculada a su ciudad natal. En ella vivió de forma permanente, con excepción de unos años de infancia (1601-1606) en que su familia se trasladó a Valladolid, siguiendo a la corte; la época de estudios en Alcalá y Salamanca; el tiempo en que sirvió en la guerra de Cataluña, y dos etapas en que se afincó en Toledo: en 1644-1645, al servicio del duque de Alba, y en 1653-1657, tras su ordenación sacerdotal, con los permisos y lapsos que señalaremos más adelante.

Otras salidas de Calderón (a Italia, a Flandes) de las que a veces se habla², no pasan de ser meras hipótesis para las que hasta hoy no se ha encontrado base documental.

² Las registra Juan de Vera Tassis en *Fama, vida y escritos de don Pedro Calderón de la Barca*, una suerte de biografía que precede a la *Verdadera quinta parte de comedias de...* [Vera Tassis, 1682: ff. ¶8v-¶¶1r.].

Tras Madrid, Toledo es la ciudad a la que el dramaturgo está más vinculado, y no por accidente.

PRIMERAS OBRAS RELACIONADAS CON TOLEDO

En Toledo se desarrolla el argumento de una de sus más tempranas piezas: *Saber del bien y del mal*, representada en palacio por Roque de Figueroa el 28 de marzo de 1628. Se trata de una comedia palatina cuyo escenario es una corte lejana e imaginaria que lo mismo podría ser Toledo que Barcelona, Milán o Bratislava. La acción se sitúa en tiempos de Alfonso VII Raimúndez, el Emperador. Apenas encontramos más que ocasionales y vagas alusiones a la ciudad y su entorno:

y vino a esta quinta, a quien
el Tajo sirve de alfombra
y las nubes de dosel.
[Calderón, 1966: 236]

que al momento salgan
de Toledo desterrados.
[Calderón, 1966: 243]

No deja de sorprender que, pudiendo evocar tantos palacios y sitios toledanos ligados a la realeza, Calderón se limite a estas dos breves, casi insignificantes, referencias. Cabe imaginar que el poeta no decidió en principio el lugar preciso en que había de ubicarse la acción. Solo en la tercera jornada se vio necesitado de señalar con los versos transcritos una ubicación concreta. La elección de Toledo era ideal: una ciudad de prestigio, con un glorioso pasado medieval, sede frecuente de la monarquía española... Pero el poeta no se preocupó ni del color local ni de elegir con cuidado los elementos que pudieran contribuir a la verosimilitud. Tras aludir al Tajo y su vega, el rey nos habla del «apacible cancel» que forman «murtas y jazmines», flor poco esperable en el clima continental de la Meseta. El mismo carácter utópico de la obra lo revela la alusión a un mar que los versos señalan como inmediato:

que si más vidas tuviera
que piedras tiene este monte,
que tiene ese mar arenas...
[Calderón, 1966: 240]

Las referencias al palacio son siempre abstractas e imprecisas. Nunca se citan el alcázar ni los palacios de Galiana, que podrían enmarcar a la perfección esta comedia palatina. Parece que Calderón no tenía en la mente la ciudad de Toledo al escribirla.

Por el contrario, sí está íntimamente ligada a Toledo *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, comedia temprana de fecha imprecisa, quizá de 1629, como quiere Hilborn [1938: 13-15]. Esta obra tiene toda la pinta de ser uno de los muchos encargos que los poetas célebres aceptaban de casas nobiliarias, ayuntamientos y otras corporaciones públicas.

A diferencia de lo que ocurre en *Saber del bien y del mal*, en *La Virgen del Sagrario* el nombre de Toledo aparece con extrema frecuencia. Quizá por primera vez, en sus versos se expone la imaginaria etimología (*Toletot* o *Toledot*, ‘unión de gentes’) y el supuesto origen asirio de su población que veremos repetidos en otras piezas vinculadas a la ciudad imperial:

por más cierta opinión tengo
que Nabucodonosor,
aquel asirio soberbio,
que se hizo adorar por dios,
la fundó; y conviene en esto
el nombre: que *Toledot*
quiere decir en hebreo
fundación de muchos, y él
trajo en su ejército, al tiempo
que la fundó, egipcios, persas
medos, partos y caldeos.
Y así, el nombre corrompido,
pasando de uno a otro dueño,
del hebreo *Toledot*
vino a pronunciar *Toledo*.
[Calderón, 1966: 576]

La inspiración del tríptico mariano también es toledana. Como ha analizado Elena E. Marcello [2004], las fuentes más inmediatas y seguidas con mayor fidelidad fueron dos obras de José Valdivielso: el poema *Sagrario de Toledo* (1616) y el *Auto de la Descensión de Nuestra Señora en la santa iglesia de Toledo cuando trujo la casulla al gloriosísimo san Ildefonso, su santo arzobispo y patrón nuestro*. Posiblemente, el tríptico de Calderón, que recrea leyendas piadosas en torno a la Virgen toledana, es un eco (no sabemos a qué distancia cronológica) de los festejos que se celebraron en octubre

de 1616 con motivo de la traslación de la imagen a una nueva capilla de la catedral. También de las creaciones literarias que nacieron al calor de este acontecimiento, en especial los poemas que se presentaron a la justa poética, reproducidos en *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario...* (1617) de Pedro de Herrera³.

Estas circunstancias han llevado a Ángel Valbuena Briones [1966: 571] a postular la atrevida hipótesis de que el drama se escribió «en el período de los estudios de retórica y lógica que Calderón cursó en Alcalá de Henares», es decir, en 1617-1618. Parece una fecha demasiado temprana para una obra que, sin alcanzar las cimas del arte, es técnicamente compleja y revela a un poeta experimentado⁴.

Aunque no guarde relación con la ciudad de Toledo, no podemos dejar de señalar aquí el encargo que recibió Calderón de la villa de Yepes en los primeros meses de 1637. El resultado fue la redacción de una de sus obras maestras: *El mágico prodigioso*. Su estreno tuvo lugar en las fiestas del Corpus de ese año. Conservamos el manuscrito autógrafo con las precisas indicaciones para ser representada en la plaza de Yepes con la técnica y los medios propios de un auto sacramental [vid. Calderón, 1999a; y Pérez Sierra, 2003].

En 1640 recibe un nuevo encargo procedente de Toledo: la redacción de un auto sacramental para la fiesta del Corpus. Elige el mito de Psiquis y Cupido y sobre él crea la trama alegórica correspondiente. De esta nueva relación del poeta y la ciudad del Tajo nos ha quedado un precioso documento autógrafo conservado en el Archivo

³ Rafael González Cañal escribió un detallado estudio sobre *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* que había de servir de prólogo a la edición de Elena E. Marcello. Los dos trabajos tenían como destino el volumen nonato sobre *Calderón y Toledo* al que ya me he referido.

⁴ Es verdad que Calderón fue muy precoz. En junio de 1623 se representó en palacio su comedia *Amor, honor y poder*, dentro del amplio programa de actividades escénicas promovido por la joven reina Isabel de Borbón. Nuestro admirado amigo Santiago Fernández Mosquera [2007: LXXIV] sugiere que Calderón pudo estar recomendado por el duque de Frías, en cuya casa servía, y que el estreno se produciría en el contexto de las fiestas en honor del príncipe de Gales, que había viajado a España para tratar de concertar su matrimonio, finalmente frustrado, con la infanta María. La acción representada se desarrolla en Inglaterra y trata de amores de la realeza, quizá «para lisonjear cortesantemente al visitante». En otros momentos yo había atribuido el debú de un poeta de solo 23 años en el alcázar real a la necesidad de atender la voraz demanda del público cortesano que en ese periodo asistió a una comedia nueva cada tres días [vid. Pedraza, 2000: 44-45; y 2018: 223-226]. Los estudios de Coenen [2011] señalan como primera obra conocida de Calderón *La selva confusa* (de la que se conserva un manuscrito autógrafo), quizá representada en palacio unos meses antes, entre octubre de 1622 y febrero de 1623. Con todo, datar *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* en 1617-1618 parece, hoy por hoy, apostar en exceso por la precocidad del dramaturgo.

Municipal. Se trata de una carta datada en Madrid a 29 de abril de 1640 y dirigida al señor Alberto de la Palma, comisario de las fiestas [*vid.* Martínez Gil, García Ruipérez y Crosas, 2004]. En ella se incluyen interesantes observaciones sobre la vida teatral del siglo XVII. Vemos en el primer párrafo a Calderón cogido entre dos compromisos literarios (los autos que le han encargado para Toledo y Madrid) y uno bélico: la llamada de la orden de Santiago para que se encuadren todos los caballeros con el fin de hacer frente a la ofensiva francesa en el Rosellón, que enseguida se complicaría con la guerra de Cataluña.

A pesar de estas difíciles circunstancias, el poeta promete cumplir en primer lugar con el compromiso toledano:

De hoy en ocho días enviaré a vuestra merced el auto. Que, aunque mi poca salud y esta nueva ocupación de acudir a los bandos de la religión, pudieran embarazarme con disculpas, es tanto el deseo que tengo de servir a vuestra merced y a todos esos señores [...], a quien con todas veras aseguro que haré antes la fiesta de Toledo que la de Madrid... [En Martínez Gil, García Ruipérez y Crosas, 2004: 111]

No sabemos si escribiría otra carta a los regidores de Madrid en términos parecidos. Lo cierto es que cumplió con su compromiso y el auto sacramental de *Psiquis y Cupido* se vio en las fiestas toledanas, tal y como estaba previsto, al tiempo que en Barcelona estallaba el Corpus de Sangre (7 de junio de 1640).

De momento, el 20 de abril envía a Toledo la loa del auto para que vayan estudiándola, «que hecho se estará».

El poeta se interesa por las posibilidades de la compañía, para ajustar su texto a las habilidades de los cómicos. Pide este informe a su corresponsal pues no se fía de la opinión que de sí mismos tienen los representantes, «porque ellos suelen hablar de sí apasionados».

Frente a artistas posteriores (muy por debajo de la genialidad de Calderón), empeñados en considerar intocable el menor detalle de sus ocurrencias, no dejan de sorprender el buen sentido y la humildad creadora de don Pedro y su disposición para «ir ajustando el vestido de la representación al cuerpo que le ha de poner». El poeta sabía que sus versos (el vestido que estaba cortando en esos momentos) tenían que ceñirse al cuerpo físico de los actores. Aunque parece conocer a los miembros más notables de la compañía, le preocupa «la parte de la música y de las mujeres», por lo que pide «la lista de todos, señalando quién canta, quién baila y quién hace las demás partes» [En Martínez Gil, García Ruipérez y Crosas, 2004: 211].

Las previsiones del aparato escénico revelan la misma voluntad de acomodar la creación literaria a las posibilidades efectivas de la representación y ofrecen un vivísimo testimonio de cómo nuestro autor imagina en radical simultaneidad la ficción literaria y su realización escénica. El dramaturgo es un poeta (cultivador de un arte temporal a través de la palabra) que tiene siempre en la mente el espacio y la conformación artística que ha de adquirir en el tablado y en el cuerpo y voz de los intérpretes.

No es un creador abstracto, sino alguien que tiene muy en cuenta las soluciones técnicas y mecánicas y los condicionamientos físicos y económicos de las mismas. Tras pedir una compleja escenografía, de bulto y practicable, anota: «adviértase que si esto pareciera que es mucho transformar el teatro», puede resolverse el efecto con una solución más sencilla y menos cara: «Si a vuestras mercedes les parece mucho aparato, avísenme, que yo procuraré ajustar los versos a su disposición».

La loa de *Psiquis y Cupido* contiene en su parte final subidos elogios a Toledo:

por ser cabeza de todas
las ciudades de este reino.
Dígalo su antigüedad,
y haber tenido su asiento
en ella la silla regia
de sus monarcas supremos,
por ser corazón de España
y de la fe...

*(Loa de Psiquis y Cupido. Toledo, vv. 353-360)*⁵

Tras esta alabanza a la ciudad, desgrena los elogios al cabildo, al ayuntamiento, a los comisarios de las fiestas y a las damas y a los nobles caballeros que la habitan.

La experiencia de 1640 debió de ser plenamente satisfactoria ya que tres años más tarde, cuando el poeta vuelve de la campaña de Cataluña, se le encarga un nuevo auto. Para esta ocasión escribe *Llamados y escogidos*, que fue representado por la compañía de Pedro de la Rosa.

Coincide la creciente vinculación a Toledo con un periodo en el que la actividad teatral madrileña queda suspendida, primero por la guerra y más tarde por la muerte de la reina (6 de octubre de 1644) y del príncipe Baltasar Carlos (9 de octubre de 1646). Como recuerda Cotarelo [1924: 245], Calderón no escribe comedia alguna entre 1642 y 1647. El único campo abierto a su actividad literaria son los autos del

⁵ Cito las loas de los autos toledanos por la edición que preparó expofeso Ignacio Arellano para el volumen *Calderón y Toledo* [Calderón, inédito].

Corpus. No puede sorprendernos que intente atender, a pesar de la coincidencia de fechas, los encargos de Madrid y Toledo.

PRIMERA ESTANCIA TOLEDANA DEL POETA

Desde principios de 1644 hasta, al menos, junio de 1645, Calderón reside en Toledo [vid. Cotarelo, 1924: 245-246]. Allí se reencontrará con su hermana Dorotea, monja francisca del convento de Santa Clara. A ese periodo corresponde la redacción de dos autos para el Corpus de 1644: *La humildad coronada* y *El socorro general*. Ambos se conservan manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid. El primero fue firmado por Calderón el 17 de marzo de 1644 y censurado por Luis Velasco de Villarín en Toledo el 6 de abril de 1644. Sabemos que eran comisarios de esas fiestas Ignacio y Luis de la Palma, Bernabé de Grijosa y Melchor Ortiz de Cisneros, y que la representación corrió a cargo de la compañía de Antonio de Prado⁶.

El socorro general es un auto historial de claro contenido político: una defensa de las directrices de Olivares en el contexto de la guerra de Cataluña.

Estos dos autos fueron también representados en Madrid⁷. La loa que Pando y Mier antepone a *La humildad coronada*, parece estar escrita para una representación madrileña:

En la muy noble
siempre imperial corte regia
de los católicos reyes de España. (vv. 381-384)

Sin embargo, los versos finales del auto vuelven a la mítica etimología de Toledo y a la vinculación de la representación y la ciudad:

también la gran Toletot
haga con sumo placer
fiestas al grande misterio,
que es el triunfo de la fe. (vv. 1494-1498)

⁶ De estos dos autos se publicaron, poco después de escrito este trabajo, sendas ediciones debidas a Ignacio Arellano [Calderón, 2001b y 2002], donde se encontrarán las noticias sobre las circunstancias de su creación, y un análisis de los textos.

⁷ Cotarelo [1924: 265], de quien recojo esta noticia, señala que los representaron las compañías de Pedro Ascanio y Pedro de la Rosa. Ya hemos apuntado que *La humildad coronada* la llevó a la escena, al menos en Toledo, Antonio de Prado.

El mismo fenómeno se repite en *El socorro general*. La loa antepuesta por Pando se refiere a una representación madrileña:

pues ¿dónde había de hacerse
un regocijo tan grande,
sino en la coronada villa de Madrid? (vv. 435-438)

Pero las palabras finales parecen aludir a Toledo. El poeta se dirige a la

Iglesia, Inquisición.
ciudad, damas, caballeros,
nobleza y plebe...

Tanto el título de ciudad como la referencia a la Inquisición, cuyo tribunal central estaba en Toledo, y la ausencia de los reyes en la lista de los homenajeados en este parlamento último convienen con la «imperial patria», de la que el poeta se declara hijo, condición que bien se podía arrogar metafóricamente, dadas sus raíces familiares y su residencia en el momento de redactar el auto.

Sugiere Valbuena Prat [1967: 406] que *Los encantos de la culpa*, fechado por Cotarelo en 1649, pudiera ser de 1645 y redactado en Toledo. No he encontrado para esta conjetura asideros firmes. Sabemos que Calderón en 1645 se desplazó desde Toledo a Madrid para organizar la representación de dos autos cuyos títulos y circunstancias ignoramos [*vid.* Cotarelo, 1924: 266]. La réplica final de *Los encantos de la culpa* sitúa la función «en Madrid,/ noble corazón de España». La misma imagen había aparecido unos años antes en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*: «porque es Toledo el corazón de España» [Calderón, 1966: 583]. No es imposible que en el auto los editores trabucaran un hipotético verso original: «en Toledo,/ noble corazón de España»; pero tampoco es necesario suponer que está errada la lectura que alude a Madrid. Hoy la opinión dominante, basada en los estudios de Parker [1969: 164-188] y Reichenberger [1979-2001: II, 559], es que la obra se estrenó «en Madrid, en 1645 o tal vez antes» [Egido, 2004: 52].

La intensa relación de los primeros años de la década de 1640 parece desvanecerse en el segundo lustro. Sabemos que vivió un tiempo al servicio del duque de Alba. En su palacio de Alba de Tormes se encontraba el 25 de junio de 1646 [Cotarelo, 1924: 249], y allí seguía en 1648, pues desde su retiro reclama el pago por su trabajo para las fiestas madrileñas del Corpus. En varios escritos del conde de

Castrillo se recuerda al corregidor de Madrid que don Pedro «desde Alba vino a poner en ejecución la fiesta de los autos del Corpus» [Cotarelo, 1924: 269]. La situación se repetiría en 1649.

En este último año el nuevo matrimonio del rey con su jovencísima sobrina Mariana de Austria (quince años a la sazón) autoriza la reanudación de las representaciones teatrales. No está claro si Calderón permaneció un tiempo más en Alba de Tormes, con las consabidas escapadas a la corte para trabajar en las fiestas o espectáculos teatrales, o si regresó de inmediato a su ciudad natal.

LA ORDENACIÓN SACERDOTAL Y SUS CONSECUENCIAS

Coincidieron estas circunstancias con la determinación de ordenarse de sacerdote y el deseo de tomar posesión de la capellanía que le dejó su abuela materna Inés de Riaño. Esta decisión implicó el reencuentro con la ciudad de sus mayores. En las *Efemérides toledanas* se cita —creo que con poca precisión— una frase que se atribuye en primera persona al famoso dramaturgo:

Para mejor servir a Dios Nuestro Señor, reconociendo la poca estabilidad de las cosas humanas, he determinado marchar a Toledo, pasando el día de Reyes preparándome para la ordenación sacerdotal. [Mora del Pozo, 1991: I, 146]

A lo que imagino, esta frase entrecomillada es una refacción arbitraria de la que aparece en un documento notarial de 2 de noviembre de 1650 en el que la familia del poeta resigna en él la capellanía instituida por su abuela materna. El texto está en tercera persona (lo redacta el notario) y no alude a Toledo:

Don Pedro Calderón de la Barca, para mejor servir a Dios nuestro señor, reconociendo prudentemente la fragilidad y poca estabilidad de las cosas de esta vida y atendiendo a las eternas, ha determinado de ordenarse de orden sacerdotal... [En Cotarelo, 1924: 285]⁸

Creo que es Cotarelo quien conjetura: «Es de presumir que dejase el servicio del duque de Alba para prepararse, *acaso en Toledo*, a recibir las sagradas órdenes...». Pero no alega prueba documental alguna.

⁸ En el documento completo, publicado por Pérez Pastor [1905: 176-182] y reproducido por Sliwa [2008: 129-131], no se menciona en ningún momento la ciudad de Toledo.

Por esas fechas, en Madrid, ingresa en la Orden Tercera de San Francisco (11 de octubre de 1650) y en los meses que siguen continúa su preparación para el sacerdocio ya que una real orden de 18 de setiembre de 1651 le autoriza para «ordenarse de misa y andar con el hábito de sacerdote en la forma ordinaria» [cit. Cotarelo, 1924: 286].

Todo indica que en esa etapa preparatoria y sus primeros años sacerdotales, don Pedro reside de asiento en Madrid. Desde el momento en que fue ordenado, intentó conseguir algún puesto en la compleja red político-religiosa de la España del XVII. El episodio es bien conocido y está razonablemente documentado, aunque sujeto a distintas interpretaciones.

Sabemos que en 1651 Calderón realizó gestiones para obtener algún beneficio eclesiástico. Nos consta que la petición encontró ciertos obstáculos mal conocidos. Cotarelo [1924: 286-289 y 291-293] conjeturó que había solicitado una de las capellanías de los Reyes Nuevos, y creyó verosímil que la oposición proviniera de don Alonso Pérez de Guzmán, capellán mayor y patriarca de Indias, «gran enemigo de las representaciones de teatro», que creería incompatibles la dedicación a la escena y la dignidad eclesiástica que se le pretendía otorgar.

Wilson [1973: 700] no ve tan claro el proceso descrito por Cotarelo y advierte cómo en realidad no sabemos el puesto o cargo que solicitó Calderón en 1651 y menos si el patriarca de Indias se opuso o no a esa pretensión.

Lo que sí sabemos es que don Alonso en 1652 requirió el concurso del dramaturgo para escribir los autos del Corpus, y el poeta aprovechó la ocasión para quejarse veladamente de los obstáculos que se habían opuesto a «una pretensión que cabe en los límites de mi esfera, no desguarnecida de méritos propios y heredados», y para lamentar que «después de publicada la merced, me la ha retirado la objeción de no sé quién, que juzga incompatibles el sacerdocio y la poesía» [en Wilson, 1973: 700]. El escrito, sutil y medido, acababa en una disyuntiva: «o este [el escribir teatro] es malo, o es bueno; si es bueno, no me obste; y si es malo, no se me mande». La carta, humilde pero enérgica, debió de convencer al patriarca.

Reordenando y matizando la interpretación tradicional del lance, establecida por Cotarelo, García de la Concha [2000: 8] sintetiza:

A mi juicio, las cosas pudieron ocurrir así: apenas ordenado sacerdote, para lo que Calderón debió de prepararse algún tiempo en Toledo, pidió al rey que lo presentara a la capellanía de Reyes Nuevos y el rey accedió. Mas no se inició el proceso —solicitud y formalización de la propuesta, expediente de limpieza de sangre, etc.— porque alguien, detrás del cual podría estar el patriarca, avanzó la

reserva que paralizó el intento. De ahí que Calderón aproveche la ocasión que este le brinda para pedirle a cambio de escribir los autos, que desbloquee la situación. Y así ocurrió.

A principios de 1653, para cubrir la vacante producida por la muerte de Juan Bautista López de Solórzano, el rey, como patrono de la capilla, propone a Calderón y es aceptado, a reserva de realizar la probanza de limpieza de sangre y otras exigencias establecidas para la incorporación⁹. Ello es que, expedido el título por el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval y hecha la colación el 27 de febrero, Calderón no toma posesión hasta el 19 de junio de 1653. Se traslada a Toledo y se instala en el callejón de Menores, en una casa en la que, según Juliá Martínez [1941: 202], «se conservan los escudos del poeta».

La experiencia demostró que la resistencia de los que veían ciertas incompatibilidades entre el sacerdocio y la poesía no eran enteramente arbitrarias. La reserva no debiera haberse sustentado en la absurda e infundada indignidad de la poesía: como sabían bien cuantos habían leído el *Syntaseon* de Pedro Gregorio y otros manuales escolares de la época, el mismo Dios había inspirado los grandes relatos épicos del *Génesis* y los versos líricos del *Salterio*. El problema —anunciado de forma clara en los *Evangelios*— radicaba en la dificultad de servir a dos señores. Calderón, consagrado a la poesía, fue en Toledo —digásmolo sin ambages— un funcionario absentista. Y añadamos, para completar y matizar la figura y su actuación: un funcionario que siempre mostró la mejor voluntad para cumplir con sus obligaciones, pero que las desatendía periódicamente porque necesitaba desplazarse a Madrid para cumplir con su primer señor: la poesía dramática.

Felizmente para él, servía a dos señores pero a un solo patrón: el rey Felipe IV, cuya autoridad se extendía por igual a la capilla de los Reyes Nuevos en Toledo y al coliseo del Buen Retiro en Madrid. El expediente administrativo de nuestro poeta en su destino eclesiástico de Toledo es una colección de permisos, cada vez más amplios, que en algún caso precisan de prórroga. Se ausenta en las Navidades de 1653; vuelve a irse en el mes de junio de 1654, en las Navidades de 1654, en enero y abril de 1655...¹⁰ En alguna ocasión alega padecer

⁹ Anaclero Heredero, capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, publicó el expediente de limpieza de sangre [1900-09-29]. Pérez Pastor [1905: 204-205] reprodujo de esta fuente la genealogía del poeta. Véase también Juliá Martínez [1941: 187-190].

¹⁰ Véanse la extensa enumeración de los permisos y las controversias a que dieron lugar entre los capitulares en Juliá Martínez [1941: 191-201]. La mayor parte de los documentos se reproducen, con alguna que otra errata, en Sliwa [2008].

una grave enfermedad de falta de respiración [y] faltarle comodidad de poder hacerlo en esa ciudad, a más de ser muy contrario el temple de ella a su compleción, [por lo que pide al rey] le hiciese merced de darle licencia por dos meses para curarse en Madrid. [En Juliá Martínez, 1941: 193-194]

En enero de 1660 se le autoriza a faltar seis meses y el 9 de abril, desde Atienza, donde se encuentra el monarca, se le otorga una licencia de límites indefinidos:

El rey. Por la presente, como patrón que soy de la capilla de los señores Reyes Nuevos, sita en la Santa Iglesia de Toledo, doy y concedo al licenciado don Pedro Calderón de la Barca, caballero de la orden de Santiago, capellán de ella, licencia y facultad para que por el tiempo que fuere mi voluntad pueda estar ausente de dicha capilla, y mando al capellán mayor y capellanes de dicha capilla le tengan por presente y acudan y hagan acudir entera y cumplidamente con todos los frutos, rentas, provechos y emolumentos que por razón de su capellanía debe haber y gozar entera y cumplidamente como si la sirviera y residiera por su persona, con tal que el dicho don Pedro Calderón haga decir a su costa en la dicha mi capilla las misas de su obligación... [En Juliá Martínez, 1941: 198]

Estas ausencias autorizadas provocaron no poco malestar entre sus compañeros de capellanía, como se refleja en las actas, en las que se discute una y otra vez la irregular situación. Cabe suponer que el poeta quiso mitigar estas protestas con la cortesía y el tacto, y mostró la mejor voluntad para servir a la capilla. Así lo hizo siempre que se le encomendó alguna diligencia... en la corte¹¹.

En ese juego paradójico de buena disposición para el desempeño del ministerio y periódicos alejamientos de su destino, don Pedro ingresó en la Hermandad del Refugio, un voluntariado de la época cuya misión era atender a los marginados, enfermos y desvalidos. Fue capellán de la Hermandad desde el 14 de setiembre de 1653 hasta 1657 y se conservan actas redactadas por él¹². En 1656 es elegido hermano mayor, pero al año siguiente deja la cofradía y se traslada *de facto* a Madrid, donde se incorpora a otra institución del mismo nombre y con los mismos fines.

En 1663 se le nombra capellán de honor de su majestad, sin sueldo, con residencia en la corte.

¹¹ Juliá Martínez [1941: 199-201] recoge el detalle de algunas de esas comisiones.

¹² Bartolomé José Gallardo [1888: III, cols. 901-902], en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, reprodujo algunas de ellas en el artículo dedicado a Agustín Moreto, que también perteneció a la cofradía.

OBRAS ESCRITAS EN LA DÉCADA TOLEDANA

Durante los años en que residió, con los intervalos señalados, en Toledo, Calderón tuvo como principal ocupación, al margen de sus deberes eclesiásticos en la capilla, la redacción de autos sacramentales para el Corpus madrileño y de comedias, zarzuelas y óperas para el coliseo del Buen Retiro y otros teatros regios.

No es el momento más brillante de su genio dramático (la cima de su arte se había alcanzado entre 1630 y 1640), pero sí el más regular y deslumbrante. Las creaciones de esta etapa tienen una excelente calidad media y, gracias a la estrecha colaboración con el escenógrafo Baccio del Bianco, indagan en nuevas formas complejas del espectáculo que unen «pintura, música y poesía» en una de las manifestaciones más notables del teatro barroco.

La mera relación cronológica de los datos que han llegado hasta nosotros (algunos dudosos o imprecisos) revela el trabajo constante del dramaturgo, mientras atendía, mal que bien, a sus obligaciones en la capilla de los Reyes Nuevos:

1653	Redacción de <i>Cada uno para sí</i> .
1653 (13 y 16 de nov.)	Representación en palacio de <i>La hija del aire</i> (Primera y segunda parte), por Adrián López.
1653-1661	Redacción del poema <i>Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»</i> .
¿1655?	Redacción de <i>El valle de la Zarzuela</i> (auto).
1656	Redacción de <i>La protestación de la fe</i> (auto).
1657 (17 de enero)	Estreno en la Zarzuela de <i>El golfo de las sirenas</i> . El lunes de Carnaval se repitió en el Retiro.
¿1657-1658?	Redacción de los autos <i>La cura y la enfermedad</i> y <i>Lo que va del hombre a Dios</i> (autos).
1658 (4 de marzo, lunes de Carnaval)	Estreno en el Retiro de <i>El laurel de Apolo</i> .
1658	Estreno en el coliseo del Buen Retiro de <i>Los tres afectos de amor</i> .
1658	Estreno en el coliseo del Buen Retiro de <i>Los tres afectos de amor</i> .

1659 (25 de febrero, Carnaval)	Estreno en palacio de <i>En esta vida todo es verdad y todo es mentira</i> , por las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio.
1659 (Corpus)	Estreno de <i>El maestrazgo del Tusón</i> y <i>El sacro Parnaso</i> (autos).
1660 (17 de enero)	Estreno en el Retiro de la ópera <i>La púrpura de la rosa</i> por la compañía de Antonio de Escamilla.
1660 (2 de febrero)	Termina las comedias para el Carnaval; una de ellas es <i>Mujer, llora y vencerás</i> .
1660 (Corpus)	Estreno de <i>La paz universal</i> (<i>El lirio y la azucena</i>) y <i>El diablo mudo</i> .
¿1660 (5 de dic.)?	Estreno en el Retiro de <i>Celos, aun del aire, matan</i> .
1661 (1 de marzo)	Estreno en el Retiro de <i>El hijo del sol, Faetón</i> .
1661 (Corpus).	Estreno de <i>El primer refugio del hombre</i> (auto) por Antonio de Escamilla, y <i>El primer blasón de España</i> (auto) por Sebastián de Prado.
1661 (12 de julio)	Estreno en el Retiro de <i>Eco y Narciso</i> por la compañía de Antonio Escamilla.
1662 (19 de enero).	Estreno en el Retiro de <i>Ni Amor se libra de amor</i> .
1662 (Corpus)	Estreno de <i>Las pruebas del segundo Adán</i> (<i>Las órdenes militares</i>) y <i>Mística y real Babilonia</i> (autos).

De las obras enumeradas nos interesan de manera particular dos vinculadas a su paso por Toledo: *Cada uno para sí* y *Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»*¹³.

Limitémonos ahora a señalar que *Cada uno para sí* es una de las escasas comedias de capa y espada engendradas por la pluma de don Pedro que no sitúan su acción en Madrid. Solo otras cinco, de unas treinta, se desarrollan fuera de la corte: tres en Valencia (*Primero soy yo*, *No siempre lo peor es cierto* y *El maestro de danzar*), una entre Sevilla y Madrid (*La desdicha de la voz*) y otra en Ocaña (*Casa con dos puertas mala es de guardar*).

¹³ En el volumen proyectado, *Calderón y Toledo*, se incluían sendas ediciones precedidas de estudios preliminares. El que atiende al *Psalle et sile* se reproduce en este volumen, pp. 345-357.

Incluso pinta la singular fiesta con que se celebraba cada año la llegada de los troncos que viajaban sobre las aguas del Tajo desde la serranía de Cuenca hasta la ciudad imperial. El primer galán, don Félix, describe el festejo:

Pues a la orilla
que llaman de Galiana
la gente acude con gana
de ver esa maravilla
con que de ajeno horizonte
al suyo, por cristalinos
golfos, en barcos de pinos,
viene navegando un monte.
(*Cada uno para sí*, vv. 3203-3210)

Esta referencia local, recreada siglos más tarde por José Luis Sampedro en *El río que nos lleva*, revela un íntimo conocimiento de la vida cotidiana. Escrita probablemente en 1653, como propone Ruano de la Haza [1982: 18 y 100], esta comedia parece un homenaje de Calderón a la ciudad de sus ancestros, que ahora lo recibía como recién nombrado capellán de los Reyes Nuevos.

En fecha difícil de precisar, entre 1653 y 1662, escribe el poema que ha pasado a la posteridad con el título abreviado de *Psalle et sile*. Como bien se sabe, se trata de una extensa y conceptuosa paráfrasis del rótulo que adorna la rejería del coro de la catedral toledana. Sin entrar en detalles que el lector curioso encontrará en otras páginas de este mismo volumen¹⁶, conviene señalar aquí cómo la parte inicial presenta la manida alegoría del peregrino, náufrago entre el oleaje de la vida, que dirige sus pasos hacia la Virgen del Sagrario, guiado por el fijo norte de la fe, es decir, la aguja de la catedral, que «sobre tantas/ cervices, ya de edificios,/ ya de montes, se levanta» (vv. 30-32). Es posible que Calderón rememore o recree su nuevo encuentro con la ciudad, una vez ordenado y alcanzada la capellanía. Al margen del comentario que ofrecemos más adelante, apuntemos aquí un detalle menor en el que algún malicioso podría ver una *excusatio non petita* del clérigo absentista:

¹⁶ Se trata del prólogo que preparé para la edición en *Calderón y Toledo*. Puede verse en las pp. 345-357 de este volumen.

la perfección no está en la residencia,
que entonar y asistir es circunstancia...
(*Psalle et sile*, vv. 455-456)¹⁷

Un texto más, de 1661, la *Loa para el auto sacramental intitulado «El primer refugio del hombre»*, vuelve a sacar a escena el nombre de Toledo. En este caso, un personaje alegórico encarna al viejo reino castellano, que participa de forma destacada en las cortes que convoca Dios, «que en el celo y religión/ habla primero Toledo».

ECOS TOLEDANOS EN LA ÚLTIMA ETAPA MADRILEÑA

Destinado Calderón a Madrid en 1663, la ciudad imperial continuó gravitando sobre su vida. Seguía siendo capellán de los Reyes Nuevos y recibiendo los beneficios que le correspondían de sus rentas. Su ausencia, aun avalada por el rey, no dejaba de provocar agravios comparativos. Al morir Felipe IV (29 de setiembre de 1665), sus colegas que permanecían en Toledo consideran caducada la licencia indefinida que se le había concedido. Reclaman su presencia, pero el 23 de noviembre de 1665 la reina gobernadora le renueva el permiso. Con este motivo, nuestro autor escribe a sus compañeros una suerte de carta de despedida en la que se ofrece para servir en lo que hiciese falta a la capilla. Sus palabras revelan una buena disposición (desmentida por los hechos) y también una cortés humildad que probablemente sirvió para apaciguar los ánimos. Calderón afirma que

si era gusto y servicio de la comunidad, se vendría luego a sus pies, dejando y renunciando al privilegio, y que allí estaba deseando servir y obedecer y mostrar lo que estimaba ser el más humilde criado de la capilla. [Juliá Martínez, 1941: 201]

Siguió, en efecto, al servicio de la capilla. No fueron muchos los encargos que se le hicieron, pero todo indica que los desempeñó con diligencia, eficacia y éxito¹⁸.

Todavía Toledo volvió a ser protagonista en una nueva obra del genial dramaturgo. En 1671, con ocasión de la elevación a los altares de Fernando III de Castilla,

¹⁷ Cito por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres que se preparó para *Calderón y Toledo*, y permanece inédita.

¹⁸ Juliá Martínez [1941: 201] señala que el 22 de marzo de 1666 «se le comisionó para hablar a la reina y al presidente con objeto de interesarles en asuntos referentes a la capilla».

dedica dos autos al santo rey. El primero de ellos tiene como marco Toledo, «la celebrada/ corte de Europa» (vv. 170-171)¹⁹. Un Toledo que está a punto de dejar de ser refugio de las religiones perseguidas. Calderón hace comparecer en escena al Hebraísmo, al Alcorán y a la Apostasía, que chocan con los propósitos e intereses del piadoso Fernando, empeñado en la construcción de la catedral, símbolo del dominio absoluto de la fe católica.

Los motivos centrales del auto proceden de viejas leyendas ligadas a Toledo, como señalaba y documentaba Ignacio Arellano en el estudio que precedía a la nonata edición de los autos «toledanos» en *Calderón y Toledo*.

El santo rey don Fernando. Primera parte, aunque ubica su acción en Toledo, se escribió originalmente para el Corpus madrileño de 1671.

Desde 1663 Calderón permaneció en Madrid. La última noticia que lo vincula a Toledo se produce el 27 de mayo de 1681, cuando en la junta capitular de la real capilla se recibe la noticia de su muerte. En el margen de su toma de posesión, en el *Libro de capellanes de Reyes de la Santa Iglesia de Toledo*, se anotó:

Murió en Madrid, a 25 de mes de mayo de 1681. Fue insigne escritor y capellán de honor de su majestad, y muy conocido en el orbe literario, y especialmente por la grande y singular obra de sus autos sacramentales. [En Sliwa, 2008: 150]

Todavía le sobrevivió en un año su hermana Dorotea, que murió en el convento en que pasó casi toda su vida, a la edad de 84 años.

¹⁹ Cito por la edición de Arellano, Escudero y Pinillos [Calderón, 1999b].

EL SENTIMIENTO FRATERO EN LA VIDA Y LA CREACIÓN CALDERONIANAS

*

LA BIOGRAFÍA CALDERONIANA

El actual conocimiento de la biografía calderoniana se funda sobre dos aportaciones del primer cuarto de este siglo que, confuso y dudoso, agoniza ante nuestros ojos. En 1905 Cristóbal Pérez Pastor publicó los *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, a partir de los cuales, con otras aportaciones de menor volumen, Emilio Cotarelo y Mori redactó el *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón*, que sigue siendo el más completo y documentado estudio sobre este asunto¹.

* Luis Iglesias Feijoo, admirado amigo y eminente estudioso de nuestra historia literaria y, de manera especial, de nuestro teatro, tomó a su cargo la coordinación de un número monográfico de la revista *Ínsula* en homenaje a don Pedro Calderón de la Barca con motivo del centenario de su nacimiento. Me pidió un artículo que tocara algún aspecto de su biografía o carácter. Tras pensarlo unos días, pergeñé el que ahora vuelvo a publicar. Apareció por primera vez en *Calderón en el 2000*, *Ínsula*, núms. 644-645 (agosto-septiembre 2000), pp. 6-8. Parte de él se incorporó con algunos cambios a mi estudio *Calderón. Vida y teatro*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

¹ Véanse Pérez Pastor [1905] y Cotarelo [1924]. Entre uno y otro, aparecieron nuevos trabajos documentales de Alonso Cortés [1915] y Eguía Ruiz [1920]. Más tarde, el mismo Alonso Cortés [1951] ofreció nuevos datos de la familia del poeta, y Marcos Rodríguez [1959] recuperó información sobre un pleito de los tiempos de estudiante en Salamanca. Naturalmente, son numerosos los estudios que precisan detalles de la vida de Calderón, y otros que resumen y tratan de reinterpretar los documentos ya conocidos. Entre estos últimos están los primeros capítulos, «Perfil biográfico» y

En 1981 Simón Díaz expresaba su asombro

al percatarnos de cómo la investigación posterior, lejos de consagrarse a rellenar las numerosas lagunas y a afianzar los no pocos puntos débiles, se ha ido por diferentes rumbos, como si allí no hubiera nada más que hacer. [Simón Díaz, 1983: 315]

En efecto, entre los ciento treinta y tres artículos que contienen las actas del congreso de 1981, solo tres se ocupan de aspectos propiamente biográficos [*vid.* García Lorenzo (ed.), 1983].

A pesar de la indignada perplejidad del insigne bibliógrafo, no le ha faltado cierta razón a la crítica para desviarse de un campo en el que lo sustancial está hecho, a pesar de ocasionales errores y de inevitables lagunas documentales. Todo parece indicar que lo que pueda descubrirse sobre Calderón no va a ser particularmente significativo para explicarnos la entraña de su producción dramática. Buena prueba son los comentarios y apuntes que el propio Simón nos ofrece en su artículo. Allí se discute si el joven Calderón fue escudero o caballero del condestable de Castilla, y se apunta que las relaciones —poco claras y definidas— con la casa de Alba se iniciaron en 1641 y no en 1645 como suponía Cotarelo...

Bienvenidos sean los nuevos documentos y las renovadas hipótesis para colmar las lagunas que estos dejen; pero no debemos olvidar que en la biografía de un artista no todos los datos tienen el mismo valor ni merecen la misma atención. Hay documentos mostrencos que poco nos revelan de la peculiar posición del poeta en su sociedad y menos aun de su arte.

LA REBELDÍA EDÍPICA INDUCIDA

Sin embargo, a partir de los datos de que disponemos, se han elaborado hipótesis y se han fijado posiciones críticas sobre las que merece llamar la atención. Por ejemplo, a partir del testamento del padre del poeta, don Diego Calderón, se viene

«Carácter e ideas» de mi *Calderón. Vida y teatro* [Pedraza, 2000: 11-77]. Después de publicado este artículo, Sliwa [2008] ha reunido el conjunto de los documentos conocidos sobre la biografía de Calderón y su parentela más próxima. Lamentablemente, esta recopilación, que resulta muy útil, está afeada por numerosas erratas y algunas lecturas erróneas. Unos años más tarde apareció la más amplia y documentada biografía calderoniana, la de Cruickshank [2011], *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, que, como indica el título, solo se ocupa de los años anteriores a la ordenación sacerdotal (1600-1651).

tratando de explicar determinadas características de su creación dramática. En ese documento se ha querido encontrar la matriz de los padres autoritarios y destructivos que pueblan los dramas del poeta.

Como es sabido, allí se ordena a Diego, el mayor de los hermanos, «que no se case ni disponga de su persona sin licencia y acuerdo de los señores mis testamentarios o de la mayor parte de ellos», en particular «le prohíbo de que no se case con una persona con quien me dijeron trataba de ello, ni con ninguna prima suya, de que él y los señores mis testamentarios tienen noticia porque se la he dado yo» [en Alonso Cortés, 1915: 48]. Es obvio que el padre utiliza autoritariamente el poder que le concede la sociedad para interferir en la vida de su primogénito, caso frecuente en su época y en otras posteriores.

Más grave quizá es el deseo de enturbiar *post mortem* las relaciones afectivas entre los hermanos. En caso de desheredar a Diego, «como hijo inobediente», mejora la herencia de Pedro y José, y añade: «les mando y encargo no se comuniquen ni traten con él, pues a banderas desplegadas ha querido ser afrenta de sus agüelos y padres» [en Alonso Cortés, 1915: 48].

Aunque no es razonable llevar demasiado lejos el paralelismo entre vida y creación artística, no parece descabellado pensar que el poeta recordó el talante de su progenitor al pintar a padres como el Curcio de *La devoción de la cruz*, el Mendo de *Las tres justicias en una* o el Basilio de *La vida es sueño*, como analizó Otto Rank [1929], sintetizó Valbuena Prat [1970: xxix-xxxiv] y volvió a comentar, desde otra perspectiva, Parker [1966]. Incluso en esa voluntad de entrometerse en la vida afectiva de su vástago podría adivinarse la figura de Liríope, la madre castrante de *Eco y Narciso* [Hesse, 1961].

Quizá convenga señalar que este motivo del padre despótico y la rebeldía filial, si en efecto tiene algunas raíces biográficas, no debió de nacer de la experiencia directa y personal de Pedro con el viejo Calderón. Las expresiones literales del testamento parecen revelar una encariñada complacencia del padre con el segundo de sus hijos varones:

A Pedro le mando y ruego que por ningún caso deje sus estudios, sino que los prosiga y acabe y sea muy buen capellán de quien con tanta liberalidad le dejó con que poder hacerlo [su abuela materna]. [En Alonso Cortés, 1915: 47]

Pedro tenía quince años y estas palabras nos indican que las relaciones paterno-filiales no debían de ser muy agrias. No hay duda, sin embargo, de que en su vida

desobedeció el mandato y desatendió el ruego, y en sus dramas ofrece una imago paterna más crítica, más dura y violenta, menos complaciente de lo que es habitual en su época.

Cabe presumir que esa imagen no se fraguó durante los quince años en los que convivieron el viejo don Diego y su hijo. En todo caso, quizá pudo engendrarse tras quedar huérfano y, especialmente, en el último año de la vida del padre, tras el segundo matrimonio. Los hermanos Calderón, a los que por edad y talante capitaneaba Diego, entraron en un pleito con su madrastra, doña Juana Freile Caldera, y se separaron de ella². No es difícil imaginar que acabaran culpando al difunto de las estrecheces que sufrieron poco después (se vieron obligados a vender los bienes heredados, incluido el cargo administrativo que desempeñaba su padre).

La rebeldía edípica, cuyo reflejo se ha creído ver en los dramas calderonianos, debió de ser una rebeldía inducida. El quinceañero Pedro estrechó los lazos afectivos con sus hermanos y emprendió con ellos una vida compartida, libre de frenos y proclive a la violencia, como se deduce de los dos procesos en que se vieron implicados mancomunadamente: por el homicidio de Nicolás de Velasco en 1621; y por la persecución del actor Pedro de Villegas con allanamiento del convento de las Trinitarias en 1629³.

En los dos casos parece claro que el joven Calderón seguía miméticamente los pasos de su hermano mayor. El afecto, la protección y la autoridad paterna se sustituyó por la solidaridad de la camada filial, que perduraría hasta la muerte de sus miembros. Hay un texto conmovedor del testamento de Diego que revela la estrecha relación entre los hermanos varones:

siempre nos hemos conservado todos tres en amor y amistad y sin hacer particiones de los bienes que quedaron del dicho nuestro padre [...], y nos hemos ayudado los unos a los otros en las necesidades y trabajos que hemos tenido. [En Pérez Pastor, 1905: 153]

Y encomienda su hijo al dramaturgo, con estas palabras:

al cual le dejo como hijo suyo y le pido cuan encarecidamente puedo lo haga con él como padre, que poca falta le haré yo donde él queda. [En Pérez Pastor, 1905: 157]

² Los documentos de este pleito y sus consecuencias inmediatas (las cuentas de Andrés Jerónimo de Henao sobre los gastos con los hermanos Calderón, menores de edad en ese momento) se encuentran en Pérez Pastor [1905: 22-39] y se reproducen en Sliwa [2008: 32-45].

³ En el artículo «Consideraciones en torno a la religiosidad de Calderón», incluido en este volumen (pp. 322-323), se registran algunos detalles de estos sucesos.

ESCASAS FIGURAS FRATERNAS EN SUS DRAMAS

Que yo sepa, el signo fraterno bajo el que, según todos los indicios, se fraguó la personalidad del poeta no tiene un traslado directo a su teatro. No abundan las parejas de hermanos en sus dramas, y menos aún las de hermanos solidarios. Situaciones como la de *La devoción de la cruz*, con Eusebio y Julia desconocedores de su parentesco e incestuosos frustrados e inconscientes, nada tienen que ver con lo que, al parecer, pudo vivir el dramaturgo. Más distantes aún están los hermanos feroces y sanguinarios de *Los cabellos de Absalón*. Ni siquiera Juan e Isabel en *El alcalde de Zalamea* se aproximan al modelo de fraternidad que revelan los datos que conocemos sobre la realidad familiar del poeta.

Quizá esta evidencia subraye algo que ya se ha dicho de Calderón: su escasa inclinación al autobiografismo literario. Si la suya es una «biografía del silencio» [Valbuena Prat, 1956: 388], no es porque nos falten documentos administrativos y notariales, sino porque carecemos de un reflejo literario directo de su personalidad. En sus obras hablan los personajes y las situaciones, que a veces dicen lo que el autor no ha querido decir a título personal. Por esta razón no creo que sea muy útil la vieja propuesta del benemérito Richard Ch. Trench [1880: 32]:

If we would complete our image of the poet, it must be from the internal evidence of his writings.

El poeta calla, vela su opinión y sus vivencias, salvo quizá en esa fe decidida en las generaciones filiales frente al patriarcado tiránico, que presenta en escena pero cuya actuación no critica ni discute⁴. En la creación calderoniana, el dramaturgo es el dios oculto que se abstiene de entrometerse en la vida de sus criaturas y las deja a merced de un riguroso mecanismo cómico o trágico, según corresponda.

⁴ Marc Vitse es el estudioso que ha subrayado con mayor énfasis la importancia de las nuevas generaciones en la ideología y la dramaturgia calderonianas. Esta tesis se expuso sucitamente en el capítulo correspondiente de la *Historia del teatro en España* dirigida por Díez Borque [Vitse y Serralta, 1983: 560-566]; y se desarrolló con mayor amplitud en un estudio publicado unos años después, aunque redactado en sus aspectos sustanciales con anterioridad: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* [Vitse, 1990].

LA HERMANDAD DE LOS «PÁJAROS NUEVOS»

Sin embargo, hay aspectos del quehacer literario de Calderón que sí podrían revelar el peso de esa historia familiar que se sustenta sobre el sentimiento de fraternidad. A diferencia de Lope de Vega —Lope es piedra de toque para toda la literatura del siglo XVII—, no parece que don Pedro tuviera una decidida voluntad de alzarse con la monarquía cómica.

Maria Grazia Profeti [1997: 11-13] ya censuró la casi invencible tendencia crítica a enfrentar al joven Calderón con el viejo Lope. Si leemos al Fénix, nos percatamos de que su última guerra literaria se dirige contra los «pájaros nuevos», un grupo de jóvenes escritores que están despuntando, con nuevas formas, con nuevos bríos, en los años finales del creador de la comedia⁵. Así supo verlo Juan Manuel Rozas [1990: 73-196 y 355-383], aunque personalizó excesivamente ese enfrentamiento en dos nombres propios: los de José de Pellicer y Tovar y Pedro Calderón de la Barca.

Todo indica que para Lope el joven Calderón era uno más entre la hornada que incluía a Rojas, aún más precoz que él, Antonio Coello, Jerónimo de Villaizán, Jerónimo de Cáncer... Estos y otros, unidos en la realidad y amalgamados en la imaginación de Lope, eran los ingratos enanos, de aguda vista, que, hermanados, atalayaban los nuevos rumbos sobre los hombros del gigante que había creado y sostenido el teatro español durante medio siglo.

No tenemos evidencias de que, en los años 1630-1640, existiera una lucha por el liderazgo entre los jóvenes poetas. Al contrario, sabemos que se pusieron de moda las comedias en colaboración y que Calderón, a pesar de la superioridad que hoy le atribuimos, participó de este sistema de creación en medida similar a la que se puede apreciar en Rojas o Moreto. Mackenzie [1993: 31-67] ha estudiado ese fenómeno. Descarta que la única causa, ni siquiera la principal, fuera la prisa. Parece que lo que subyace —aunque no lo diga en estos términos la ilustre hispanista— es la conciencia de pertenecer a una generación filial, que hereda una mina explotada por sus predecesores. No les importa unirse para elaborar motivos dramáticos y construir en comandita una renovada teatralidad⁶.

⁵ Poco después de escrito y publicado el artículo que está ante los ojos del discreto lector, escribí y publiqué otro titulado «Lope y Calderón, Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática» [Pedraza, 2018: 217-240]. La relación del Fénix con la nueva generación literaria puede seguirse, con mayor detalle, en el estudio de González Cañal [2002a].

⁶ El fenómeno de estos dramas de autoría múltiple ha merecido en los últimos tiempos una atención que nunca antes se le había dispensado. Fruto de este interés es el volumen *La co-*

Frente al genio patriarcal de Lope, poeta que quiso ser el primero en todos los campos, los jóvenes buscan y encuentran acomodo como grupo, contando con la solidaridad, quizá distante pero eficazísima, de otro miembro de la generación: el propio rey Felipe IV.

Calderón, Rojas y Coello se ocupan, en plano de igualdad, de proporcionar textos para los corrales y para las fiestas reales. A los tres se les concede en años sucesivos (1637, 1642 y 1648) el honor de la cruz de Santiago, en parte por el crédito cortesano que han ganado por su labor artística. Bueno es recordar, para poner en sus justos términos el alcance del conflicto de castas, que nuestro autor se enfrentó a los mismos problemas que tuvo Rojas para obtener el hábito. Ambos se vieron en la necesidad de pedir dispensa papal por idéntica causa: el oficio de secretario, considerado mecánico en aquel tiempo, que habían desempeñado sus respectivos progenitores⁷.

Las relaciones entre Calderón, Rojas y Coello debieron de ser muy estrechas. Escribieron juntos comedias para los corrales y para palacio (*Los privilegios de las mujeres*, *El jardín de Falerina* y *El monstruo de la fortuna*, entre los tres; Calderón y Rojas con Belmonte: *El mejor amigo, el muerto* y *La más hidalga hermosura*; Calderón y Coello: *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*; Calderón y Coello con un tercero: *El pastor Fido*). Juntos los encontramos compartiendo el suculento encargo de los autos para el Corpus madrileño de 1639: *La cárcel del mundo* de Coello, *Hércules* de Rojas, *Santa María Egipciaca* y *El mejor huésped de España* de Calderón. Al año siguiente el pastel se reparte entre Calderón (*Los misterios de la misa* y *El juicio final*) y Rojas (*El rico avariento* y *Las ferias de Madrid*).

Algunos indicios parecen revelar que Calderón fue pronto *primus inter pares*. Precedió a sus compañeros en las distinciones honoríficas; paulatinamente fue siendo preferido en palacio y acabó alzándose con el monopolio de los autos madrileños; pero durante mucho tiempo se mantuvo en una relación fraterna respecto a sus compañeros de generación.

media escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro [Matas Caballero (ed.), 2017], donde el lector interesado encontrará una veintena de artículos, diversas hipótesis sobre la génesis y desarrollo del fenómeno, y amplias referencias bibliográficas. Para el conjunto de la producción compartida de Calderón (al parecer, unas trece comedias, más de un 10% de su obra), debe acudir al estudio de González Cañal [2000b], y a un trabajo, bastante posterior, de Vega García-Luengos [2017]. En los dos casos hay que rectificar la atribución a Pérez de Montalbán del segundo acto de *El monstruo de la fortuna*. No hay razón alguna para esa adjudicación. Todos los indicios nos llevan a pensar que es obra de Antonio Coello [*vid.* Coenen, 2017].

⁷ En el caso de Calderón, los documentos de las farragosas diligencias y la dispensa papal fueron publicadas por Pérez Pastor [1905: 99-110]. Se reproducen en Sliwa [2008: 77-82].

UN MAESTRO QUE NO QUISO SERLO

En la primera mitad del siglo XVII no contó con discípulos ni tuvo la aspiración de erigirse en maestro. Es posible que su historia familiar, la educación sentimental adquirida al lado de sus hermanos Diego y José, pesara en la inclinación a compartir laureles y dineros con sus contemporáneos, en vez de tratar de imponer su genio.

Su magisterio, su patriarcado artístico fue reconocido, pero no por sus estrictos coetáneos, sino por los dramaturgos nacidos cuando ya era un autor consagrado: Francisco de Bances Candamo, sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres... Sin duda, tenía razón fray Manuel Guerra [1682: f. ¶¶¶¶¶1v], al aprobar la *Verdadera quinta parte*, cuando dijo: «este raro ingenio [...] nació para maestro, y no discípulo»; pero durante muchos años ejerció como fraternal colega de los dramaturgos que hoy aparecen, impropriamente, como miembros de la «escuela de Calderón».

**CONSIDERACIONES
EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD
DE CALDERÓN**

*

EXORDIO

La Venerable e Ilustre Congregación de San Pedro Apóstol de Sacerdotes Seculares Naturales de Madrid tiene el privilegio de poder presentar el acta de ingreso de dos artistas de proyección universal: Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Pocas, muy pocas instituciones, se pueden parangonar con ella.

Esta gloriosa entidad y su archivero, Jesús María López Sotillo, me ponen en un aprieto. Me han pedido que trate de *la religiosidad de Calderón*, tema amplísimo, sujeto a encendidas controversias, que se ha mirado desde perspectivas opuestas, que obedecen, a menudo de forma irreflexiva y poco atenta a los datos, a opciones ideológicas y políticas en pugna.

* Este trabajo se escribió como respuesta a la gentil invitación de Jesús María López Sotillo, en nombre de la Congregación de San Pedro Apóstol de Sacerdotes Seculares Naturales de Madrid, para participar en una jornada conmemorativa del 370 aniversario de la ordenación sacerdotal de don Pedro Calderón de la Barca. Los actos académicos se celebraron el 27 de octubre de 2021. Incluyeron una visita guiada a los lugares vinculados a la Congregación y al insigne dramaturgo en el Madrid del siglo XVII, y unas conferencias en que compartí estrado con el mismo López Sotillo y con las profesoras Esther Borrego (Universidad Complutense) y María Rocío Lepe (Universidad de Huelva).

Convendrán conmigo en que trazar un esbozo, una silueta de esta compleja realidad que no traicione o desfigure los textos ni contradiga las noticias fidedignas que nos han llegado por la estafeta del tiempo, es tarea hartamente difícil.

En mi artículo no me voy a ocupar, en primera instancia, de la entraña de la religiosidad de Calderón. Me parece muy arduo abordar qué pensaba el poeta y, mucho más, qué sentía. *De internis, neque Ecclesia iudicat*, como determinó el Concilio de Trento (D. S. De poenitentiae, cap. 5, D. 899-900).

Especular sobre estos asuntos tiene siempre algo de arbitrario. Don Pedro escribió cerca de medio millón de versos sobre los más variadas materias. En muchos de ellos el lector puede intuir ciertas posiciones en torno a problemas que tienen algo que ver con la religión. Pero no debemos olvidar que se trata de versos, y de versos dramáticos. No habla el individuo que escribe, ni tan siquiera finge hablar (como ocurre en la lírica), sino que son personajes en conflicto los que se expresan. Además, muchas de estas obras (como también ocurre con el teatro cortesano) se crean como respuesta a un encargo directo y, naturalmente, tratan de satisfacer el gusto y atender a la difusión de las ideas de los encargantes. Concluir de una selección mínima de ese medio millón de versos el verdadero sentir y pensar respecto a la religión es un ejercicio sujeto a todo tipo de ocurrencias subjetivas.

CUATRO PUNTUALIZACIONES BIOGRÁFICAS

Aun a riesgo de decepcionar a los que podrían esperar legítimamente que este artículo desvelara el sentido y alcance de la religiosidad calderoniana, me gustaría plantear en primer término cuatro puntualizaciones sobre la realidad biográfica y social de don Pedro.

En línea con nuestro admirado dramaturgo, soy de los que creen que la condición social no fuerza el albedrío, pero lo inclina en una u otra dirección, y sobre todo, nos ayuda a comprender las actitudes vitales y los caminos que siguen los hombres.

Calderón es hijo de una familia de clase media. Él mismo habló, sin jactancia, de «la mediana sangre en que Dios fue servido que naciese»¹. Por la rama paterna, una saga de funcionarios (los Calderón de la Barca) y de industriales espaderos toledanos,

¹ La frase se encuentra en un *Papel de don Pedro Calderón de la Barca al Patriarca*, redactado en 1651, precisamente a raíz de su ordenación sacerdotal. Véase el documento en Sliwa [2008: 137].

famosos en su tiempo (los Ruiz Patilla); por la materna, funcionarios y políticos afincados en Madrid².

Fue una familia que aspiró a planificar con prudencia y cordura la estrategia para que sus vástagos se ganaran la vida. En especial, los varones. Para las mujeres (solo tenemos noticias de Dorotea, que sobrevivió a la niñez y mocedad) se confiaba en el matrimonio o en el claustro. Dorotea profesó como monja francisca con solo catorce años en el convento de Santa Clara de Toledo. Era dos años mayor que el poeta y murió a los 84 años, dos años después [*vid.* Cotarelo, 1924: 49-50].

Para los varones se diseñaron diversas «hojas de ruta», como se dice ahora. Uno de ellos estaba destinado al funcionariado, ya que el abuelo había comprado (eran tiempos en que los puestos de funcionario se compraban) el cargo de secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda³; los otros, a la iglesia o al ejército.

Para facilitar que uno de ellos se ganara la vida como eclesiástico, el testamento de su abuela materna, Inés de Riaño y Peralta, otorgado el 5 de enero de 1612, instituyó una «capellanía de sangre», es decir, una fundación que preveía un cargo clerical, con rentas y casa, que había de ser desempeñado por un miembro de la familia:

Nombra por primer capellán de este patronato a don Diego Calderón de la Barca y Henao, su nieto, hijo mayor de Diego Calderón de la Barca y de doña Ana María de Henao, si hubiere de ser y fuere de orden sacra y estudiare para ello, con que se ordene de misa en habiendo cumplido 24 años, y si dentro de dicho tiempo no se ordenare, suceda en la dicha capellanía y memoria Pedro Calderón de la Barca Henao o Josef Calderón de la Barca Henao, mis nietos, hermanos del dicho don Diego, queriendo ser clérigos sacerdotes y estudiando para ello, prefiriendo el mayor al menor... [En Sliwa, 2008: 22]

Como se ve, en el testamento se cita en primer lugar al primogénito, Diego, que en ese momento, con diecisiete años, se encontraba en la ciudad de Méjico (probablemente, buscando otros acomodos). La disposición testamentaria establecía que el elegido disfrutaría de los beneficios y la casa hasta cumplir los veinticinco años y habría de dejarlos a otro pariente si en ese plazo no se ordenaba.

Aunque se cita a Diego como destinatario de la capellanía, sospecho que se trata de una mera formalidad, y que desde el primer momento toda la familia pensó

² Sobre los ancestros de Calderón trata ampliamente Cotarelo [1924: 15-50]. En el artículo «Calderón y Toledo», en este volumen (pp. 291-193), también se describe la genealogía calderoniana.

³ En los varios documentos que se conservan del padre del poeta figura regularmente el cargo, tanto en vida como *post mortem*. Véanse en Sliwa [2008: 17, 26, 34...].

en Pedro. Diego, como mayorazgo, estaba llamado a heredar el cargo funcional del padre y el patrimonio familiar.

Lo que podemos afirmar es que, fuera o no dirigida a él la manda, Diego rehusó la carrera eclesiástica, y la familia dispuso que fuera Pedro el llamado a seguir el camino trazado por su abuela. Es posible que la madre tuviera particular interés en dirigir sus pasos en esa dirección, según se cree que contó el propio poeta en un burlesco *Romance a una dama que deseaba saber su estado, persona y vida*:

Crecí, y mi señora madre,
religiosamente astuta,
como había en otra cosa,
dio en que había de ser cura.⁴

Parece que no solo la madre dio en que Pedro «había de ser cura». Unos años más tarde, su padre otorga testamento el 18 de octubre de 1615 e insiste en lo mismo [en Sliwa, 2008: 29]⁵.

VIOLENCIA JUVENIL

Siguiendo los pasos de su hermano mayor, evitó el destino que sus padres le prepararon: no se ordenó de sacerdote y a los veinticinco años tuvo que renunciar a la capellanía, aunque, como veremos, desde su juventud, buscó inspiración literaria en la teología, los relatos bíblicos, las hagiografías y leyendas piadosas, y la historia de la iglesia.

Esta dedicación artística a temas sacros no puede hacernos olvidar episodios violentos de sus mocedades. En 1622 los hermanos Calderón «fueron condenados por la muerte de Nicolás de Velasco», criado del condestable de Castilla, al que también estaban vinculados los homicidas. Podemos suponer que se trata de una riña entre los servidores de la gran casa, que se saldó trágicamente. El desdichado asunto se solventó con el pago de 600 ducados (6.600 reales) al padre de la víctima. Para atender a la

⁴ El poema lo publicó Hartzenbusch [1859: 585-586], como apéndice al tomo I de las *Comedias de Lope de Vega*. La autoría de este romance es discutida. Además de a Pedro Calderón, se ha atribuido a Carlos Alberto de Cepeda y Guzmán [vid. Cruickshank, 2011: 111]. Respecto al autor de *La vida es sueño*, lo que en ella se dice *se non è vero, è ben trovato*.

⁵ Hemos citado el texto en el artículo precedente, «El sentimiento fraterno en la vida y la creación calderonianas», en este mismo volumen, p. 313.

indemnización, los Calderón se vieron en la necesidad de vender la secretaría de Hacienda que había comprado el abuelo⁶.

Otro notable episodio de violencia, en este caso mezclada con el sacrilegio, tuvo lugar unos años más tarde. En enero de 1629, al frente de un grupo de familiares y de corchetes, Pedro Calderón asaltó, espada en mano, el convento de las Trinitarias Descalzas, en persecución del cómico Pedro de Villegas, que había herido a un hermano del poeta (no sabemos a cuál).

El lance causó grave escándalo en el Madrid de la época. Lope de Vega, cuya hija había profesado en el convento con el nombre de sor Marcela de San Félix, se quejó amargamente del atropello y de la ineptitud de los guardas. En carta, no datada, al duque de Sessa dice:

Grande ha sido el rigor buscando a Pedro de Villegas; del monasterio rota la clausura y aun las imágenes, que hay alcalde que se traga más excomuniones que un oidor memoriales. Ana de Villegas [hermana del agresor y quizá causa del altercado], con guardas; el mozo [Francisco de Villegas], en Osuna, y la justicia buscándole entre las monjas, a quien sacrílegamente han dado los golpes que pudieran a Cristo si le hallaran en la defensa de sus esposas. Yo estoy lastimado tanto por todas como por mi hija. El delito es grande; pero ¿qué culpa tienen los inocentes? Mas ¿cuándo no la tuvieron los corderos de la hambre de los lobos? [Lope de Vega, 1935-1943: IV, 106]⁷

LA TEMPRANA INSPIRACIÓN RELIGIOSA

Sin embargo, todo nos lleva a pensar que el pendenciero y díscolo Calderón, que rompió con el destino eclesiástico que le tenían preparado, que participó en un homicidio y que, como alguno de sus personajes dramáticos, no dudaba en asaltar un convento de monjas, veía la materia religiosa como un filón literario digno de ser aprovechado.

Aunque no tuviera asomos de vocación sacerdotal, había adquirido una sólida formación religiosa: estudió con los jesuitas en el Colegio Imperial (un tío materno suyo pertenecía a la Compañía de Jesús), y en Salamanca siguió cursos de derecho civil y canónico, aunque no llegó a completarlos [*vid.* Cruickshank, 2011: 83 y 109-111].

⁶ Véase el documento que refleja estos avatares en Sliwa [2008: 52].

⁷ El episodio de las trinitarias y sus circunstancias está narrado con detalle en Cruickshank [2011: 165-173].

Las noticias y, sobre todo, los fundamentos intelectuales sobre teología y moral que dominaba al volver a Madrid tras la vida de estudiante, habrían de serle muy útiles a lo largo de su trayectoria como poeta y contribuyeron notablemente a su bienestar económico y a su fama.

El joven fugitivo de los altares a que lo destinaba su familia, empezó su carrera literaria recreando motivos hagiográficos. Su temprana presentación pública como lírico tuvo lugar en 1620 con un soneto y unas octavas en la justa celebrada con ocasión de la beatificación de san Isidro⁸. Estos versos merecieron ser elogiados cortésmente por el mantenedor del certamen, Lope de Vega:

A don Pedro Calderón
 admiran en competencia
 cuantos en la edad antigua
 admiran Roma y Atenas.
 [Lope de Vega, 1776-1779: XI, 593]

Dada la buena acogida en esta primera epifanía poética, cuando dos años más tarde se convocó una nueva justa para celebrar la canonización del labrador madrileño, Calderón participó muy activamente con una canción, unas décimas, un romance (a santa Teresa, elevada a los altares en la misma fecha), unos tercetos (a Felipe IV) y una glosa⁹. Además, dedicó una décima panegírica al recopilador del volumen: Lope de Vega [1776-1779: XII, xv]. En el romance *Premios de la fiesta* se vuelve a elogiar al joven poeta:

Y a don Pedro Calderón,
 que merece en años tiernos
 el laurel que, con las canas,
 suele producir el tiempo.
 [Lope de Vega, 1776-1779: XII, 413]

⁸ Los textos se publicaron en *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1620. Se reprodujeron en Lope de Vega [1776-1779: XI, 432 y 491-492].

⁹ Estos poemas se publicaron en *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de san Isidro, con las dos comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622. Se reprodujeron en Lope de Vega [1776-1779: XII, 181-183, 239-240, 303-304, 363-364 y 384-385].

Por las mismas fechas presentó un romance *A la penitencia de san Ignacio*, que obtuvo el primer premio en el certamen del Colegio Imperial, y unas quintillas a un milagro de san Francisco Javier que quedaron en segundo lugar, tras las de su coetáneo Juan Pérez de Montalbán, que unos años más tarde ingresaría en la Congregación de Sacerdotes Seculares Naturales de Madrid¹⁰.

LOS MOTIVOS RELIGIOSOS EN EL TEATRO: UNA CONSTANTE VITAL

Esta actividad artística desinteresada, o poco menos, se convirtió pronto en un *modus vivendi*. En el teatro encontró el joven don Pedro una fuente de ingresos y una vía para la notoriedad social. Bien es verdad que en ciertos periodos de su vida hubo de compaginar esta dedicación literaria con el servicio a la alta nobleza, en particular al VI duque de Frías, don Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, condestable de Castilla y sobrino del conde-duque de Olivares¹¹.

Como dramaturgo comercial, pronto descubrió el filón argumental y temático que le ofrecían las crónicas bíblicas, la historia eclesiástica, las hagiografías entreveradas de motivos políticos y pensamientos estoicos, las leyendas piadosas o las tragedias existenciales de ecos religiosos.

De las veinticuatro piezas que se apresuró a publicar en las dos primeras partes de sus comedias (1636 y 1637), seis (25%) presentan temas y asuntos vinculados al imaginario religioso. Nunca decayó este interés, aunque disminuyó algo en los años posteriores ya que parte de sus esfuerzos se dirigieron a la creación de dramas para el teatro cortesano, cuyos asuntos, prácticamente exclusivos, son las caballerías y la mitología grecorromana.

En las comedias que escribió para los corrales siempre estuvieron presentes los asuntos más o menos ligados a la religión. Si atendemos al catálogo que envió el propio poeta al duque de Veragua¹², los dramas de esta inspiración, clasificados provisio-

¹⁰ Los poemas se imprimieron en la *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier* [Monforte y Herrera, 1622: ff. 47v-48v y 73r-74v].

¹¹ Véanse los datos que nos ofrece Cruickshank [2011: 116, 121, 123 y 129] sobre las relaciones entre el joven poeta y la casa aristocrática a la que sirvió durante algunas etapas de su vida.

¹² Reproducido en *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca...* [Lara, 1684: f. 10¶r-v]. Este listado es la base catalográfica de las piezas calderonianas, junto al remitido a Carlos II, publicado por Wilson [1962], y el de Vera Tassis [1982], al que me referiré más adelante. Una edición sinóptica de los tres catálogos puede verse

nalmente por materias y en el orden (dentro de cada sección) en que aparecen en el elenco, son los siguientes¹³:

DE ASUNTO BÍBLICO:

Judas Macabeo
**El carro del cielo*
Los cabellos de Absalón

HAGIOGRAFÍAS Y LEYENDAS PIADOSAS:

El purgatorio de san Patricio
La Virgen del Sagrario [Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario]
La aurora en Copacabana
**La Virgen de los Remedios*
**La Virgen de la Almudena (primera y segunda parte)*
El mágico prodigioso,
San Francisco de Borja [El gran duque de Gandía]
Los dos amantes del cielo
El José de las mujeres
El triunfo de la cruz [¿La exaltación de la cruz?]

EPISODIOS DE HISTORIA POLÍTICA DE LA IGLESIA:

El príncipe constante
El gran príncipe de Fez
La cisma de Ingalaterra

TRAGEDIA EXISTENCIAL

La devoción de la cruz

En el catálogo que insertó Vera Tassis [1682: ff. 57r-8v] al frente de la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, se añaden otros títulos: uno de inspiración bíblica (*La sibila de Oriente*), otro hagiográfico (*Las cadenas del demonio*) y un tercero, *La Virgen de Madrid*, perdido, que quizá sea otro título de *La Virgen de la Almudena*.

Sobre las dos primeras de comedias se han suscitado algunas dudas. Cruickshank [2011: 256-257 y 394] ha señalado la posibilidad de que tanto una como otra se

en Reichenberger [1979-2002: III, 26-31]: Sobre esta cuestión de las noticias acerca del elenco dramático calderoniano, véanse Vega García-Luengos [2008a] y la imprescindible e impresionante obra de Kurt y Roswitha Reichenberger [1979-2002].

¹³ Marco con un asterisco las piezas cuyo texto no se ha conservado, y entre corchetes los títulos alternativos con que se han transmitido algunas obras.

escribieran en colaboración. En cambio, Coenen [2009: 114-119 y 124-128] considera que *Las cadenas del demonio* es obra exclusiva de don Pedro; pero solo parte de *La sibila de Oriente* le pertenece.

Germán Vega García-Luengos [2005 y 2013] cree que entre los títulos que repudió Calderón, pero que es posible que sean de su autoría, se cuenta una pieza mariana de asunto histórico: *La Virgen de Sopetrán* (también rotulada *La batalla de Sopetrán*).

Entre las obras en colaboración, hay otras dos relacionadas con la materia religiosa: *La Margarita preciosa* de Juan de Zabaleta, Jerónimo de Cáncer y Calderón, y *El mejor amigo, el muerto* (una comedia con aparecidos y seres de ultratumba) de Luis de Belmonte Bermúdez, Francisco de Rojas Zorrilla y Calderón [vid. González Cañal, 2002b: 548-550].

Aunque las dudas expuestas sobre la autoría, los textos perdidos y los que, al parecer, presentan doble título no nos permiten ser estadísticamente precisos, podemos afirmar que más de una veintena de comedias calderonianas tienen relación más o menos clara con la materia religiosa. Eso significa que casi un quinto de su producción mayor está vinculada a este ámbito.

No obstante, conviene subrayar que no siempre la inspiración en asuntos vinculados a la religión implica que el drama tenga como tema central los misterios de la fe y la relación con la divinidad. *Los cabellos de Absalón*, por ejemplo, es una tragedia sobre el poder y la justicia, que poco tiene que ver con la religión, salvo la inspiración bíblica.

Si excluimos del cómputo las comedias amatorias y las fiestas reales, en las que no tenían fácil cabida estos asuntos, el porcentaje crece considerablemente (hasta el 50%, poco más o menos), ya que el conjunto de las comedias historiales, de sentido trágico y cuya acción se desarrolla en el pasado, solo abarca unas cuarenta piezas¹⁴.

Es una proporción notable, aunque no excepcional entre los poetas de su época. La edición de las *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina [1946-1958], preparada por Blanca de los Ríos, recoge ochenta y cuatro comedias. Una veintena pertenecen al difuso género de la comedia religiosa (dramas bíblicos, hagiográficos, teológicos...): un 23%. La magna edición del teatro de Mira de Amescua [2001-2012] dirigida por Agustín de la Granja incluye en sus doce tomos sesenta y seis comedias y anuncia en preparación dos más¹⁵. De ellas, una veintena pertenecen al género: cerca del 30%.

¹⁴ Ángel Valbuena Briones, en su edición de las *Obras completas. I. Dramas* de Calderón de la Barca [1966], reproduce treinta y nueve «comedias trágicas».

¹⁵ La relación alfabética de todas las comedias publicadas aparece en la 2ª y 4ª de cubierta del tomo XII.

Ciertamente, hay comediógrafos que sintieron menos interés por la materia religiosa (Juan Ruiz de Alarcón, por ejemplo); pero la dedicación calderoniana a este tipo de dramas no era algo que llamara particularmente la atención entre las gentes de su tiempo.

ESPECIALISTA EN AUTOS SACRAMENTALES

Sí se percibió como excepcional su intenso cultivo del auto sacramental. Desde fechas relativamente tempranas destacó en el género. Ya en 1632, Juan Pérez de Montalbán lo incluyó elogiosamente en el *Índice de los ingenios de Madrid* de su miscelánea *Para todos*, y destacó, quizá más como anuncio de una realidad futura que como constancia de los hechos observables en el momento de la publicación, que

ha escrito muchas comedias, autos y obras sueltas, con aceptación general de los doctos. [Pérez de Montalbán, 1999: 880]

En la misma breve entrada de este catálogo se alude al conato de escribir lo que parece un poema épico de inspiración bíblica: *El diluvio general del mundo*. Nada más sabemos de él.

Más certidumbre nos ofrece la noticia de que, para conmemorar la inauguración de una de las fases del complejo palaciego promovido por el conde-duque de Olivares, escribió *El nuevo palacio del Retiro*, que se estrenó en el Corpus de 1634. También se contó con él para los autos madrileños de 1637, representados por Pedro de la Rosa y su compañía¹⁶.

Aunque no era un teólogo profesional, como lo fueron Tirso de Molina o José de Valdivielso, tenía, además de razonables conocimientos sobre la materia, una capacidad mental que le permitió entender y desarrollar con más fortuna que sus contemporáneos y competidores el mecanismo nuclear de este tipo de piezas: la alegoría.

Los autos eran un buen negocio. Frente a los 500-800 reales que se pagaban por una comedia (la inflación hizo estragos en esa época), Calderón llegaba a cobrar por dos autos 3.300 reales (300 ducados) que le abonaba el ayuntamiento, no de su propio presupuesto sino, según se hace constar en diversas ocasiones, librados «en lo primero que procediere del aprovechamiento de las representaciones de los autos en los corrales de

¹⁶ Véase el documento correspondiente en Sliwa [2008: 72-73 y 84].

las comedias». A estos generosos honorarios, en alguna ocasión, se añadieron otros 100 ducados para viáticos cuando tuvo que desplazarse desde otros lugares (Toledo, Alba de Tormes) en que se encontraba. Estos pagos estuvieron siempre sometidos a abusivos retrasos y a una farragosa tramitación burocrática¹⁷.

A pesar de que el encargo de los autos era muy goloso, tanto las autoridades municipales que organizaban los festejos del Corpus como los dramaturgos que podían disputarle estos gajes, reconocieron pronto la superioridad de Calderón y fueron dejando en sus manos, sin mayores resistencias, el monopolio de esta lucrativa actividad. A partir de los años 40, cada primavera recibe la petición del ayuntamiento de Madrid para que redacte los dos autos y organice su representación a través de las «memorias de apariencias», una suerte de cuaderno de dirección escénica en que se detallaban los «efectos especiales» (vestuario, tramoyas, pirotecnia, música...) que habían de mostrarse sobre los carros que recorrían la ciudad en procesión y servían de tablado para la representación.

Calderón escribió más de 90 autos, pero contra lo que se acostumbra a creer, no parece que fuera un entusiasta del género. Lo cultivó con asiduidad y maestría; pero en el prólogo al único tomo que publicó en vida (*Autos sacramentales, alegóricos e historiales, dedicados a Cristo Nuestro Señor*, 1677) presenta unas «anticipadas disculpas» a los lectores, que insinúan ciertas reticencias ante las limitaciones y cortapisas que el propio autor veía en este tipo de dramas sacros:

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes, como son la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc. [...]; ya que no sea primor, sea disculpa el haber hecho tantos diferentes autos con unos mismos personajes.

Hallaranse parecidos algunos pasos. También en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos, y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año [...].

Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas [...], que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado. [Calderón, 1996: 3-4]

¹⁷ A título de ejemplo, pueden leerse los documentos que reproduce Sliwa [2008: 105, 119, 124-125 o 134], relativos a los autos de 1645, 1648 1649 y 1651. A partir de 1654, los emolumentos por escribir los autos y los viáticos por «haber venido de Toledo a su asistencia y ensayos» suben a 4.000 reales [vid. Sliwa, 2008: 152].

Parece que don Pedro veía los autos como un atractivo trabajo, sobre todo por su dimensión económica y porque en ese medio había conseguido una supremacía indisputada, pero no deja de sentirlos como una rémora (y por eso pide disculpas al lector) por sus limitaciones temáticas y su monotonía, por tener que renunciar a su autonomía creativa y verse en la necesidad de satisfacer las demandas de los espectadores populares y de unas representaciones dominadas por las tramoyas y el aparato: «muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado».

A pesar de esas personales reservas, Calderón debió de sentir un legítimo orgullo al leer las palabras que el padre Juan Ignacio Castroverde escribió al frente del volumen:

Que algunos célebres poetas hayan hecho autos con acierto, no hay duda; que la admirable forma que hoy tienen se debe solo a don Pedro Calderón, es cierto; y que en ella los escribe con celestial arquitectura, todos lo reconocen. [En Calderón, 1996: 6-7]

LA ORDENACIÓN Y SU VIDA EN TOLEDO: *PSALLE ET SILE*

Este hidalgo discreto (alejado de los violentos y graves, aunque esporádicos, excesos de su juventud) vivió veintiséis años resistiéndose a la ordenación a que lo llamaba la manda de su señora abuela. Pero a los cincuenta años decidió abrazar el sacerdocio.

Con una visión anacrónica de la cuestión, los biógrafos han tratado de buscar razones íntimas para esta determinación. Si las hubo, las desconocemos. Como habían hecho antes Lope de Vega y Góngora, también a los cincuenta años, Calderón creyó llegado el momento de regularizar su vida y establecer las condiciones para acceder a honores y cargos que dieran seguridad a su vejez.

Pensar en un repentino acceso de religiosidad o en una cínica traición a lo que había mantenido durante tantos años me parece desenfocar el problema. Calderón, al acercarse al «arrabal de senectud», quería, legítimamente, entrar a formar parte de esa inmensa máquina burocrática y de reparto de prebendas que era la iglesia en el siglo XVII. Nada se oponía ni formal ni éticamente a esa pretensión. Era un católico sincero, tenía la formación intelectual y técnica para el desarrollo de las misiones que se le pudieran encomendar y se sentía con fuerzas para llevar una discreta vida como

sacerdote. Además, su constante actividad como poeta le exigía, año tras año, ocuparse de cuestiones teológicas y escribir «sermones en verso», como llamó a los autos, con que adoctrinar al pueblo.

Se ordenó y empezó su carrera funcionarial con un destino, prestigioso pero «en provincias»: una capellanía en la catedral de Toledo. Para la «toma de posesión», escribió uno de los pocos poemas líricos que de él conservamos: *Psalle et sile*. Estos versos a la catedral toledana se han interpretado de maneras muy diversas: desde una suerte de regañina lírica a los capellanes para exhortarlos al silencio y la oración [Villar Dégano, 1981: 152], hasta una justificación de su doble condición de capellán, que había de orar en silencio, y de poeta, obligado a cantar [Egido, 1990], o una «defensa del arte poética» [A. J. Valbuena-Briones, 1994: 72]¹⁸

Vivió diez años en Toledo y, además de cumplir —con más o menos regularidad— sus tareas de capellán real, ingresó en la Hermandad del Refugio, cuyo objetivo era atender a los pobres y desvalidos. Desempeñó en ella tareas de cierta importancia: fue hermano mayor en 1656 [*vid.* Sliwa, 2008: 212 y 239-240].

Como funcionario, cada primavera solicita permiso para trasladarse a Madrid con el fin de preparar los autos del Corpus y las fiestas palaciegas de la noche de San Juan¹⁹.

Cuando, por fin, consigue una capellanía en la corte (en los primeros tiempos, sin sueldo), continúa su labor y su régimen de vida: discreto sacerdote y hábil y genial poeta dramático sacro y profano. Murió con las botas puestas: en la primavera de 1681 se dispuso a escribir los autos para el Corpus madrileño. Acabó el titulado *El cordero de Isaías* y acometió el de *La divina Filotea*, que no llegó a concluir. Murió el 25 de mayo, domingo de Pentecostés, poco después del mediodía, en su casa de Madrid.

Antonio de Solís, el insigne dramaturgo e historiador, habló en una carta particular del empeño último para rematar su labor poética:

¹⁸ Estas ideas y otros comentarios pueden leerse en el artículo «Un poema toledano: *Psalle et sile*», incluido en este volumen, pp. 345-357.

¹⁹ Sliwa [2008: 179-180] reproduce, con las erratas que acostumbra, uno de los permisos otorgados por el rey, que era patrón de la capilla de los Reyes Nuevos en la catedral toledana, para que el «licenciado don Pedro Calderón de la Barca [...], por el tiempo que fuere mi voluntad, pueda estar ausente de dicha capilla». La autorización no lo exime enteramente de sus obligaciones: se concede «con tal que el dicho don Pedro Calderón haga decir a su costa en la dicha mi capilla las misas de su obligación y las que le cupieren de faltas, como si asistiera en ellas, sobre que le encargo la conciencia». En el artículo «Calderón y Toledo», que encabeza esta sección (pp. 302-304 y 310), se señalan los conflictos que engendró entre los capellanes el absentismo del poeta —avalado por los frecuentes permisos del patrón de la capilla, Felipe IV— para atender a sus quehaceres literarios.

Murió nuestro buen amigo don Pedro Calderón y cantando, como dicen del cisne; porque hizo cuanto pudo en el mismo peligro de la enfermedad por acabar el segundo auto del Corpus, y después le acabó o acabó con él don Melchor de León. Dícenme que el que acabó es de los mejores que hizo en su vida; y yo he sentido esta pérdida con igual demostración a nuestra antigua amistad... [En Sliwa, 2008: 310-311]

En el testamento del poeta que había dispuesto años antes y confirmó cinco días antes de morir, se relacionan sus bienes, que no eran escasos: disponía de varios censos, pinturas, libros, joyas, gran cantidad de plata labrada... Se nombra heredera universal a la Congregación de Sacerdotes Seculares Naturales de Madrid y se ordenan diversas mandas a amigos, criados y conocidos²⁰.

LA RELIGIOSIDAD DE CALDERÓN SEGÚN SUS CONTEMPORÁNEOS

Es curioso constatar que, a pesar del asiduo cultivo de los autos sacramentales, entre los comentaristas próximos a su tiempo no encontramos la caracterización de Calderón como un poeta esencialmente religioso. Tengo la convicción de que sus contemporáneos no dieron particular relieve a esta inspiración, no porque no existiera o no la percibieran, sino porque consideraron que era un rasgo común a todos los dramaturgos de la época.

Por ejemplo, los intelectuales a los que se encargó la censura de sus libros se acogieron a la fórmula habitual de que las obras que se propone editar no contienen «cosa contra nuestra santa fe y buenas costumbres», como escribe Juan Bautista de Sosa al frente de la *Primera parte* de las comedias del autor [en Calderón, 1636: f. ¶2r]. Cuando se extienden a más detalles, como Valdivielso, ponen el énfasis en los valores morales, ya que no hay comedia

que no encierre mucha doctrina moral para la reformation, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos y muchas sales para los señores [...]. Por todo lo cual y no hallar cosa disonante de la verdad católica de nuestra sagrada religión ni peligrosa a las costumbres, merece la licencia que suplica a vuestra alteza... [En Calderón, 1636: f. ¶3r]

²⁰ El testamento de Calderón está ahora a disposición de los curiosos en un precioso facsímil con la transcripción correspondiente [Calderón, 2000b]. En este mismo volumen (pp. 359-363) se reproduce el prólogo que se escribió para esa edición.

La primera biografía, la que incluye Vera Tassis, recién muerto el poeta, al frente de la *Verdadera quinta parte* de sus comedias, no subraya el relieve de la obra de carácter más o menos religioso. Este aspecto aparece como uno más entre los que merecen destacar en su producción literaria:

en lo heroico fue culto y elevado; en lo moral, erudito y sentencioso; en lo lírico, agradable y elocuente; en lo sacro, divino y conceptuoso; en lo amoroso, honesto y respectivo; en lo jocoso, salado y vivo; en lo cómico, sutil; y elegante en la elocución, docto y ardiente en la frase, grave y facundo en la sentencia, templado y propio en la translación, agudo y primoroso en la idea, animoso y persuasivo en la inventiva, singular y eterno en la fama. [Vera Tassis, 1682: f. ¶¶3r]

Gaspar Agustín de Lara, en su *Obelisco fúnebre...*, sí se acuerda, en las dilatadas especulaciones genealógicas que consagra a la alcurnia del poeta, de que en el escudo familiar sus antepasados añadieron

a los cinco calderones negros en campo de oro (o de plata) con ocho aspas de oro en campo rojo, por timbre un castillo y brazo armado con espada en la mano, y la letra que dice: POR LA FE MORIRÉ, que es el escudo que tenía don Pedro Calderón de la Barca. [Lara, 1684: f. ¶¶¶¶2r-v]

Sin embargo, al ponderar las excelsas virtudes de sus comedias, lo religioso queda en un segundo término:

alumbrando aciertos al gobierno político, militar, económico; con aplauso y gusto majestuoso de los reyes; con aceptación atenta de la prudente política; con respecto heroico de la milicia valerosa, y con veneración discreta de la economía cristiana... [Lara, 1684: f. ¶¶¶¶4v]

Pesa relativamente poco en estas primeras consideraciones críticas el constante y muy lucrativo cultivo del auto sacramental, donde, en rigor, el poeta no podía elegir: eran obras de encargo cuyo tema siempre tenía que ser la exaltación del misterio eucarístico. José Agustín de Lara subraya la dilatada actividad

con que perfeccionó este género de representaciones. Estos [los autos sacramentales] sí que no solo han sido lenguas de llamas misteriosas, que han alumbrado y encendido la devoción del misterio de la fe [...] en los corazones de la tierra, sino fuegos inmortales sobre las almenas del cielo. [Lara, 1684: ff. ¶¶¶¶1v- 2r]

Y el padre Manuel Guerra, que dedica todo su largo discurso a defender las comedias de Calderón, solo alude a su espíritu cristiano o católico en el párrafo que dedica a los autos:

Donde, con pública admiración de todos, se excedió este eminente varón, fue en los autos sacramentales: la devoción de su espíritu le encendía el ánimo y, inflamado el discurso en arrebatado vuelo, volaba como el águila de Ezequiel sobre sus compañeros y sobre sí. [...] Son tan divinos los argumentos que sigue, tan hermosos los conceptos, tan galanes los vestidos, tan embebidas las moralidades, tan gustosas las doctrinas, tan taraceado lo discreto con lo santo, tan compañero del gusto el provecho, que de un golpe admira el entendimiento y enciende la voluntad. Salen los ánimos admirados y devotos, gustosos y atritos, recreados y encendidos, y entre los halagos del oído introduce venerables respetos al Sacramento. [Guerra, 1682: f. ¶¶¶¶2r]

A pesar de este doble tributo anual a las fiestas del Corpus, en el teatro de Calderón no aparece como una nota sobresaliente su religiosidad. Fray Isidoro Carrillo, en la aprobación de las obras de Bances Candamo, comenta:

Las comedias de los teatros de España, como las que escribió don Pedro Calderón, don Antonio de Solís y los que han sabido imitar el estilo y método de los dos, son, en mi sentir y el de muchos sabios que se hacen cargo de lo que es el mundo, indiferentes en lo cristiano y convenientes en lo político... [Carrillo, 1722: f. ¶4v]

CALDERÓN, CORRUPTOR DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

En las polémicas del siglo XVIII, la religiosidad calderoniana no está ausente, pero aparece con frecuencia en negativo. Para los neoclásicos el teatro de Calderón es una escuela de malas costumbres. Así se ve en la *Sátira primera* (vv. 73-78) de Nicolás Fernández de Moratín:

¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida
de Calderón por la fecunda vena?
¿No ves a la virtud, siempre oprimida
por la musa en el cómico teatro
y la maldad premiada y aplaudida?
[Fernández de Moratín, 2001: 293]

Se trata de un nefasto instrumento para difundir errores teológicos y corromper la piedad popular. Clavijo y Fajardo, en su campaña contra los autos sacramentales, argumenta en el *Pensamiento XLII*:

A la verdad, parece increíble que una nación tan cristiana pueda ver sin horror profanados los misterios de su religión y los signos, representaciones o figuras de las cosas más sagradas. [Clavijo y Fajardo, 1773: 406]

Pero en esta etapa (segunda mitad del siglo XVIII), incluso entre los exaltadores del arte de Calderón, lo religioso aparece siempre como un complemento, a veces un contrapunto, a otras virtudes netamente literarias. El padre Alejandro Aguado, doctor y catedrático de teología de la Universidad de Alcalá, al aprobar el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias [...] escrito por un ingenio de esta corte*, mediante un extenso *Dictamen*, es buen testimonio de esta actitud:

Estas calidades de poetas cristianos tuvieron los héroes [Lope y Calderón] que vuestra merced vindica, ficción poética, invención ingeniosa, con moderación cristiana. [En Erauso y Zabaleta, 1750: f. g4v]²¹

Para estos lectores, Calderón no era un paladín de la fe sino un ingenioso dramaturgo que, naturalmente, no podía renunciar a su ascendencia católica.

LA PERSPECTIVA DEL ROMANTICISMO GERMÁNICO

La religiosidad de Calderón no pasa a primer plano hasta que August Wilhelm von Schlegel, su hermano Karl Wilhelm Friedrich y el difusor y representante del primero en nuestra tierra, Juan Nicolás Böhl de Faber, ponen un particular énfasis en esta cuestión.

No conviene olvidar que estos apasionados hispanistas veían a Calderón desde fuera: son alemanes (aunque el tercero vive gran parte de su vida en España) y son, en su origen, protestantes (aunque tanto Friedrich von Schlegel como Böhl de Faber se convertirían a nuestra fe).

El mayor de los Schlegel publicó dos tomos (1803 y 1809) de traducciones del teatro español del Siglo de Oro, en los que incluyó cinco dramas calderonianos. Coin-

²¹ El *ingenio de esta corte*, autor de la obra, no es otro que Ignacio de Loyola Oranguren, que firmó el libro con el seudónimo de Tomás de Erauso y Zabaleta.

ciendo con la culminación de esa tarea, en 1808 pronunció en Viena unas lecciones en las que sentó las bases de las ideas estéticas del Romanticismo. Estas conferencias se transformaron pronto en un libro: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, que apareció en dos tomos (1809 y 1811). En el segundo, en la lección XVI, dedicó unas páginas a exaltar los valores del teatro español y, de manera particular, la obra de Calderón. Mantiene que el genio de nuestro poeta alcanzó su más alta manifestación en las composiciones religiosas ya que «su verdadero amor es la religión; ella es el alma de su alma». En alemán, para mayor claridad: «Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens» [A. W. Schlegel, 1846: II, 397].

Estos principios fueron vertidos al español por Juan Nicolás Böhl de Faber en la agria disputa que mantuvo con José Joaquín de Mora (*Mirtilo Gaditano*). Publicó tres opúsculos polémicos con el título genérico de *Pasatiempos críticos* [Böhl de Faber, s.a.]²². Aunque el debate gira en muchos momentos en torno al estilo calderoniano, en sus paráfrasis de las *Vorlesungen...* de August W. von Schlegel no falta la exaltada afirmación de la religiosidad del gran dramaturgo:

Fuerte en su fe, contempla sin turbarse las revoluciones humanas; para él la suerte del hombre no es ya un enigma. Hasta sus lágrimas reflejan la imagen del cielo, como el rocío recogido en el cáliz de una flor. Su poesía, sea cual fuere su objeto, es un himno continuado a la gloria del Criador. [Böhl de Faber, s. a.: III, 8]

En la crítica ilustrada y neoclásica al arte calderoniano no ve solo una impugnación artística sino una actitud beligerante contra la fe y las ideas filosóficas de que se nutre el dramaturgo:

No es Calderón a quien odian los *Mirtilos*; es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fe, los límites que impone al raciocinio, y el poco aprecio que infunde de las habilidades mecánicas y económicas. [Böhl de Faber, s. a.: I, 12]²³

²² Algunos de estos materiales los reunió más tarde en un volumen bajo el rótulo de *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura* [Böhl de Faber, 1820].

²³ No deja de ser curioso el desprecio «a las habilidades mecánicas y económicas» si tenemos en cuenta que don Juan Nicolás llegó a Cádiz como representante de la empresa que habían creado sus padres en Alemania, y desempeñó cargos relacionados con la producción y comercio de vinos en el Puerto de Santa María.

Como señaló Menéndez Pelayo [1974: II, 136], la encendida pasión por nuestro teatro que vemos en estos críticos se compaginaba con un limitado conocimiento del conjunto de nuestra dramaturgia áurea (sobre todo, en el caso de August W. von Schlegel)²⁴.

Desde esa perspectiva, Calderón aparecía como un autor excepcional, cuya excelencia y cuya religiosidad, que es el tema que nos ocupa, brillan sin el parangón de los otros muchos dramaturgos coetáneos y coterráneos que también produjeron excelsas piezas de debate teológico, bíblicas, hagiográficas o relacionadas con la historia de la iglesia. Para estos críticos y historiadores alemanes, Calderón encarna una cima (aislada, solitaria sin otras cumbres que compitan con ella) de la poesía cristiana y romántica.

Las ideas del mayor de los Schlegel fueron retomadas y ampliadas por su hermano Friedrich, que va incluso más lejos en la exaltación calderoniana y considera la religión como elemento central de su inspiración poética. Así lo expresa en una de sus obras más difundidas en toda Europa, *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815), llamada a conformar las ideas románticas sobre el discurrir literario de Occidente²⁵:

Calderón es, bajo todos conceptos, en todas las circunstancias y entre todos los autores dramáticos, el poeta dramático cristiano por excelencia, y por esto mismo también el más romántico. [F. Schlegel, 1843: II, 122]

En su tratado diserta con cierta extensión «sobre la naturaleza peculiar del arte dramático en general» en busca de un ideal, una literatura simbólica, «la poesía de lo invisible» [F. Schlegel, 1843: II, 118-128]:

Y este símbolo es el de la verdad, estando fundado o debiendo estarlo, por una parte, sobre la profundidad psicológica y sobre los misterios naturales del alma, como en Shakespeare, mientras que por otra, es conducida a la glorificación cristiana, como en Calderón. [F. Schlegel, 1843: II, 126-127]²⁶

²⁴ Sobre la escasa familiaridad de August W. von Schlegel con el conjunto de la comedia española y, en particular, con la obra del Fénix de los Ingenios, he tratado brevemente en «Lope de Vega en el contexto de la “Querrela calderoniana”» [Pedraza, 2018: 302-305].

²⁵ Como el famoso libro de su hermano, es fruto de un curso. El título alemán completo aclara esta circunstancia: *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*. A diferencia de lo que ocurrió con las *Vorlesungen...* de August (de las que todavía no existe versión española), la obra de Friedrich fue traducida en el momento culminante de nuestro tardío Romanticismo [F. Schlegel, 1843].

²⁶ Los desajustes sintácticos que puede observar el discreto lector son fruto de la precipitación con que, inevitablemente, se acostumbran a hacer las traducciones.

Nuestro poeta responde al desiderátum estético del menor de los Schlegel [1843: II, 119]: «el arte dramático [...] no solo debe esponder el enigma de existencia, sino que también [debe] dar su explicación». La pieza teatral que

hace nacer una glorificación espiritual de los más vivos sufrimientos, conviene de un modo preferente al poeta cristiano; y en este género Calderón es el primero y el más grande de todos. Puede convencerse uno de ello en sus obras serias de un contenido histórico o trágico, como *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante*: este corto número de ejemplos, elegido entre la multitud de sus producciones, basta para justificar esta proposición. [F. Schlegel, 1843: II, 122]

Las ideas de los Schlegel calaron hondo en los tratados de estética de sus coteráneos. Debemos a Kurt Spang [2007] un interesante análisis del influjo calderoniano en la concepción dramática de otros críticos decimonónicos alemanes, en especial de Friedrich Wilhelm Schelling. En su *Philosophie der Kunst* (1865), acude a *La devoción de la cruz* para ilustrar sus doctrinas sobre un tipo de drama en el que «Calderón, gracias a sus raíces católicas, basa su creación en la reconciliación que permite obviar la condena» [cit. Spang, 2007: 240]. Para Schelling el teatro español, y en particular el de Calderón, se alimentaba esencialmente de una de las fuentes de la inspiración trágica: el «mito religioso, las leyendas, la hagiografía» [Spang, 2007: 237].

Podríamos decir que mientras para los comentaristas españoles que precedieron a la epifanía del Romanticismo, el teatro de Calderón (autos sacramentales aparte) no destaca especialmente por su religiosidad y, a los ojos de los ilustrados, puede llegar a ser símbolo de irreligiosidad, para los románticos y posrománticos alemanes se convierte en el poeta religioso por excelencia.

EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA

Nuestra crítica e historia literaria actual, en lo que se refiere a la visión de conjunto del teatro áureo, está fundada en las ideas importadas, aunque tardíamente, de los Schlegel y sus exegetas. Así, Fermín Gonzalo Morón, en su *Ensayo histórico o filosófico sobre el antiguo teatro español* (publicado en 18 entregas en la *Revista de España y del extranjero*, tomos IV-VIII, 1842-1844) afirma:

Calderón es el poeta que mejor refleja las ideas, creencias y costumbres de los españoles. Es por excelencia el poeta del honor y de la religión. [Cit. Hartzenbusch, 1848: LXI]

Unas décadas más tarde, Felipe Picatoste dibujaba la silueta del autor con estas palabras:

Calderón, como poeta cristiano en todos sus dramas, y como escritor religioso y casi teólogo en sus autos sacramentales... [Picatoste, 1976: I, 1751]

Este tipo de afirmaciones se han convertido en la guía más común para cuantos en los dos últimos siglos se han acercado a la figura de Calderón.

La imagen del «escritor religioso y casi teólogo» se reforzó en medio de las luchas entre liberales y absolutistas, reaccionarios y desamortizadores, tradicionalistas y «apóstoles del progreso», y acabó convirtiendo al dramaturgo en un «icono cultural e identitario del conservadurismo político español» [*vid.* Pérez-Magallón, 2010].

Como ha analizado Manrique Gómez [2011], Calderón se utilizó como piedra de toque en «la búsqueda de la identidad nacional». Así, para algunos de los participantes en las diversas querellas calderonianas de los siglos XVIII y XIX,

tras la veneración de Calderón se esconde el deseo de expresar a través de la figura del dramaturgo lo que ellos entienden como el verdadero carácter español, compendiado en el binomio indisoluble de monarquía y religión. [Manrique Gómez, 2011: 241]

El fenómeno cristalizó en las celebraciones del segundo centenario de su muerte, en 1881, aunque las circunstancias en que se asentó no dejan de presentar perfiles paradójicos y contradictorios.

Un joven Menéndez Pelayo (veinticinco años a la sazón), imbuido de una estética clasicista y marcadamente antibarroca, al que nunca gustó el arte calderoniano, acabó convirtiéndose en paladín de un Calderón ultracatólico. Y esto nació —como tantas cosas en la vida— por mera reacción ante los discursos (creo que poco convencidos) que querían presentar al gran dramaturgo como portavoz de las ideas filosófico-políticas dominantes entre la intelectualidad liberal (el positivismo materialista y ateo, y el librepensamiento) y, al mismo tiempo, ofrecían una visión negativa de la vida política y cultural de la España áurea. Irritado por estas posturas, en el banquete oficial del 30 de mayo de 1881 en honor de los estudiosos asistentes a los actos académicos del centenario, pronunció, poco menos que al improvisado, el famoso brindis del Retiro, en el que se adivina una encolerizada y provocativa maniobra para adueñarse del legado calderoniano:

Brindo por lo que nadie ha brindado hasta ahora: por las grandes ideas que fueron el alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica y romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo [...].

En suma, brindo por todas las ideas, todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte: sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos como propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón y justicia y derecho podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta *inquisitorial*, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales*, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa de Borbón y luego por los gobiernos revolucionarios de este siglo. [Menéndez Pelayo, 1941: 385-386]

Como señala la «nota del colector» de las *Obras completas* de Menéndez Pelayo, el *brindis* «se publicó en la mayor parte de los periódicos y levantó gran polvareda y polémica» [en Menéndez Pelayo, 1941: 385]. Era, sin duda, lo que se proponía el joven don Marcelino. A pesar del tono provocativamente personal de sus palabras, el nuevo catedrático de la Universidad de Madrid y reciente miembro de la Academia Española no fue, en esta ocasión, más que la voz intelectualmente autorizada de un amplio movimiento y de una campaña de prensa de grupos católicos integristas que pugnaron por convertir los centenarios de Calderón y de santa Teresa de Jesús en un escaparate de sus posiciones políticas frente a los cambios, muy tímidos, que proponía el partido liberal de Sagasta, que acababa de llegar al poder el 3 de febrero de 1881 y que, como era habitual en el régimen de alternancia amañada de la Restauración, alcanzó una abultada mayoría parlamentaria en las elecciones del 21 de agosto de ese mismo año [vid. Hibbs-Lissorgues, 1994].

Haciéndose eco del discurso de don Marcelino, los periódicos que representan este movimiento emplean abusivamente los posesivos para adueñarse del legado de los dos grandes autores. Como el joven profesor, la *Revista popular* (20 de julio de 1882) lo hace sin tapujos:

Dicho se está que han de ser centenarios nuestros, en todo el rigor de la palabra *nuestros*, con todo el egoísmo y monopolio de ese pronombre posesivo. [Cit. Hibbs-Lissorgues, 1994: 547]²⁷

²⁷ Lo de llamar *pronombre* al adjetivo posesivo es un dislate gramatical del redactor decimonónico.

A pesar de tan decidida identificación con el legado literario de Calderón, lo que dijo en el brindis el célebre polígrafo (ya empezaba a serlo) más parece responder a ese estado de irritación colectiva que a una atenta lectura y a una sincera crítica de los dramas del insigne poeta.

Repitió algo parecido en el Círculo de Unión Católica, en el que comentó el ambiente de los fastos del centenario: «una reunión en su mayor parte hostil a todo lo que sentimos y creemos, librepensadora y racionalista en gran parte» [Menéndez Pelayo, 1941: 387-388].

No tuvo suerte la memoria de don Pedro en el segundo centenario de su muerte. Los librepensadores que trataban de apropiarse de él en esa coyuntura, no creían, de verdad, que el dramaturgo pudiera encarnar los valores de la modernidad; pero al defensor de la posición opuesta tampoco le gustaban sus dramas, como demostró y justificó (en la medida en que los gustos pueden justificarse) en los estudios inmediatamente posteriores.

Arrastrado por el oleaje que levantó su brindis, Menéndez Pelayo se vio condenado a desarrollar y matizar sus mismas ideas en un ciclo de conferencias pronunciadas en el Círculo de Unión Católica, y a editar y prologar una selección de sus grandes dramas en la «Biblioteca Clásica» de Navarro²⁸. En estos escritos combinó las proclamas del catolicismo calderoniano con las reticencias estéticas ante sus obras.

Con los pronunciamientos del Retiro y de la Unión Católica, más ideológicos que literarios, y más arrebatados que analíticos, Menéndez Pelayo contribuyó a que cristalizara la imagen de un Calderón identificado con los ideales de los ultracatólicos de tiempos de la Restauración, lo que ha dificultado, hasta hacerla imposible, la aceptación de los complejos mensajes de su teatro por parte del conjunto de la intelectualidad hispánica de finales del siglo XIX, del siglo XX y de lo que llevamos del siglo XXI, a pesar de los muchos esfuerzos individuales que algunos apasionados hemos hecho para ofrecer otras lecturas que creemos más ajustadas a la realidad dramática que nos legó el poeta barroco.

²⁸ Fueron cuatro tomos, publicados con el rótulo general de *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, «Biblioteca clásica», tomos xxxvi-xxxix, Luis Navarro Editor, Madrid, 1881 (hay varias reimpressiones posteriores). Menéndez Pelayo seleccionó y analizó nueve dramas trágicos (tres de ellos de inspiración religiosa: *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*), seis comedias amatorias, dos zarzuelas y tres autos sacramentales (*La cena del rey Baltasar*, *La vida es sueño* y *A Dios, por razón de estado*).

EL VÉRTIGO DE LA INTERIORIDAD Y EL LABERINTO VITAL

Reconocer a Calderón como poeta cristiano parece una obviedad: ¿qué había de ser en el entorno familiar, social y cultural en que vivió? Lo peculiar de su recepción crítica radica en que, frente a los demás dramaturgos áureos, parece que se le adjudica una doble exclusividad que está muy lejos de responder a los hechos observables: el ser un poeta cuya obra toda está marcada esencialmente por las inquietudes e intereses religiosos (lo que solo se verifica en los autos sacramentales, por exigencias del género, al margen de la voluntad del autor), y ser poco menos que el único dramaturgo de su época que da expresión de estos asuntos.

Si exceptuamos su dilatado monopolio sobre los autos, Calderón, como individuo y como creador dramático, participó de los valores de su siglo y no se muestra más cristiano ni católico que la mayor parte de sus contemporáneos: Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán o Rojas Zorrilla.

Sí es verdad que la técnica calderoniana propende a crear personajes más reflexivos, más obsesionados con su contradictoria intimidad. Esta tendencia a indagar en las interioridades del personaje y a expresar barrocamente sus conflictos afecta tanto a los dramas de honor como a las comedias de bandoleros, a los asuntos vinculados a la tradición religiosa o a las obras que, como *La devoción de la cruz*, participan de rasgos de los diversos géneros.

Ese gusto por el vértigo de la interioridad y el laberinto vital en que se desenvuelven los personajes revela, quizá con más intensidad que en Lope de Vega o en otros hagiógrafos dramáticos, la crisis del pensamiento y de la religiosidad en el siglo XVII.

Frente a la tesis de los Schlegel, que veían a Calderón como la culminación del arte cristiano y romántico (que para ellos era lo mismo), no han faltado los exegetas que han visto en su pensamiento un profundo escepticismo e incluso un solapado ateísmo.

Antonio Regalado [1995] confronta a lo largo de dos mil páginas la visión religiosa que se desprende de los autos sacramentales y el teatro sacro, por un lado, y la de las comedias profanas, por otro. En el conjunto de su obra se plantean los mismos problemas: el sentido del existir, la angustia, la inconsistencia de la realidad, el escepticismo trágico, el libre albedrío y la presciencia divina, la culpa, la reflexión maniquea sobre la presencia del mal en el mundo... En sus dramas religiosos, en especial en los autos, Calderón presenta dramáticamente, en conflicto, estas tormentas psicológicas y ontológicas del alma humana, y cierra la acción ofreciendo a los espectadores la respuesta que daban la iglesia y la teología de su tiempo. En cambio, en las piezas profanas el conflicto no tiene una solución tan clara, no anula las tensiones,

deja pendientes, tras el desenlace, las dudas y problemas que se habían planteado en el discurrir de la acción.

Los diferentes géneros responden a la diversidad de funciones que se encomiendan al texto dramático, a la variedad de públicos y a los compromisos, más tácitos que explícitos, que el poeta adquiere con los encargantes: los autores de compañía (para las comedias), las instituciones municipales (para los autos) o el entorno cortesano (para las fiestas reales mitológicas o caballerescas). Siempre afloran los mismos temas, las mismas obsesiones, pero se ofrecen desenlaces distintos:

El dramaturgo gustó de la palabra *abismo*, término de fuerte sabor agustiniano, para reflejar el vértigo del desamparo, vacío de toda razón y desvelador de la inefable presencia del misterio. En el teatro sagrado el hombre descubre el *deus absconditus* agazapado en el tenebroso abismo interior; en el teatro profano, borradas las huellas del dios escondido, solo la muerte, el no ser, la nada. [Regalado, 1995: I, 79]

El mismo crítico ha tratado de explicar estos desajustes:

Que el dramaturgo nos pueda parecer ateo y católico a la vez no deja de ser extraño, aunque nada inverosímil, pues la experiencia del ateísmo forma parte esencial de la dialéctica calderoniana, en tanto la fe cristiana ha hecho posible el ateísmo y el nihilismo que caracterizan la época moderna. [Regalado, 1995: I, 81]

En otra ocasión tuve la oportunidad de expresar mi opinión de lector y espectador apasionado de los dramas de Calderón. Creo que en su filosofía hay «un trasfondo pesimista, una imagen del desengaño, un acento agónico y existencial», y que sus versos ponen «en un primerísimo plano ese trágico destino del hombre en una mezcla de angustia existencial (ser para la muerte) y fe cristiana, con claro predominio de la primera» [Pedraza, 2000: 67-68]:

Pisando la tierra dura
de continuo el hombre está,
y cada paso que da
es sobre su sepultura.
Triste ley, sentencia dura,
es saber que en cualquier caso
cada paso —¡gran fracaso!—
es para andar adelante,

y Dios no es a hacer bastante
que no haya dado aquel paso.
(*El príncipe constante*, vv. 2508-2517)²⁹

Estas son, en mi concepto, las claves del mundo religioso calderoniano: un intelectual católico, un profesional de los «sermones en verso», un entusiasta recreador dramático de las leyendas hagiográficas y bíblicas, pero también un pensador escéptico, profundamente pesimista, obsesionado con la angustia vital y los laberintos y abismos de la existencia. Temas, todos ellos, pertenecientes a la más íntima entraña de la religiosidad, que plantea siempre sin ahogar su complejidad y sus íntimas contradicciones, y a los que, salvo en las obras catequéticas, da soluciones ambiguas que rozan el nihilismo.

²⁹ Cito por la edición de Isabel Hernando Morata [Calderón, 2015].

UN POEMA TOLEDANO: *PSALLE ET SILE*

*

CIRCUNSTANCIAS DE SU APARICIÓN

La *Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»* apareció impresa en un folleto, poco voluminoso (12 folios de texto principal en letra abultada, 4 hojas de preliminares, más portada y un grabado), sin año ni pie de imprenta. Poca duda cabe, sin embargo, sobre la fecha de impresión: 1662, probablemente en los primeros meses del año. La preceptiva aprobación está firmada el último día de 1661 por el canónigo magistral de Sagrada Escritura de la Santa Iglesia de Toledo, don Francisco de Arando y Mazuelo. Además, al pie del grabado de Pedro de Villafranca que reproduce la reja del coro de la catedral toledana, encontramos lugar y fecha: «Matriti, 1662». Wilson y Cruickshand [1973], basándose en la letrería empleada en la impresión, concluyeron que el opúsculo hubo de salir de la madrileña Imprenta del Reino.

* Este que ahora aparece como artículo independiente se escribió para servir de estudio preliminar a la edición del poema calderoniano *Psalle et sile* que preparó Milagros Rodríguez Cáceres. Prólogo y edición habían de incluirse en el volumen *Calderón y Toledo*, que, como ya sabe el lector atento, nunca se llegó a publicar. Esta es, pues, la primera vez que aparece en letra impresa.

Casi dos décadas después de redactado este trabajo, ha visto la luz un muy amplio y penetrante estudio de Ponce Cárdenas [2019], al que debe acudir el lector interesado. Mi artículo reproduce el prólogo que redacté en 2000 y, naturalmente, no ha podido provechar las valiosas aportaciones de la nueva interpretación.

Menos claras están otras circunstancias que rodearon la génesis del poema. Entrambasaguas [1939: 80] señaló que «fue escrito por Calderón durante su estancia en Toledo, probablemente hacia 1661». En efecto, no parece absurdo suponer que se publicara inmediatamente después de su composición, dada la notoriedad de su autor y el relieve social, cultural y religioso del dedicatario, el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval. Sin embargo, Juliá Martínez, poco después, sostenía que

una vez fijada la cronología de la estancia de Calderón en Toledo, no puede mantenerse la fecha generalmente aceptada de 1661, como la del año en que fue escrito. Sin duda alguna es anterior, aunque no se publicara hasta entonces y, tal vez, se diera a las prensas para congratularse con quien pudiera disculpar los privilegios que se sucedían y adquirieron importancia tal como ha podido verse en el año 1660. [Juliá Martínez, 1941: 202-203]

García de la Concha [2000: 21] apunta otra hipótesis perfectamente atendible: «Calderón, a poco de incorporarse como capellán a la capilla de los Reyes Nuevos, quiso exaltar las glorias de la catedral primada y la dignidad excelsa». El poema podría ser, en efecto, casi una carta de presentación ante su nuevo superior. Su disposición y sentido (deslumbramiento del peregrino que se acerca a Toledo) podrían avalar esta datación temprana.

El origen de la creación lo explicó el propio Calderón en la dedicatoria al cardenal:

Habiendo, eminentísimo señor, llegado a mí noticia que el siempre desvelado religioso celo de vuestra eminencia [...] había hecho reparo en la inscripción de unas tarjetas que, adorno de las rejas de su coro, contienen por mote *Psalle et sile*, me pareció que asunto tan piadoso que había merecido su atención, debía llevar tras sí la de cuantos, con segundos acuerdos a nuestra primera obligación, militamos (o debemos militar) debajo de su ejemplo.¹

El proceso parece claro: Calderón tiene noticias del interés del cardenal por el mote y, espontáneamente, inicia la redacción de su poema. A esta hipótesis se acoge el extenso e interesante estudio de Villar Dégano:

¹ Las citas del poema y los paratextos se refieren a la edición nonata de Milagros Rodríguez Cáceres; pero son fácilmente contrastables con otras que sí han visto la luz: por ejemplo, la de García de la Concha [Calderón, 2000a: 77-95].

No mediando el encargo directo de don Baltasar, y sí un deseo conocido de oídas [...], habría que resaltar más la faceta adulación —aristocrática y contenida en don Pedro— pero evidente. Calderón recibe el encargo, lo que no obsta para que al mismo tiempo se identifique con intenciones del arzobispo, al que además le interesaba tener de su parte, dados los constantes desplazamientos a Madrid, por falta de salud, real o fingida. [Villar Dégano, 1981: 156]

Sin embargo, Cotarelo [1924: 296-297] recordó unos párrafos de Antonio de Jesús María [1680] en su extensa biografía de *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval*, escrita y publicada en vida de Calderón. En ellos describe la génesis del poema:

Había reparado don Baltasar algunas veces en una inscripción sobre las puertas del coro de su sangta [*sic*] iglesia, y dice: *Calla y reza*. Como estaba tan bien dispuesta la materia de su corazón, ninguna centella de piedad dejaba de prender en él, y excitar nueva llama en el incendio de amor de Dios con que se abrasaba; y así, habiendo experimentado ser estos dos imperativos una brevísima instrucción que, con imperio poderosísimo de su razón, obligaban al más distraído a recogerse para entrar en el coro, deseó que estas dos palabras, discurridas con alguna paráfrasis más libre que rigurosa, y comentadas con espíritu, promoviesen la devoción no solo de sus capitulares, sino de todos los eclesiásticos...

Encomendó esta obra a don Pedro Calderón de la Barca, [que] compuso unas canciones reales con tal dulzura que nadie comenzará a leerlas que las deje; y con tal devoción que nadie las leerá sin mejorarse. Que mezclar lo dulce a lo útil fue lo que intentó don Baltasar cuando se lo encomendó a don Pedro... [Antonio de Jesús María, 1680: § 2366-2367]

A. J. Valbuena-Briones [1994: 71] va por otros derroteros y sugiere que la orden podría ser un correctivo para el mismo poeta:

Es probable que [el cardenal Moscoso] hubiera oído de algunos miembros del cabildo la inapetencia de Calderón con respecto a las tareas del mismo y le pareciera oportuna esta colaboración.

Si realmente hubiera sido una obra de encargo, no parece verosímil que el autor prescindiera del socorrido tópico de la obediencia debida, que lo pondría a cubierto de las censuras que, según anota fray Antonio, sobrevinieron a pesar de la perfección de los versos:

Imprimiose [el poema], y no faltó alguno, demasiadamente pagado de sí, que censurase tanto el asunto como la obra. Pero ¿qué acción pública pareció a todos igualmente? [Antonio de Jesús María, 1680: § 2368]

Villar Dégano [1981: 152], siguiendo a fray Antonio, sugirió la hipótesis de que el príncipe de la Iglesia y el dramaturgo áulico se dan la mano para exhortar a los capellanes —poética y libremente— a la oración y al silencio, en una ciudad cada vez más encerrada en sí misma y en su catedral.

Frente a estas hipótesis, no cree García de la Concha [2000: 21] que se trate «de una obra de encargo ocasional para recomendar silencio en el coro». Ese es también mi parecer, aunque la aprobación del doctor Francisco de Arando y Mazuelo con su *excusatio non petita* puede llevarnos a concluir que, al margen de la intención del poeta, no faltaría quien pudiera ver en sus versos una directa censura a los descuidos del coro catedralicio:

pues lo que no es reprensión de lo que sucedió, es cuerda prevención a lo que puede suceder, así reconozco ingenuamente que solo a mi descuido pudo llegar en este papel advertencia de nuestra obligación; a los demás, el consuelo de satisfacerla con puntual solicitud.

Para mera advertencia circunstancial bastaba un epigrama que pudiera retenerse fácilmente en la memoria, como el que el mismo cardenal compuso en latín (una curiosa combinación de redondilla y cuarteta) e hizo traducir al español:

Qui intras chorum, fac in eo
angeli officium; et ibi
psalle Deo, sile tibi;
sile mundo, psalle Deo.

Iusto Dei iudicio,
sine verbo moritur
qui in divino officio
negligenter loquitur.

Entra en el coro y haz dos
oficios de ángel allí:
calla al mundo, calla a ti;

habla solamente a Dios.
 Por justo y severo juicio
 de Dios, sin hablar fenece
 quien, al rezar, enmudece
 tibio en el divino oficio.²

Frente a estos ocho versos, el poema de Calderón tiene un vuelo excesivo, una estructura demasiado compleja y una desmesurada riqueza argumental y poética. Sin duda, la atracción del cardenal por el paradójico lema era paralela a la inclinación del dramaturgo por el juego conceptuoso que evidenciara «la interior unión que (al primer viso opuesta) tienen entre sí silencio y canto». Este ejercicio poético le brindaba la oportunidad de exaltar a Toledo y a su catedral, que ahora lo acogían.

Aurora Egido sugiere que, al plantearse Calderón la conciliación entre silencio y canto, está defendiendo, por vía metafórica, la solución a su personal conflicto entre el sacerdocio (silencio y oración) y su actividad de dramaturgo:

Calderón va más lejos de la formulación de una aparente proclama religiosa para afirmar sus derechos a ser poeta en un momento crucial de su vida. De ahí que ese rastro autobiográfico fundamente verso a verso la lógica del *Psalle et sile* y lo convierta en una defensa de la poesía. [Egido, 1990: 81]

La misma tesis reaparece en el artículo de A. J. Valbuena-Briones [1994: 72]: «no se ha interpretado hasta ahora como una hábil y escondida defensa del arte poética»³.

MEDITACIÓN Y FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA

La estructura métrica y conceptual del poema se articula en torno a una anécdota autobiográfica. Los primeros versos nos presentan al yo poético ante la rejería del coro, extasiado y perplejo al leer el rótulo paradójico:

² Tanto el poema latino como su traducción aparecen en la obra de fray Antonio de Jesús María [1680: § 2368]. Los citan varios de los comentaristas del *Psalle et sile*: Villar Dégano [1981: 183], A. J. Valbuena-Briones [1994: 78] y García de la Concha [2000: 17].

³ Al parecer, A. J. Valbuena-Briones llega a la misma conclusión que Aurora Egido sin haber leído su artículo —al menos, no lo cita—. Esta coincidencia de dos lectores independientes quizá revele que la interpretación no es arbitraria.

Canta y calla, dice aquel
 mote, cuya soberana
 inscripción sacro buril
 en grabado bronce estampa... (vv. 1-4)

El monólogo íntimo, que repite obsesivamente el tema, trata de armonizar el contradictorio mandato.

A partir del v. 25, aparece el relato simbólico de la vida del artista. Finge el poeta —los poetas siempre fingen, sobre todo cuando quieren ser o parecer sinceros— que, peregrino ignorante, ha llegado a Toledo en busca de consuelo espiritual. Lo llama, no el sonido, sino la fama de las campanas catedralicias, desvelado eco de las atalayas (edificios y montes) que forman el horizonte toledano.

El espectáculo de sus altas torres inspira un canto de entusiasmo ante la ciudad y ante la fe de que es símbolo. La crítica [Wilson, 1949: 435; A. J. Valbuena-Briones, 1994: 72; García de la Concha, 2000: 28] ha señalado la fuente gongorina (principio del tercer acto de *Las finezas de Isabela*), algunas de cuyas imágenes recrea Calderón tanto en los octosílabos iniciales del *Psalle et sile* como en el soneto en alabanza de Toledo «Salve, primer metrópoli de España...». Góngora había escrito: «Salve, oh ciudad metrópoli de España...» (v. 2174)⁴.

Aprovechando conceptuosamente la alusión a una vieja leyenda, según la cual una piedra conserva la huella que dejó la Virgen cuando descendió del cielo a entregar la casulla a san Ildefonso, los versos finales del soneto adquieren el tono de un salmo penitencial. Expresan un propósito de enmienda y anhelo de regeneración que vuelve a ligar el yo poético a la ciudad que lo acoge:

Salve, y permite, al adorar la huella
 que enterneció una piedra con sus plantas,
 no esté mi corazón más duro que ella. (vv. 56-58)

Anhelo de regeneración, propósito de enmienda, búsqueda temerosa de un nuevo corazón, desconfianza de la propia capacidad para desechar la empedernida condición del pecador.

Como Calderón se dirige en primera instancia a un público selecto y entendido —el cardenal y la alta clerecía toledana—, anota al margen sus fuentes. Para estos

⁴ Cito por la edición de Laura Dolfi [Góngora, 2015]. Quizá este recuerdo avale la tesis de la estudiosa italiana de que ciertas marcas del teatro gongorino «no pasaron desapercibidas a autores como Tirso y Calderón, que [...] lo habían leído con atención» [Dolfi, 2021: 156].

versos penitenciales, un hermoso texto de san Ambrosio en que pide a Dios que nos arranque el corazón de piedra y nos dé otro de carne con el que amar y querer.

Sigue la confesión íntima, el fictivo relato autobiográfico que nos pinta al yo poético penetrando en la catedral y meditando a un tiempo sobre lo que ve fuera y lo que siente por dentro. Unos versos a dos luces, de mensaje ambiguo, nos llevan a pensar en el pasado borrascoso de todo penitente:

¡Oh cuántas muertas noticias,
vivas memorias, oh cuántas,
ofuscado, el pensamiento
revolvió al verse en su estancia! (vv. 67-70)

Pero, al igual que ocurrió en el soneto, el mundo íntimo se mezcla con el exterior. El poeta no revuelve tanto las cenizas de su biografía como la historia de la iglesia toledana, sus santos, sus reyes, su pérdida, su restauración, su ruina y su exaltación: «que no es heroico valor,/ que no se examina en ambas» (vv. 85-86). Las vicisitudes del pasado vienen a cruzarse con la devoción mariana. Recordemos que, muchos años antes, el propio Calderón había escrito una trilogía en torno a la Virgen del Sagrario. El elogio de Fernando III, fundador del templo, y del cardenal Bernardo Sandoval, constructor de la capilla, desemboca en tres décimas de exaltación de María, de su imagen y advocación toledana, de su virginidad intocada:

Retrato favorecido
tanto del sol celestial,
que en ti, como en un cristal,
reverberó parecido... (vv. 139-142)

Defiende con un complicado juego conceptista la concepción inmaculada de María, que ha sido el vivo original de la escultura venerada, pero no ha sufrido el pecado original:

pues supo de él [el original] para ti [para la imagen],
sin saber para sí [para María] de él [del pecado original]. (vv. 161-162)⁵

Suspende el poeta su canto en décimas para volver al romance y al primer objeto de su meditación: el enigmático lema de las tarjetas, no sin recoger un repetido

⁵ Fue Wilson [1949: 437] el primer crítico que se planteó y explicó el significado de estos versos.

elogio del templo, «esta joya, de quien son/ mayores templos la caja» (vv. 177-178), alusión tópica a la grandiosidad de la catedral sevillana, también ligada estrechamente a san Fernando, de la que se dice que puede ser estuche de la de Toledo, que estaría en ella «bien como preciosa perla/ que cupo dentro del nácar».

ENTRE LA ESCOLÁSTICA Y LA INTUICIÓN POÉTICA

Escolásticamente Calderón, antes de resolver entre las contrarias incitaciones del misterioso lema, argumenta en favor del silencio y del canto. Para ello, cambia de cauce métrico. El elogio del silencio se articula en graves octavas que alternan los apuntes de moral laica, incluso de marcado pragmatismo, con las connotaciones religiosas, místicas y esotéricas. Con razón Déodat-Kessedjian [1999: 21] señala que

Calderón no reduce las virtudes del silencio a la única comunicación con Dios. Al contrario, tales virtudes forman parte intrínseca del discurso general del drama-turgo —como poeta profano y no como hombre de Iglesia— sobre el silencio.

En efecto, las primeras octavas están consagradas a cantar los valores civiles del silencio: asiento de la discreción, ardid mañoso que permite dar tiempo al discurso y al entendimiento, freno para la ira del contrario, lengua de la pasión, expresión de la más íntima verdad, quietud del espíritu, imagen de la modestia... Sutilmente, se produce la transición al plano religioso. El silencio es «el idioma de Dios»: la adoración de cielos y tierras a su creador es muda; los caminos de perfección (la escuela pitagórica, los anacoretas) tienen en el silencio su ejercicio más relevante⁶.

El elogio del canto tiene como instrumento, no la grave contundencia de las octavas, sino el ritmo suave e insinuante de la estancia de nueve versos: aBCabCcdD. Como hicieron todos los defensores de las artes en sus polémicas con los moralistas enemigos del placer humano, Calderón distingue entre la música torpe y deleznable que, «áspid del aire», no es sino «hermoso estiércol del oído» —según la gráfica expresión tomada en préstamo a san Juan Crisóstomo—, de la música sacra: «el aura de la nube/ en quien el humo del incienso sube» (vv. 264-265). Segregada, pues, la armonía pecaminosa de la divina, desgrana las calidades de la segunda: interior alegría, inspirado concepto, amante llama que eleva el espíritu... El goce intelectual y emotivo de la música se resuelve paradójicamente en llanto y con él se confunde.

⁶ Para otros detalles no recogidos aquí y las fuentes mostrencas de que parte el poeta, la *Polyanthea* de Nanus Mirabellius especialmente, véase García de la Concha [2000: 39-50].

Calderón, fundado en Mirabellius y en san Isidoro (*Etimologías*), pero sin seguirlos servilmente, ofrece una sorprendente etimología de *cántico* como ‘voz herida’. Emplea, sin duda, *herir* en la acepción de ‘pulsar o frotar las cuerdas del instrumento musical’⁷. El *cántico* es, pues, la voz sometida a tensión y convertida en fuente de música. A este se añade el *himno* o poema sacro y, más tarde, se transforma en *salmo*, al acompañarse con el salterio. En síntesis:

el acento
el canto es; la voz pía,
el himno; y el salterio, la armonía. (vv. 299-301)

El canto es de origen tan remoto y tan elevado como el silencio: se oyó tras el sacrílego duelo, provocado por la rebelión de Luzbel, y en el silencio de la Nochebuena.

Se engolfa a continuación el poeta en la historia de la incorporación del canto a los oficios divinos a lo largo del *Antiguo testamento*, hasta rematar en el *Magnificat* que entona la Virgen en el relato evangélico:

que donde María canta,
¿qué afecto mereció dignidad tanta? (vv. 372-373)

Tras los elogios del silencio y del canto, vuelve el romance *a-a*, que como bajo continuo marca el ritmo del poema (en realidad estamos ante un romance unitario, interrumpido con incrustaciones de otros metros) y que constituye la marca genuina de la voz que medita⁸. El romance discursivo trata de conciliar contrarios, con la técnica conceptista que vemos en tantas comedias del autor. Como en los soliloquios de sus personajes, la voz poética entabla silogismos, se interroga, se contesta, se corrige:

Mas, ¡ay!, qué necio discurro
en darme a entender que haya
entre el canto y el silencio
desavenencia contraria. (vv. 386-389)

⁷ El *Diccionario de autoridades* no registra esta acepción, pero está presente en nuestros clásicos. Así, Lope en *La gatomaquia* (silva III, vv. 336-337) nos habla de cómo pasa «por la lira/ el arco hiriendo las pegadas cuerdas».

⁸ Villar Dégano [1981: 173] señaló, con otros matices, esta misma función: «El romance actúa de amalgama, de motivo conductor, de voz narrativa [...]. Intercalándose en el romance van los demás metros, dispuestos en agrupaciones estróficas perfectamente adecuadas a lo que quieren expresar».

Y encuentra la aguda respuesta al paradójico enigma de la cartela. El silencio y el canto no son contrarios sino compañeros y amigos en la aventura de la armonía y la exaltación divina:

para que más
sonasen sus alabanzas,
aplaudidas del silencio,
las hizo el silencio espaldas. (vv. 398-401)

El silencio respalda, apoya el canto⁹. Esta verdad intuitiva necesita una autoridad que la avale. El poeta cree hallarla en el *Evangelio* de san Juan, cuando Marta «dijo en silencio» a su hermana que el Señor la llamaba. De aquí concluye, hartamente, «que el que vaya a hablar con Dios/ a hablar en silencio vaya» (vv. 420-421). Creo que el lector moderno no puede dejar de sentirse decepcionado en estos casos en que el poeta barroco se ve en la necesidad de refrendar una intuición certera (la profunda armonía del canto y el silencio) con la torticera interpretación de una autoridad. Son frutos del tiempo y gajes de la escolástica.

Cierra Calderón su obra en octavas para hablar del alto ministerio del sacerdocio, de la atención que se debe a la oración, de la inutilidad del canto exterior si no se acompaña del silencio y la oración mental. La música sacra solo puede salir del corazón del hombre: no está en los instrumentos (órgano, tímpano), «que asistiendo y sonando sin sentido,/ solo les queda el mérito del ruido» (vv. 460-461).

UN PROBLEMA TEXTUAL

Hay en este fragmento en octavas algunos pasajes corruptos o de difícil interpretación. Es el caso de los vv. 446-447:

A otro tal vez que, en Dios arrebatado,
cuidaba más del salmo que el conuento...

Además de la impropiedad sintáctica, existe un problema estilístico que revela una deturpación del texto que se nos ha transmitido o un notable descuido de Cal-

⁹ Villar Dégano [1981: 169] señala que silencio y canto son «el significante y el significado de una misma moneda, que es la actitud del hombre».

derón («Aliquando bonus dormitat Homerus»). Los endecasílabos que comentamos parecen paralelos y antitéticos a los de la octava anterior, que nos habla de una voz ronca «que en Dios se suspendía» (v. 439) y que era escuchada en el cielo, donde solo se atiende a la interior armonía del canto, no a su perfección técnica. La octava que comentamos, en ese juego de antítesis y paralelismo, debería hablar del caso contrario: del que no cuidaba más que del conuento, de la armonía externa, y no del salmo u oración. Esta expectativa lectora aparece confirmada por la visión del demonio que aventea una parva sin apenas provecho. Sin embargo, el sintagma «en Dios arrebatado» nos remite a un cantor piadoso que cuida más del salmo (la oración) que del conuento (la música). García de la Concha corrige: «cuidaba más el salmo que el conuento». Pero, en ese caso, ¿por qué acude a este devoto sacerdote la visión demoníaca sobre la inutilidad del canto exterior?

CODA SOCIOLOGICA Y MÍSTICA

Dejemos a un lado este arduo problema textual, que no podemos desatar ni nos atrevemos a cortar, y volvamos al sentido del poema en su fase final.

Los versos admonitorios para los miembros del coro catedralicio subrayan la impronta social del sacerdocio en un mundo aún mentalmente estructurado, según el orden medieval, en oradores, soldados y labradores. Del sacerdocio pende la vida de la república, confiada solo en los favores del cielo¹⁰. A esa responsabilidad comunitaria se une, en la idea de Calderón, la excelencia del ministerio sagrado para espolear la diligente atención de los capitulares. Sobre todo, al reflexionar que en su oficio el canto y el silencio les ofrecen las tres vías o grados en el camino de la perfección espiritual:

la purgativa,
que se reduce al canto y la asistencia;
luego al silencio, la iluminativa;

¹⁰ Esa es la línea argumentativa del padre José Félix Ibáñez de Mendoza, aprobante de la edición de Antonio Fernández de Acevedo: «que el clero, con este solo sagrado ministerio, es el más útil y el más fuerte escuadrón de las repúblicas cristianas, pues con sus oraciones continuas alcanza de la divina clemencia todas las felicidades de los pueblos y, juntamente, es el más seguro auxilio en la defensa de injustos acometimientos de enemigos, siendo para vencerlos más poderosas armas las oraciones de este gremio elegido, real sacerdocio, gente santa y primogénita de los hijos de Dios, que las más veteranas bien ordenadas tropas con todos sus marciales ingenios» [En Calderón, 1741: f. aa, r-v]. Véase el comentario de García de la Concha [2000: 15].

luego a silencio y canto la eminencia
sigue de unirse a Dios, que es la unitiva. (vv. 511-515)

El poema nos ha ido llevando desde la perplejidad inicial del peregrino ante el lema contradictorio en apariencia, a través del deslumbramiento ante la belleza trascendente de Toledo y su historia, la reflexión sobre el silencio y el canto..., hasta la fusión armoniosa de los contrarios y la exhortación al clero para el cumplimiento diligente y gustoso de su alto ministerio.

Ya Wilson [1949: 439] señaló cierta relación entre el procedimiento seguido por el poeta y los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio. Boyce [1976] ha llevado más lejos esta idea. Considera que la obra de Calderón se inserta en una moda europea del momento: la de la poesía metafísica y de meditación, en la línea señalada por los estudios que Martz [1954 y 1963] dedicó a la lírica inglesa. Desde esta perspectiva, la *Exhortación panegírica al silencio* aparece organizada de acuerdo con las tres etapas del sistema ignaciano, ligadas a las tres potencias del alma. La llegada a Toledo, correspondería a la primera fase (composición de lugar, concreción de las imágenes sobre las que se desarrollará la meditación) y afectaría a la memoria. Los razonamientos sobre el significado misterioso de la cartela (y la alegación de pasajes del *Viejo* y del *Nuevo testamento* en paralelo) se vincularían al entendimiento y constituyen la fase contemplativa. La tercera fase incita a la voluntad para responder a la verdad moral y religiosa descubierta en los anteriores procesos.

En efecto, Calderón, formado en los jesuitas, había incorporado a su personalidad muchas de las técnicas y métodos ignacianos, y, sin duda, en el *Psalle et sile* hay huellas indirectas de ese aprendizaje. No creo, sin embargo, que pueda confundirse este poema con unos ejercicios espirituales *sensu stricto*. Sin duda, es poesía meditativa y en ella encontramos la evocación de lugares, historias e imágenes sagradas, la reflexión ingeniosa y paradójica, la invitación a reaccionar mediante el comportamiento adecuado; pero no es solo eso. El poeta quiso atender a una notable variedad de incitaciones con sus versos: aspiró a satisfacer el interés de su cardenal por la enigmática cartela, lisonjear a su familia con elogiosas alusiones a su tío Bernardo Sandoval, tributar un homenaje a Toledo, cantar la virginidad y la concepción inmaculada de María a través de la imagen venerada en la catedral, ejercitarse en la poesía sentenciosa y conceptista a que siempre fue tan inclinado, y exaltar la misteriosa conjunción de silencio y canto (música y palabras, armonía sonora y sentido trascendente) como un camino de perfección personal con benéfica proyección sobre la colectividad.

Al tiempo que cubre en poco más de quinientos versos tantos objetivos, es posible que, además, como quiere A. J. Valbuena-Briones [1994: 76], desvele «sus intereses personales al defender el canto, equiparable a la poesía que él mismo compone». Y, más aún, que exalte la misteriosa armonía de la palabra poética, que nace en el silencio de la mente, como vía de unión entre el hombre y Dios:

el corazón al labio conformando,
callar (la mente en Dios) hablando puede
quien puede (en Dios la mente) hablar callando... (vv. 423-425)

TESTAMENTO E INVENTARIO DE BIENES
DE PEDRO CALDERÓN
PRÓLOGO

*

No es cierto, contra lo que a menudo se piensa y a veces se escribe, que Calderón dejara pocas huellas de su paso por este mundo. Archivos de muy distinta especie (notariales, palaciegos, municipales, universitarios, nobiliarios, eclesiásticos, judiciales, administrativos...) guardan numerosos testimonios de la actividad, los tropiezos,

* Esta breve nota prologal fue un encargo precipitado que me llegó por vía telefónica en la Navidad de 2000. Desconozco los avatares previos del proceso de edición del *Testamento e inventario de bienes de Pedro Calderón en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Intuyo que, a esas alturas del año centenario y de elaboración del volumen, no se había pensado en la conveniencia de añadirle unas páginas que presentaran su contenido, o se había producido algún desencuentro con la persona a la que se le pudiera haber encargado. Lo cierto es que me encontré con un libro magnífico y, en mi concepto, muy necesario para el buen conocimiento de cuestiones relevantes de la vida de Calderón, y con unos días (creo que no más de tres o cuatro) para conformar un breve prólogo. La ventaja de este género, frente a las prolijas introducciones eruditas o didácticas, es su brevedad y la inexistencia de unas normas precisas para su redacción. Así pues, leí con sumo interés y atención las galeradas del libro, y perfilé esta nota con el propósito de orientar a los hipotéticos lectores sobre algunos aspectos sobresalientes (o que a mí me lo parecían) de su contenido. Como es precepto obligado en este género de prólogos invitatorios, no técnicos, prescindí de las referencias bibliográficas, excepto en el caso del libro magnífico de mi colega en la Universidad de Castilla-La Mancha Fernando Martínez Gil, que, por ser materia ajena al universo calderoniano, sí necesitaba ese tipo de precisiones. La primera versión de este prólogo apareció en *Testamento e inventario de bienes de Pedro Calderón en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, transcripción de Beatriz Mariño, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, pp. 8-11.

los méritos y voluntades del genial dramaturgo. A través de los que han salido a la luz, gracias a la diligencia de Cristóbal Pérez Pastor, Narciso Alonso Cortés y Emilio Cotarelo, entre otros, podemos seguir con razonable detalle la vida del poeta desde variados puntos de vista.

Conocemos aspectos relevantes de su historia familiar, de su juventud estudiosa y ocasionalmente violenta, de sus peripecias económicas, de sus relaciones con la corte, de muchos de los espectáculos en que colaboró, de sus bienes y disposiciones testamentarias...

Son escasos, en cambio, los indicios sobre su vida íntima. Sabemos, pese a esta penuria, de las cordiales relaciones que mantuvo siempre con sus hermanos Diego, José y Dorotea (tuvo dos hermanas más que murieron sin llegar a la edad adulta y un enigmático hermano de padre, Francisco, que debió de vivir lejos del hogar); tenemos noticias de un hijo engendrado en edad tardía, pero nada se ha logrado averiguar sobre la madre; nos han llegado su *Testamento*, *Codicilo*, *Aceptación de la herencia*, *Inventario*, *tasación* y *almoneda* de sus bienes (todos ellos de 1681), que ahora se nos ofrecen, junto a la *Escritura de renovación de una memoria y capellanía de misas* (de 1679), en transcripción completa y en edición facsimilar como homenaje en la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del autor.

Estos papeles habían sido extractados en sus partes más relevantes por Cristóbal Pérez Pastor en los *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1905). Por razones de espacio, faltan allí numerosos detalles —tan insignificantes, tan significativos— que ahora podemos conocer gracias a esta edición. No se reproduce, por ejemplo, la *addenda* que acompaña al testamento y en la que, ante Juan de Burgos, firman los testigos. Del *Inventario*, *tasación* y *almoneda* se suprime la tasación de «las ropas, enseres de casa, cocina etc.». Tampoco se recogen las distintas etapas en que se realizó, con las firmas correspondientes de los asistentes a cada una de ellas.

Detalles como este último nos permiten no solo conocer, sino sentir la parsimonia, la minuciosidad y rigor con que se realizaban estas operaciones en el Madrid barroco. A la hora de ordenar el inventario, el escribano cita hasta diez personas. En el proceso, que se demora desde el 1 de junio hasta el 15, intervienen cuatro o cinco representantes de los herederos (la Congregación de Señores Sacerdotes Naturales de Madrid), los tasadores correspondientes (entre los que se cuenta Claudio Coello para las pinturas y «láminas de piedra») y el criado del difunto, Carlos Cortisela.

Estos documentos nos permiten asomarnos a la vida íntima y cotidiana del siglo XVII, con el minucioso escrutinio de los enseres de cocina, ropas, muebles, col-

gaduras, platería, pinturas y láminas y esculturas que rodeaban a don Pedro Calderón. Mi admirado amigo José María Díez Borque, en un artículo que pronto aparecerá impreso, ha analizado un curioso fenómeno: el poeta que sacó en tantas obras a los dioses de la gentilidad no poseía un solo cuadro de asunto mitológico; el autor de una de las más escalofriantes tragedias de materia bíblica, como es *Los cabellos de Absalón*, no tenía en su casa ni una sola estampa que recreara un episodio veterotestamentario. Probablemente, como sugiere el estudioso, ese tipo de pinturas estaban reservadas a la alta aristocracia y a los monarcas. La baja nobleza, a la que pertenecía el genial dramaturgo, solo reunía imágenes pías de la tradición cristiana: estampas evangélicas, efigies del Salvador, representaciones de la Virgen en sus múltiples advocaciones, figuras del santoral... Junto a ellas, «paisillos» y «ramilletteros», es decir, cuadros de pequeño formato con paisajes y flores. Entre los cuadros inventariados, alguno llama la atención: un *San Francisco en éxtasis*, cuyo origen le parece a Claudio Coello digno de reseñarse: «pintura de Italia». Multitud de figuras sagradas en plata, marfil, mármol, bronce o madera, relicarios de marfil, coral y bronce, etc.

Todos los apasionados de la literatura lamentamos que no aparezca el inventario de los libros. En el testamento Calderón se limita a hablar de «los libros que hay en dos estantes» y solo nos ofrece tres títulos: *Monarchía eclesiástica*, *Historia pontifical* y los ocho volúmenes de *Teatrum humanae vitae*. Estas obras tienen destinatarios precisos. Las dos primeras son para don Carlos del Castillo; la última, para el franciscano, predicador de su majestad, fray Alonso de Cañizares. Se alude también a «los libros del padre Diana», es decir, los tratados morales del teatino Antonio Diana, que se reservan para Jerónimo de Peñaroxa. El resto, «los demás de diferentes facultades, así de lo moral y buenas letras», manda que se entreguen a su sobrino, don Antonio de Padilla.

Como los libros no formaron parte de la herencia inventariada por la Congregación de Sacerdotes Naturales de Madrid, nos quedamos sin saber su relación detallada y el precio en que pudieron haber sido tasados y vendidos.

Junto a los libros, con un estatus especial, hay que contar el impreso *Noticias genealógicas de la nobilísima familia Calderón de la Barca* de fray Agustín de la Gándara.

Entre los documentos oficiales se encuentran las probanzas y ejecutorias de hidalguía —unas, originales; otras, traslado o copia— de las dos ramas de la familia del poeta.

El testamento nos permite acercarnos a la otra familia, la servidumbre que rodeaba al dramaturgo en los últimos años de su vida. Nos habla de Carlos Cortisela y de su mujer, Josefa de Aguirre; de Ana de Monteserín, «moza que se ha criado en mi casa», a la que encomienda a sus albaceas «por ser güérfana y pobre». Le manda dos-

cientos ducados, «con los colchones de mi cama y ropa de ella». También nos habla de Magdalena, «mi criada», a la que ordena se entregue, igual que a Ana de Montesión, «veinte y cinco ducados para que, mientras se acomoden, la necesidad no les obligue a buscar de prisa su comodidad».

No olvida el poeta anotar al final de la relación de bienes que aparecen en su testamento que no se debe pedir cuentas a sus criados «de unas espabiladeras y una cuchara de plata que ha faltado».

Mucho más conocidas y citadas son las disposiciones para su entierro. Responden a un barroco concepto de las honras fúnebres como ocasión para la enseñanza moral. *Sic transit gloria mundi*. Como recuerda y cita Fernando Martínez Gil [1993: 421], el sínodo toledano, presidido por el cardenal Portocarrero un año después de la muerte del poeta, precisaba estos valores y extremos:

Antigua y santa costumbre es de la Iglesia Católica que los cuerpos de los fieles difuntos se lleven a darles sepultura públicamente con cruz, párroco, acompañamiento eclesiástico [...] y, siendo este acto de tan misteriosas significaciones, utilidad de las almas de los difuntos, desengaño y ejemplo de los vivos...

Calderón, fiel a esta «antigua y santa costumbre», dispone su entierro con la pompa y la sobriedad, la soberbia ostentación y la modestia que pide el caso. Véase la minuciosa descripción del atuendo:

interiormente vestido del hábito de mi seráfico padre san Francisco, ceñido con su cuerda y con la correa de mi también padre san Agustín. Y habiéndole puesto al pecho el escapulario de Nuestra Señora del Carmen y, sobre ambos sayales, sacerdotales vestiduras, reclinado en la tierra sobre el manto capitular del señor Santiago.

Y suplica a sus albaceas y asistentes en el momento del tránsito

dispongan mi entierro, llevándome descubierto, por si mereciere satisfacer en parte las públicas vanidades de mi malgastada vida con públicos desengaños de mi muerte.

Los documentos que hoy salen a la luz con la mayor fidelidad y escrúpulo imaginables, gracias a la diligencia de Beatriz Mariño, son, en suma, testimonios precisos de la vida de un individuo y de un siglo, en lo cotidiano y en lo trascendente, en la materialidad del discurrir consuetudinario y en las ideas morales y la sentimentalidad

a ellas asociada. A su trasluz podemos vislumbrar al hombre que ha pasado a la historia, sin carne ni hueso, pura idea sin las apasionantes contingencias del existir, como un genio de la creación dramática.

PAPELES EFÍMEROS Y CIRCUNSTANCIALES

**CALDERÓN EN SU SITIO:
UN ARTISTA SINGULAR,
UN DRAMATURGO POLIFACÉTICO**

*

UN POETA CATÓLICO... Y ALGO MÁS

Hace algo más de un siglo, el 30 de mayo de 1881, con ocasión de otro centenario de Calderón (el segundo de su muerte), un joven —veinticinco años— e impetuoso Marcelino Menéndez Pelayo alzaba su copa ante la mirada estupefacta de su auditorio y proponía un brindis por

la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos, más o menos liberales...

* Con ocasión del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, algunos diarios y revistas dirigidas al gran público quisieron ofrecer a sus lectores unas secciones monográficas dedicadas al insigne dramaturgo. A esa solicitud responde este artículo, que se publicó con el título abreviado: «Artista polifacético». Se incluyó en el monográfico *Calderón de la Barca, Diario de Córdoba. Cuadernos del Sur*, núm. 628 (jueves 30 de marzo de 2000), pp. 5-7. Como es común en este tipo de escritos, prescindo de las referencias bibliográficas, bien conocidas por los especialistas y, en casi todos los casos, ya señaladas en otras páginas de este volumen.

Esta idea ha teñido desde entonces las sucesivas lecturas de Calderón. En unos casos, los nuevos críticos han querido rebatirla (desde dentro y desde fuera del catolicismo militante); en otros, la han dado por buena (desde posiciones más o menos liberales o más o menos reaccionarias); pero ha estado siempre presente, no tanto en los estudios analíticos, filológicos y documentales, cuanto en la valoración de conjunto, las impresiones de lectura y las concepciones de la escenificación de sus dramas.

Naturalmente, Calderón es un poeta católico; en algunas ocasiones, casi siempre en los autos, elogió al tribunal inquisitorial, y una vez al menos, se enfrentó a él para protestar contra la censura de sus obras. No le faltaba razón a la literalidad de la expresión del joven don Marcelino: Calderón es «un poeta católico» y vivió en una sociedad donde el Santo Oficio era una institución legal y socialmente aceptada. Quizá don Marcelino no cayó en la cuenta —o no quiso caer en ella— de que el catolicismo tridentino de Calderón no tenía el mismo significado en su tiempo que el neocatolicismo ultramontano en las décadas finales del siglo XIX. Don Pedro no pudo estar frente a los partidos más o menos liberales, porque estos no existían en la Europa que le tocó vivir.

Calderón fue un poeta inquisitorial en la medida en que Sófocles fue un trágico esclavista; Shakespeare, testigo (¿o aliado objetivo?) de las violencias y sinrazones del reinado de Isabel I, o Chéjov, notario poético de la Rusia zarista.

Como Sófocles, como Shakespeare, como Chéjov..., Calderón —lo dijo Ruiz Ramón— «quiso estar lúcidamente a la altura de su tiempo, en su centro mismo, y no por encima ni aparte». Y construyó una dramaturgia universal, problemática, ambigua y crítica a partir de su realidad vital. Realidad vital que no se limita a la ideología política, ni a las creencias religiosas, sino que se extiende a una compleja concepción de las relaciones humanas y a una dedicación constante y virtuosa a su trabajo de artista.

Calderón fue esencialmente un poeta dramático y un director escénico. La mayor parte de su vida la consagró a construir fábulas con la esperanza, colmada, de «no dejar con disgusto al auditorio».

Para conseguirlo contó con tres bazas: una tradición dramática que se había acrisolado en la pluma de Lope y sus inmediatos discípulos; una intuición artística personal que causó admiración desde fechas muy tempranas (con veintinueve o treinta años escribe algunas de las obras maestras del teatro universal); y una entrega absoluta a su trabajo creador: cerca de sesenta años escribiendo hasta que la muerte lo sorprendió con la pluma en la mano para cumplir uno de sus compromisos teatrales.

Don Pedro veía el teatro desde dentro. Sabía que el drama era un complejo mecanismo que, encarnado en unos actores, puesto en pie sobre la escena, tenía que con-

mover al espectador, divertirlo, incitarle a la reflexión y al ensimismamiento, educarlo sentimentalmente, sacarlo de sus preocupaciones a través de la risa y de la admiración provocada por las tramoyas y aparatos escénicos, etc. Para alcanzar esta compleja relación con su auditorio, creó un mundo dramático poliédrico, con múltiples caras, contrastadas y contrapuestas, pero todas ellas magistrales.

EL UNIVERSO TRÁGICO: RIGOR ANALÍTICO, PIEDAD Y ESPERANZA

Su mundo trágico recoge un conjunto de problemas tan trascendentales como humanos. El conflicto del hombre, arrojado a un mundo hostil, en el que ha de representar sin haber ensayado, en el que ha de ejercer angustiosamente la libertad y ha de cargar con la responsabilidad.

Calderón creó un teatro simbólico y humanísimo (*La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo...*) en el que trasmite la lucha existencial del individuo, ansioso de ejercer su libertad en medio de las coerciones externas, y confuso, atormentado, incapaz de dominar sus instintos.

Con una mirada lúcida, pesimista y esperanzada, constata que el libre albedrío, fundamentación ontológica del ser humano, es también el despeñadero por el que se precipita a la autodestrucción. Calderón es un moralista, no por los consejos piadosos que puedan entresacarse de sus dramas, sino por escudriñar en los entresijos que sustentan, metafísicamente, la actuación de la persona. Como poeta tridentino y barroco, nos propone un escepticismo pragmático: la construcción salvadora de la propia moral: «obrar bien es lo que importa...» para rescatar nuestro ser del sueño de la vida, de la embriaguez del orgullo y del ensimismamiento paranoico. Y es también un analista implacable de pasiones y conflictos de la inmediata realidad social: el poder y el sexo, el sexo y el poder, que arrasan violenta, impúdicamente los afectos, y no se detienen hasta la destrucción del otro: *Los cabellos de Absalón*, *El alcalde de Zalamea...*

Fue Calderón un fiel cronista de la coerción social y de la asunción de los valores externos por el individuo. El hombre se enfrenta, también en una agonía de fuerzas contradictorias, al deseo y a la represión. «Tuve amor, y tengo honor./ Esto es cuanto sé de mí», dice la protagonista de *El médico de su honra*. Esa es la percepción desgarradora del propio yo y su circunstancia. El poeta supo desarrollar con mano firme, con mirada fría, las consecuencias letales de esa contradicción y mostrar —lo señalaba Vitse hace unos días en Toledo— cómo se impone una idea aristocrática del

heroísmo a costa del dolor y el sacrificio, hasta alcanzar una ambigua caracterización del personaje entre la lucidez, la plena conciencia de sí mismo y sus circunstancias, y el enajenamiento, la alienación ante los valores dominantes.

Esta presión del medio, que Calderón supo diseccionar como nadie, engendra el sentimiento trágico por excelencia: la piedad. Tenía razón Parker cuando señalaba que el drama calderoniano apunta hacia una responsabilidad difusa, una culpa compartida entre todos los que tejen —tejemos— la acción del teatro de la existencia. El mundo no se divide en culpables o inocentes: fallas morales y presiones del entorno se combinan para provocar la catástrofe. Esta mezcla crea el sentimiento de la piedad ante personajes cuyos errores están hechos de la misma sustancia, sublime y deleznable, que los del espectador.

Piedad y esperanza. Calderón —de nuevo Vitse ha puesto el dedo en la llaga— muestra —no denuncia, no zahiere, no censura—, muestra solo que la autoridad paterna, enajenada y enajenante, induce a los hijos al error y al delito. Retrata, apiadado, una generación filial que sufre las consecuencias de errores ajenos (*La devoción de la cruz*) o que logra superarlos con el esfuerzo y la lucidez (*La vida es sueño*).

LA MECÁNICA PERFECTA DE LA COMEDIA

Pero nuestro dramaturgo no es solo uno de los primeros trágicos de la tradición occidental. Contra la imagen que se difunde comúnmente, es uno de los comediógrafos más graciosos, más divertidos y regocijantes que jamás hayan existido.

Creador de un mundo cómico de absoluta perfección técnica, de estructura rigurosa, con la que el poeta y su público se divierten, se ríen a carcajadas con las complicadas tramas, los hilarantes errores de información y percepción, las vertiginosas entradas y salidas de los personajes. Las dos variantes de la risa se dan la mano en las comedias calderonianas. La risa que nace de la superioridad informativa del espectador, que sabe lo que pasa en escena y se regocija al ver al personaje dar palos de ciego, perseguir quimeras inexistentes, elaborar hipótesis tan rigurosas en su lógica como descabelladas al contrastarlas con la realidad. Y la risa admirativa, el regocijo que nace de la sorpresa que causan las soluciones impensadas para los callejones aparentemente sin salida en que el dramaturgo mete a sus personajes. Las «damas tramo- yeras» y tracistas conducen con mano maestra las peripecias vodevilesas, programan la confusión de identidades, determinan los encuentros fortuitos que convienen a sus fines... Y, a veces, se ven cogidas en las redes de sus propios enredos —aquí el corazón

regocijado del espectador late apresurado al compás de la zozobra del personaje—, para hallar una nueva e inusitada salida...

Como otros contemporáneos suyos, en especial Rojas Zorrilla, Calderón cultiva dos variedades cómicas. En la *comedia pundonorosa* los protagonistas son encarnación de la cortesía, el sentimiento del honor, la gentileza... y se ven condenados a la contradicción precisamente por mantener contra viento y marea su fidelidad a esos nobles principios. La *comedia cínica* (*Mañanas de abril y mayo*, por ejemplo) nos presenta el envés de esa convención: galanes acomodaticios, damas desvergonzadas (no tanto como las de Rojas), juguetes amorosos llevados con descaro y sin mayores miramientos...

La dama duende, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No hay burlas con el amor...* son piezas que constantemente suben a los escenarios entre el entusiasmo del auditorio. Pero otras muchas son dignas de los honores de la representación frecuente y el público merece que se le ofrezca la posibilidad de acercarse a ellas: *No siempre lo peor es cierto*, *El galán fantasma*, *El alcaide de sí mismo*, *El secreto a voces*, *Hombre pobre todo es trazas...* o esa pieza de ribetes trágicos y enredos vodevilescos titulada *No hay cosa como callar*.

OBRAS DE ENCARGO: AUTOS Y FIESTAS REALES

Estas caras universales, permanentes, del arte calderoniano se completan con otras más circunstanciales, más ligadas a su tiempo y a su medio: el auto sacramental y las fiestas reales.

Ambas nos interesan en una doble dimensión: literaria y espectacular. Son obras de encargo, escritas para servir a una función concreta en una fecha determinada, sabiendo que habían de representarse en la plaza Mayor de Madrid, en la de Zocodover toledana, en el cazadero de la Zarzuela o en el coliseo o el estanque del Buen Retiro. Con estos condicionamientos, Calderón crea libretos de singular perfección, algunos de ellos capaces de alzarse sobre la circunstancia que los originaron y proyectarse hacia el futuro.

El cultivo del auto sacramental, el dominio del mecanismo de la alegoría da como resultado cerca de un centenar de piezas acabadas, cuajadas, artísticamente cinceladas como una custodia; pero algunas de ellas van más allá de la adecuación al molde conceptual y formal vigente en la España del XVII, a cuya fijación contribuyó como nadie el propio Calderón; algunas de ellas (*El gran teatro del mundo*, *El gran mercado del mundo*, *La cena del rey Baltasar...*) no hablan solo al católico tridentino

que acudía a verlas a la plaza Mayor de su ciudad en los años barrocos y borrascosos de 1630-1680. Son creaciones clásicas que plantean, con su peculiar estética abstracta, conflictos permanentes del ser humano.

Y otro tanto cabe decir de las fiestas reales. Calderón, dramaturgo y director escénico, ensambla texto y escena, versos y tramoyas, en espectáculos que deslumbran a su público y que siguen vigentes, como han podido comprobar los que asistieron hace unos meses al estreno de *La púrpura de la rosa* o hace unos años a las representaciones de *Eco y Narciso*. Alta poesía, mano a mano con la música, la luz, la escenografía, los efectos... para crear un todo tan hermoso como permite la fusión de las artes.

Calderón, hombre de teatro integral, dramaturgo polifacético y unitario, nos ofrece posibilidades de diversión, de autoconocimiento, de compleja percepción del mundo... Este cuarto centenario es buena ocasión para aprovecharlas.

UN TRIUNFADOR DE LA INDUSTRIA DEL OCIO

*

Calderón dominó la escena comercial de Madrid, contó con subvenciones oficiales en varias ciudades españolas y sus obras se aplaudieron desde Viena a Lima e hicieron escuela en París y Roma.

Cuando Calderón llega al mundo del teatro, encuentra un complejo mecanismo de producción (corrales y casas de comedias, compañías, público...), una intensa actividad económica, una auténtica industria del ocio y la cultura levantada desde la nada por la generación precedente. Daramaturgo precoz, se incorporó rápidamente a la escena comercial; pero contó también con el apoyo, las «subvenciones», las posibilidades que le brindaba el teatro financiado con fondos públicos. Buena parte de sus comedias se escribió y representó en palacio. Los autos sacramentales se crearon en su mayoría a instancias del ayuntamiento de Madrid y con la aquiescencia de las autoridades eclesiásticas. No faltaron ocasiones en que los encargos le llegaron desde otras ciudades y pueblos. Quizá el caso más llamativo sea el de *El mágico prodigioso*, que don Pedro escribió en 1637 para ser representado en el Corpus del pueblo toledano de Yepes.

De estos clientes vivió, y su existencia se desarrolló al ritmo que marcaba la actividad teatral. Frente a lo que ocurre con los autores de nuestros días, Calderón

* Este artículo fue un encargo de la revista *La aventura de la historia* para formar parte de un dossier conmemorativo: *Calderón de la Barca. IV centenario*, en el que colaboré junto a José María Díez Borque, Ignacio Arellano, Ricardo García Cárcel y Luciano García Lorenzo. Se publicó en *La aventura de la historia*, núm. 16 (febrero 2000), pp. 43-47.

nunca se ocupó de una pieza que no tuviera como destino inmediato la escena. En las etapas en que se prohíben las representaciones (1644-1645, 1646-1648, 1665-1666) nuestro poeta, como es lógico, suspende su creación dramática.

Aunque compone muchas obras para un cliente determinado, es frecuente que en su explotación pasen de uno a otro. Comedias escritas para las fiestas palaciegas se trasladaban más tarde a los corrales, mientras que las estrenadas en los teatros públicos volvían a representarse en los salones del alcázar real o del Buen Retiro. Los autos, aunque se creaban para las funciones gratuitas en las plazas, se explotaban después en los corrales.

DIVERSIDAD DE TÉCNICAS ESCÉNICAS

Por estas circunstancias, hubo de tener en cuenta los diversos sistemas dramáticos y las variadas técnicas escénicas. En su obra se reúnen los tres modos de representación de la época: el teatro de corral, con muy escaso aparato escénico; las fiestas palaciegas, caracterizadas por los decorados en perspectiva, la música, las luces, la tramoya y los efectos, desde fingir el vuelo de un personaje hasta el incendio de un bosque; y los autos sacramentales, adornados con lujoso vestuario y también pródigos en recursos escénicos, dentro de lo que cabía en los carros, nombre que se daba a los tablados móviles que se sacaban a la plaza pública. Cultivó desde el teatro puro —el que se sostiene esencialmente en la interpretación y el texto sobre un escenario desnudo— hasta el puro teatro, fundado en apariencias y tramoyas.

De la representación de comedias, autos y fiestas reales se encargaban las mismas compañías, aunque era frecuente que para las funciones de gran aparato se reunieran varias para atender las exigencias del montaje. Así, en el estreno de *Los tres mayores prodigios* (1636) intervinieron las compañías de Tomás Fernández, Pedro de la Rosa y Sebastián de Prado; para *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* (1658) se contó con las de Diego Osorio y Bartolomé Romero, etc.

La primera representación calderoniana de que tenemos noticia es la de *Amor, honor y poder*, que puso en escena en el viejo alcázar madrileño la compañía de Juan Acacio Bernal el 29 de junio de 1623. Más tarde, hay constancia de que colaboró con las agrupaciones de Jerónimo de Almella, Roque de Figueroa, Antonio de Prado, José de Salazar, Andrés de Vega, Luis López Sustaeta, Juan Martínez de los Ríos, Cristóbal de Avendaño, Francisco Castro, Juan Pérez de Tapia, Manuel Vallejo, Antonio Escamilla, Félix Pascual, Agustín Manuel, Simón Aguado, Jerónimo García...

La mayor parte de ellos actuó en varias obras de Calderón y en algunas ocasiones trabajaron a sus órdenes, ya que don Pedro no fue solo un poeta dramático de excepción, sino también un organizador de espectáculos teatrales. Su papel es quizá el que más se acerca a la moderna idea del director de escena.

EL ESPECTÁCULO COMO CONJUNTO

En el *autor* de comedias o jefe de compañía del siglo XVII —cosa que nunca fue Calderón— se unían casi siempre varias funciones, en especial las de actor y empresario del grupo. La dirección escénica en los corrales debía de ser muy elemental y, presumiblemente, se ejercía de manera colectiva e improvisada. En cambio, las representaciones cortesanas de gran aparato requerían una figura que concibiera el espectáculo como conjunto, que ensamblara armoniosamente la música, la pintura, la poesía, los efectos, las luces, la disposición espacial de actores y público. Todo parece indicar que don Pedro desempeñó este papel en numerosas fiestas reales, desde el estreno en el estanque del Retiro de *El mayor encanto, amor* (1635).

A este espectáculo, previsto para la noche de San Juan, precedió una disputa entre el escenógrafo (*ingeniero*, en el argó de la época) Cosme Lotti y Calderón. Lotti elaboró en la primavera una «memoria de las apariencias» que pretendía introducir en la representación. Se pidió al poeta que escribiera un libreto para que pudieran lucir las tramoyas; pero don Pedro no quiso condicionar sus versos a las invenciones escenográficas, sino escoger aquellas que contribuyeran, con el texto y la interpretación, a un producto dramático equilibrado y bello.

El mismo Cosme Lotti se encargó de dirigir la construcción del coliseo del Buen Retiro, un teatro a la italiana con las dimensiones y los recursos técnicos convenientes para este tipo de representaciones. Disponía al fondo de unos portones que se abrían sobre los jardines. Como es bien sabido, este impresionante coliseo se inauguró en 1640, pero no con una obra de Calderón, sino con *Los bandos de Verona* del otro gran dramaturgo de la época: Francisco de Rojas Zorrilla.

TEATRO PARA DIOS Y PARA EL REY

Tras una época de inactividad teatral, Calderón se ordena en 1651 y obtiene una capellanía en la catedral de Toledo en 1653. Debido a las trabas con que se encuentra en el nuevo estado, amaga con abandonar el teatro; pero los encargos

eclesiásticos y palaciegos le abren la puerta para volver a las tablas, so capa de escribir exclusivamente para Dios y para el rey, es decir, autos sacramentales, que compone y estrena cada año, y fiestas reales, en las que alternan comedias *simples*, aptas para los corrales (*Cada uno para sí, Basta callar...*), comedias mitológicas y de aparato, zarzuelas y óperas.

Para estos últimos espectáculos ha encontrado el colaborador ideal: el escenógrafo italiano Baccio del Bianco. Con él y con el músico toledano Domingo Scherdo (¿Izquierdo?) crea *La fiera, el rayo y la piedra*, que se estrenó en mayo de 1652 y obtuvo un éxito sin precedentes. Hubieron de darse cuarenta representaciones seguidas para satisfacer el interés de los curiosos. De esta puesta en escena no conservamos documentos gráficos, pero sí han llegado a nosotros veinticinco dibujos de su reposición en Valencia en 1690. Además de la importancia de la escenografía, hay que destacar también el papel de la música, con la alternancia de partes habladas y cantadas. La función, según anotó el cronista Antonio de León Pinelo, duraba siete horas, tenía siete mutaciones o cambios de decorado y contaba con luces «para dar la vista que pedían las perspectivas».

El éxito de *La fiera...* propició la creación de *Andrómeda y Perseo*, que vio la luz de las candilejas el 18 de mayo de 1653. El entusiasmo cortesano dio lugar a que se preparara un lujoso manuscrito para que la corte vienesa conociera los detalles del espectáculo.

En el cazadero de La Zarzuela, cerca de Madrid, se organizan también representaciones mitológicas como *El golfo de las sirenas* (1657). Es bien sabido que el nombre del nuevo género teatral español que mezcla partes cantadas con otras habladas toma su nombre de este real sitio. Sin embargo, el Retiro sigue siendo el lugar predilecto para las fiestas reales, y en él ven la luz las dos únicas óperas calderonianas: *La púrpura de la rosa*, en un acto, y *Celos, aun del aire, matan*, ambas con escenografía de Antonio María Antonozzi y música de Juan Hidalgo.

Paralelamente, Calderón ha ofrecido en palacio numerosas comedias y tragedias de menor aparato escenográfico: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, *Las armas de la hermosura*, *Darlo todo y no dar nada*. Muchas de estas obras conocerán reposiciones posteriores, tanto en la corte como en otras ciudades: Sevilla, Toledo, Valencia...

Lo mismo ocurre con los autos sacramentales. Durante décadas, el ayuntamiento de Madrid le encarga dos autos y se los paga con generosidad. La costumbre solo se interrumpe ocasionalmente en 1647 y 1665. Tras las primeras funciones, los autos pasan a representarse en las fiestas inmediatas por otras ciudades y pueblos.

Calderón murió con las botas puestas. El 3 de marzo de 1680 estrenó la que sería su última fiesta real: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. En los meses finales se dispuso a escribir, como era su costumbre, los autos del Corpus madrileño. Cuando le llegó la muerte, el 25 de mayo de 1681, había acabado *El cordero de Isaias* y estaba a punto de concluir *La divina Filotea*, que remató Melchor de León.

CALDERÓN EN AMÉRICA

Naturalmente, el éxito de don Pedro en la capital del imperio no podía dejar de tener repercusión en los grandes centros políticos y culturales ultramarinos. En las tierras americanas se siguieron en todo los modelos peninsulares. Sabemos que, desde 1670, el ayuntamiento de Lima incorpora un par de autos sacramentales para la celebración del Corpus y su octava. Tenemos noticia puntual, recogida por Lohman Villena, de los títulos que se ofrecían cada año: *El gran teatro del mundo*, *La humildad coronada*, *El cubo de la Almudena*, *El pleito matrimonial*, y otros. Muchas de estas representaciones tuvieron como intérpretes a actores de la compañía de Juan Ruiz de Lara. Como en España, los autos también se explotaban comercialmente en los corrales de comedias.

En esas mismas fiestas del Corpus, en especial su octava, el auto podía ser sustituido por una comedia. Así ocurrió en 1672 cuando los limeños pudieron ver *Galán, valiente y discreto*. En funciones especiales se ofrecían comedia de carácter devoto o piadoso, como *El gran príncipe de Fez* o *El fénix de España san Francisco de Borja*.

En el palacio virreinal también se emularon los fastos madrileños. Se conserva la documentación relativa a la puesta en escena de dos fiestas reales que se ofrecieron en los primeros años del siglo XVIII. En 1701, *La púrpura de la rosa*, de la que conservamos la música que preparó Tomás de Torrejón y Velasco. En 1707 volvió a las tablas *La fiera, el rayo y la piedra*, pieza que fascinaba a los públicos de la época.

FUERA DE ESPAÑA

El arte de Calderón tuvo la fortuna de traspasar las fronteras patrias. Hay noticias de recreaciones de sus comedias en la Viena de Leopoldo I y la española Margarita de Austria. Allí ven de nuevo la luz, para conmemorar diversos fastos cortesanos, *Amado y aborrecido*, *Darlo todo y no dar nada*, *El secreto a voces* y *Fineza contra fineza*.

Referencias menos precisas hay respecto a otros escenarios europeos; pero la proliferación editorial de traducciones, adaptaciones, refundiciones y piezas inspiradas en nuestro poeta pone de manifiesto que sus textos fueron ampliamente conocidos y representados en Francia, Italia, Holanda, Alemania...

El caso francés es de capital importancia, ya que es la puerta por la que muchas veces llegan al resto de Europa las obras y las representaciones calderonianas. Auténticos hombres de teatro como Paul Scarron, Thomas Corneille, Phillipe Quinault, *monsieur* Lambert, Antoine le Métel d'Ouville, François le Métel de Boisrobert... entran a saco en las comedias y dramas de nuestro poeta.

En Italia no solo se traducen las comedias de Calderón: *Il servo padrone* (*El alcaide de sí mismo*, 1668) de Biancolelli Giuseppe Dominique, *L'astrologo non astrologo o Gli amori turbati* (*El astrólogo fingido*, 1665) de Carlo Constanzo Costa, *Il figlio ribelle ovvero Davide dolente* (*Los cabellos de Absalón*, 1668) de Giacinto Andrea Cicognini, *Con chi vengo, vengo* (1666) de Angiola d'Orso, *La dama folletto* (*La dama duende*, 1675) de Arcangelo Spagna, *Il finto encanto* (*El encanto sin encanto*, 1674) de Lionardo de Lionardis, *La vita è un sogno* (1663) de Giacinto Andrea Cicognini..., sino que se convierten con frecuencia en libretos de ópera: *El carceliere di se medesimo* (*El alcaide de sí mismo*, 1681) de Ludovico Adimari, *La potenza della lealtà, riverenza e fedeltà* (*Amigo, amante y leal*, 1685) de Honofrio Castro, *La Semiramide* (representada en Viena, 1667) de Andrea Moniglia, *Dal mal il bene* (*Peor está que estaba*, 1656) de Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)...

Un pormenorizado estudio de Sullivan nos revela que entre 1647 y 1767 *La vida es sueño* se vio en Holanda en cuatro versiones diferentes; *El astrólogo fingido*, en cinco; *La dama duende*, *El mayor encanto, amor*, y *Lances de amor y fortuna*, en dos adaptaciones; y una refundición merecieron *La gran Cenobia*, *El alcaide de sí mismo* y *El galán fantasma*.

En Alemania tenemos noticias relativamente tempranas de representaciones a cargo de la compañía de Johannes Velten. Hasta seis títulos de Calderón forman parte de su repertorio.

Pronto Hamburgo se convertirá en la ciudad teatral por excelencia y la cuna de la fama alemana de Calderón. En varias ocasiones asistimos a la transformación en libretos de ópera de *El alcaide de sí mismo* (1680) y de *La vida es sueño* (1693), adaptada por Heinrich Postel...

FAMOSO DE AQUÍ A LIMA

Casi todas las representaciones documentadas de Calderón aquí reseñadas corresponden a funciones palaciegas, que están mejor documentadas que las que se ofrecían en los corrales de comedias.

No se incluyen más que algunos autos sacramentales, pues, como es sabido, durante casi toda la vida del poeta, cada año se escenificaban dos de ellos en la plaza Mayor de Madrid.

ALGUNAS REPRESENTACIONES CALDERONIANAS

FECHA	OBRA	LUGAR
1623 (29 de junio)	<i>Amor, honor y poder</i>	Alcázar de Madrid
1628 (marzo-abril)	<i>Hombre pobre todo es trazas</i>	Alcázar de Madrid
1628 (28 de marzo)	<i>Saber del bien y del mal</i>	Alcázar de Madrid
1632 (marzo-abril)	<i>Mejor está que estaba</i>	Alcázar de Madrid
1634	<i>Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna</i>	
1634 (Corpus)	<i>El nuevo palacio del Retiro</i>	Plaza Mayor de Madrid
1634 (Corpus)	<i>La cena de Baltasar</i>	Sevilla
1635 (junio)	<i>El mayor encanto, amor</i>	Estanque del Buen Retiro
1635 (26 de agosto)	<i>El médico de su honra</i>	Alcázar de Madrid
1636 (13 de enero)	<i>El jardín de Falerina</i> de Rojas, A. Coello y Calderón	Alcázar de Madrid
1636 (29 de enero)	<i>El alcaide de sí mismo</i>	Alcázar de Madrid
1636 (23 de junio)	<i>Los tres mayores prodigios</i>	Buen Retiro
1637 (Corpus)	<i>El mágico prodigioso</i>	Yepes (Toledo)
1647	<i>Het Leven is maer Droom</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Bruselas

1649 (Corpus)	<i>Los encantos de la culpa</i>	Plaza Mayor de Madrid
1652 (mayo)	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	Coliseo del Retiro
1653 (18 de mayo)	<i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i>	Coliseo del Retiro
1654	<i>De groote Sigismundus (La vida es sueño)</i>	Ámsterdam
1657 (17 de enero)	<i>El golfo de las sirenas</i>	Palacio de la Zarzuela
1658 (Carnaval)	<i>El laurel de Apolo</i>	Coliseo del Retiro
1659 (25 de febrero)	<i>En esta vida todo es verdad y todo mentira</i>	Coliseo del Retiro
1660 (diciembre)	<i>La púrpura de la rosa</i>	Coliseo del Retiro
1661 (1 de marzo)	<i>Faetonte</i>	Coliseo del Retiro
1661 (12 de julio)	<i>Eco y Narciso</i>	Coliseo del Retiro
1662 (5 de dic.)	<i>Celos, aun del aire, matan</i>	Coliseo del Retiro
1665	<i>Aurora en Stella de Graef (Lances de amor y fortuna)</i>	Ámsterdam
1667 (25 de abril)	<i>Amado y aborrecido</i>	Viena
1668 (22 de dic.)	<i>Darlo todo y no dar nada</i>	Viena
1669	<i>Der künstliche Lügner (Lances de amor y fortuna)</i>	Danzig
1670 (Corpus)	<i>El gran teatro del mundo La humildad coronada</i>	Lima
1671 (Carnaval)	<i>El secreto a voces</i>	Alcázar de Madrid
1671 (22 de dic.)	<i>Fineza contra fineza</i>	Alcázar de Madrid
1672 (Corpus)	<i>Galán, valiente y discreto</i>	Lima
1673 (Corpus)	<i>La vida es sueño (auto)</i>	Plaza Mayor de Madrid
1674 (13 de agosto)	<i>El gran príncipe de Fez</i>	Lima
1674 (21 de dic.)	<i>El fénix de España san Francisco de Borja</i>	Lima
1676 (24 de enero)	<i>Aurora und Stella (Lances de amor y fortuna)</i>	Dresde

1679 (3 de dic.)	<i>Ni amor se libra de amor</i>	Coliseo del Retiro
1680 (3 de marzo)	<i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i>	Coliseo del Retiro
1681 (Corpus)	<i>El cordero de Isaias</i> <i>La divina Filotea</i>	Plaza Mayor de Madrid
1684	<i>Sein selbst Gefangener</i> (<i>El alcaide de sí mismo</i>)	Dresde
1685	<i>La vida es sueño</i>	Lima
1688	<i>Die große Königin Semiramis</i> (<i>La hija del aire</i>)	Hamburgo
1690	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	Valencia
1690	<i>Prinz Sigismund von Polen</i> (<i>La vida es sueño</i>)	Torgau
1701	<i>La púrpura de la rosa</i>	Lima
1707	<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	Lima

UN POETA DRAMÁTICO EN LA CORTE

*

Othón Arróniz, ilustre estudioso mejicano, ha llegado a afirmar, «sin querer [...] cometer una irreverencia, que Calderón fue un poeta dramático de corte que escribió algunas obras para el teatro popular». Algo de exageración y algo de verdad hay en sus palabras. Sabemos que más de la mitad de sus comedias se vieron en los teatros de palacio y que muchas (probablemente varias decenas) fueron escritas por encargo para solaz de sus majestades.

Para no caer en la falsedad, bueno es que puntalicemos que don Pedro escribió con igual pasión y acierto para los corrales de comedias, para las plazas en fiestas y para los salones y el coliseo de los palacios reales. Y también hay que recordar que los reyes y la corte hacían representar en sus salones privados las piezas que habían triunfado ante el auditorio variopinto de los teatros públicos.

El primer estreno conocido de Calderón, la comedia palatina *Amor, honor y poder*, tiene lugar en el viejo alcázar madrileño, situado en el solar que hoy ocupa el palacio real dieciochesco. La compañía de Juan Acacio Bernal la interpreta el 29 de junio de 1623, día del santo del dramaturgo, ante unos oyentes entre los que presumiblemente estarían los mismos reyes.

Desde nuestro tiempo no resulta fácil explicarse por qué el primer estreno de un dramaturgo desconocido se realiza en ese marco palaciego. Podrían aventurarse dos hipótesis. Por un lado, sabemos que esta es una época de trepidante actividad

* Este breve repaso a la actividad de Calderón como poeta cortesano se escribió para un monográfico en torno al dramaturgo que publicó la revista, *El siglo que viene*, núms. 41-42 (Sevilla, junio 2000), pp. 44-49.

teatral en la corte. Isabel de Borbón, que apenas alcanza los veinte años de edad, se ha entusiasmado con el arte de Talía. En mayo de 1622 ha promovido una aparatosa fiesta teatral en Aranjuez, donde interpretó el papel mudo de la Reina de la Hermosura, personaje de *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana. Tenemos documentos que atestiguan que entre el 6 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 se representaron en el salón de la reina cuarenta y cinco comedias diferentes (una cada tres días). Para mantener este ritmo, cualquier comedia nueva había de ser bien recibida, aunque su autor no tuviera fama ni experiencia. Por otro lado, don Pedro Calderón pertenecía a una familia de funcionarios (su padre fue secretario del consejo de hacienda) y no le faltarían algunos contactos en palacio; además, era casi de la misma edad que los reyes y, como se vería enseguida por su rápida colocación como dramaturgo cortesano, tendría ciertas relaciones con el mismo Felipe IV o con las personas de su séquito.

Todo indica que en los años que siguieron al estreno de *Amor, honor y poder* Calderón recibió el encargo oficial u oficioso de escribir algunas comedias. Entre ellas se cuenta *El sitio de Bredá*, estrenada en palacio el 5 de noviembre de 1625. Esta pieza y *El Brasil restituído* de Lope de Vega, que se representó al día siguiente, forman parte de una operación propagandística de exaltación de dos recentísimos triunfos de las armas españolas, campaña a la que se sumarían varias creaciones pictóricas, entre ellas el célebre cuadro de Velázquez, pintado, años más tarde, en 1635.

La toma de Bredá tuvo lugar el 5 de junio de 1625. Recién llegadas las noticias a Madrid, el gobierno del conde-duque decidió celebrarlo y encargó al joven Calderón una crónica dramática para visualizar ante la corte y el pueblo tan sonado acontecimiento.

Con veinticinco años, se había convertido en poeta oficial y propagandista del régimen. Ese mismo año, Velázquez, solo un año mayor, había pintado el retrato ecuestre de Felipe IV, hoy desaparecido, que se expuso con general aplauso en la calle Mayor de Madrid, y el del conde-duque de Olivares, que se conserva en la Hispanic Society. La generación artística del joven monarca se alza precozmente con la predilección de la corte y con el respaldo regio.

A diferencia de Velázquez, que en los años inmediatos alcanzará empleo, sueldo y casa oficial, don Pedro seguirá viviendo del dinero de los corrales; pero sus comedias pasan rápidamente a palacio: *La gran Cenobia* (1625), *La cisma de Ingalaterra* (1627), *La dama duende* (1629), *El príncipe constante* (1629)... y después: *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *El galán fantasma*, *Basta callar*, *A secreto agravio, secreta venganza*... Es un momento en que escribe indirectamente para esas élites políticas y nobiliarias:

cuando estrena en los corrales, está mirando con el rabillo del ojo al público crítico y entusiasta del alcázar real.

Sin duda, la parte más original y apasionante del teatro calderoniano está en estas obras que concibe pensando en públicos muy dispares y heterogéneos, que solo tienen en común una amplia experiencia como espectadores (habían visto centenares de comedias) y un ilimitado fervor por esa forma de diversión colectiva.

Pronto se consagra por entero al palacio y crea específicamente para él un teatro distinto al de los corrales. Los salones, los jardines regios (en especial, el Buen Retiro y La Zarzuela) y el coliseo que se inaugura en 1640 acogerán estas representaciones durante los reinados de Felipe IV y Carlos II.

En 1635, para la noche de San Juan, escribe *El mayor encanto, amor*, un espectáculo que se ofrece en el estanque del Buen Retiro con la colaboración del ingeniero italiano Cosme Lotti. Es bien conocido un incidente en la preparación de esta fiesta teatral. El escenógrafo presentó la «memoria de las apariencias», es decir, la relación y descripción de las tramoyas y efectos escénicos que habían de usarse en ella. Se le ordenó al poeta que escribiera los textos que permitieran lucirlas, pero Calderón se negó cortésmente a secundar las ocurrencias de Lotti:

aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da...

Como demuestra este texto, Calderón no se opone al nuevo teatro a la italiana, de escenografía en perspectiva, de máquinas que sorprenden al espectador, de efectos sonoros y visuales desconocidos en la España de su tiempo. Al contrario: posiblemente, en ese mundo de trampantojos, de apariencias que persuaden a los sentidos de su realidad, de luces y sombras que permiten visualizar el vertiginoso paso del ser a la nada y de la nada al ser, en las armonías y disonancias musicales... encontró una expresión cabal de su propio universo filosófico. La vida es sueño, y el teatro que traen los ingenieros italianos constituye la evidencia de que vivimos en una ficción creyendo ver y tocar lo que en realidad no existe.

Calderón no se opone al teatro a la italiana. Se resiste a que las potencialidades morales, psicológicas, filosóficas y espectaculares que ofrece se despeñen en un burdo juguete de feria, en una pirotecnia sin fundamento ni trabazón. Todo indica que, en un proceso dialéctico, logró frenar los excesos de Cosme Lotti, pero se dejó impregnar

de su concepto del arte y aprovechó las posibilidades que tramoya, escenografía y música le brindaban. Así nace un drama palaciego de rasgos específicos, complementario, más que opuesto, al teatro creado para el corral.

Los asuntos elegidos van a ser mitológicos, caballerescos y de historia antigua o de ambiente palatino. Se apartaba así de las comedias de capa y espada y de los dramas de historias y leyendas españolas que tan feliz eco tenían en los corrales. Con la elección de los asuntos buscaba una distancia de la realidad contingente del espectador, para poder desarrollar fábulas simbólicas, que eran especialmente apreciadas por el público culto que asistía a esas representaciones. En estas obras se podía extremar la sutileza del análisis psicológico; se podían plantear, de forma indirecta, parabólica, los conflictos y problemas del poder político; podía demorarse en las reflexiones éticas. Como ha dicho Sebastian Neumeister, estos dramas «abren un horizonte más amplio, muestran los fundamentos antropológicos y metafísicos de lo que la comedia presenta como dominio individual y social».

El nuevo teatro permite a Calderón desarrollar el drama simbólico que tempranamente había anunciado en *La vida es sueño*. Puede afirmarse que la comedia palaciega, en términos generales, no tiene el desgarro, la violencia, la fuerza dramática que caracteriza a su obra maestra; pero esta limitación se compensa, en cierto sentido, con el ilusionismo visual y las sorpresas que proporcionan la escenografía y las tramoyas.

En *El mayor encanto, amor* hay numerosos trucos escénicos: al empezar la obra, vemos un navío que navega en medio de la tempestad; poco después se hace visible el palacio de Circe; Ulises coloca un ramillete de flores y «sale fuego del vaso»; se abren dos árboles y en sus entrañas encontramos dos personajes que habían sido transformados en vegetales; aparece un gigante; surge o se hunde la mesa de un banquete; el agua del mar se incendia; al serenarse la tempestad, se adelanta un carro triunfal tirado por sirenas; y, finalmente, «húndese el palacio de Circe y aparece un volcán arrojando llamas».

La preocupación de Calderón fue que todos estos efectos estuvieran vinculados a los afectos analizados y al conflicto entre la sensualidad y el deber que se sintetiza en versos aforísticos: «Del mayor encanto, amor, / la razón me sacó libre».

Junto a la lección moral, junto al deslumbramiento plástico, ha creado una acción cómica de primer orden a cuyo servicio se pone el ingenio de los tramoyistas. Clarín, el gracioso maldiciente y trapacero, es «premiado» por Circe con una caja trucada de la que salen insufribles personajillos de la vida de la corte; se convierte en mona y se ve obligado a bailar al son que toca su viejo compañero Lebre; vuelve a su primitivo estado sin que los demás personajes puedan dar crédito a lo que cuenta...

Esta fórmula, que aprovecha los esquemas tragicómicos y las historias de amor y pasión del teatro comercial, que subraya la dimensión moral, filosófica o política y que asimila los nuevos artificios escénicos, dará lugar a espectáculos de gran éxito como *La fiera, el rayo y la piedra* (1651 o 1652), representada en el coliseo madrileño cuarenta días seguidos, en una época en que dos o tres funciones por título era cosa habitual.

Para conseguir la perfección del nuevo estilo, Calderón, una vez muerto Lotti, contó con la colaboración ejemplar del ingeniero florentino Baccio del Bianco. Con él daría al público, entre otras obras, *Andrómeda y Perseo*, de la que se conserva un manuscrito que se remitió a la corte vienesa y que recoge once bocetos de su escenografía y parte de la música.

Don Pedro había impuesto su ley de creador: hermanar la música, la pintura y la poesía, atendiendo al gusto de la representación, a su profundidad y armonía. Forjó nuevos géneros, la zarzuela (*El laurel de Apolo*) o la semiópera (*El hijo del sol, Faetón*), en los que se alternan tres tipos de expresión: hablada, salmodiada según el *stile recitativo* y cantada al modo tradicional en arias y coros. Ensayó la ópera en dos únicas ocasiones (*La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan*), con felices resultados, como hemos podido comprobar los que hemos asistido a la reciente representación de la primera. Y volvió al drama simbólico, con sabio aprovechamiento de los elementos musicales y escenográficos.

La obra maestra de esta última especie es, en mi concepto y en el de muchos, *Eco y Narciso* (1661). Estamos ante una parábola sobre la educación, en la línea de *La vida es sueño*, y sobre los afectos y desafectos como elementos rectores del humano existir. El canto sirve aquí para condensar líricamente la emoción de los personajes y se enhebra a la perfección con los parlamentos hablados. Es sobrecogedora el aria «Bellísimo Narciso...», en la que Eco confiesa, avergonzada y decidida, la pasión que se ha apoderado de su alma. Magistral la recreación dramática de viejas redondillas conceptuosas procedentes de los poetas cancioneriles:

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento,
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Eco y Narciso y, más tarde, *La estatua de Prometeo* son la culminación de la parábola escénica, en la que la música y la escenografía dejan que aflore el alma poética y filosófica del drama.

No estaría completo el retrato de Calderón dramaturgo cortesano si no recordáramos las creaciones bufas que acompañaban a las piezas mayores: mojigangas, sainetes, entremeses..., escritas muchas veces para el marco carnavalesco. Sabemos que participó en la creación de «comedias de repente», despreocupadas improvisaciones con que se entretenía la corte del cuarto Felipe. A su pluma genial le debemos una graciosa parodia de su propio teatro palaciego, *Céfalo y Pocris*, disparatado remedo de *Celos, aun del aire, matan*, en el que encontramos el humor absurdo, sin asidero lógico, que el teatro occidental redescubriría tres siglos más tarde.

Como en otros campos, en este del drama palaciego, Calderón es un artista singular, un dramaturgo polifacético, con una clara conciencia creadora y en constante búsqueda y experimentación.

UNA JOYA DEL BARROCO AL ALCANCE DE LOS NIÑOS

*

Soy de los convencidos de que Calderón es uno de los más grandes genios que ha dado la humanidad. Resulta difícil encontrar algo más divertido, más sabiamente construido, más hilarante, que sus comedias de enredo: *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La intensidad trágica de sus dramas (*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *Los cabellos de Absalón*...) conmueve a todo tipo de espectadores y lectores.

Se suele decir que el teatro de Calderón es difícil. Su lenguaje hereda muchas de las oscuridades que puso de moda Góngora, su arquitectura dramática es compleja, la caracterización de sus personajes enrevesada, retorcida, barroca... Esto es verdad. Pero yo he visto a adolescentes e incluso a niños riendo a mandíbula batiente con los enredos de *La dama duende*, admirando boquiabiertos el singular ingenio de don Pedro. También he presenciado representaciones de *La vida es sueño* o de *El alcalde de Zalamea* seguidas con intensa emoción por públicos de todas las edades.

Pero si hay un teatro que parece más inaccesible para los auditorios del siglo XXI, y aún más, para los jóvenes y niños, son los dramas teológicos. Se trata, sin duda, de

* Estas páginas se escribieron como carta de presentación de un bellissimo espectáculo, creado con pasión y entusiasmo por mi vieja alumna Yolanda Mancebo, sobre *El mágico prodigioso* de Calderón. Era una función, dirigida a los niños, que reunía los versos de la comedia de santos con una preciosa escenografía, una coreografía sugerente y una música que encantó a cuantos la oyeron. Lamentablemente —¡cosas del mundillo teatral!— el espectáculo no tuvo el recorrido que merecía su altísima calidad.

obras maestras, en las que se plantean conflictos y problemas capitales de la vida humana; pero, a vueltas con ellos, encontramos diálogos sobre la esencia de la divinidad y de su papel en el universo. Tema trascendente..., demasiado trascendente para la sensibilidad y las entenderas de los espectadores de hoy y, mucho más, de los niños y adolescentes. Por eso, resulta llamativo que Yolanda Mancebo y la compañía «El viaje entretenido» hayan decidido llevar a la escena *El mágico prodigioso* en un espectáculo dirigido precisamente a ese sector de la población que parece, en principio, más refractario a los planteamientos y supuestos mentales del teatro religioso.

Claro está que a partir de cualquier texto, a partir de una sílaba o de un sonido inarticulado, un buen director y unos buenos actores pueden crear un espectáculo que divierta, entretenga, deslumbré a los asistentes. En ese caso, el título de la obra y el nombre ilustre de Calderón serían una simple coartada culturalista, una falsa tarjeta de presentación ante las instancias administrativas y los festivales de teatro clásico, un reclamo en las carteleras y un anzuelo para el que se acerca a la taquilla.

Pero este *Mágico prodigioso* no es eso. Por el contrario, nos encontramos con una creación nueva, admirable... que vierte en un formato distinto y muy original la esencia del drama calderoniano. Un drama que habla, en sustancia, del amor y del deseo:

¿Cuál es la dicha mayor
de esta vida?
Amor, amor...

La trama original desarrolla las contradicciones y conflictos de estos sentimientos primordiales, y la imposibilidad de su satisfacción por medio de cualquier forma de imposición o violencia.

Para expresar estas profundas pulsiones, su fracaso inmediato y su consecución final, Calderón escribió, por encargo del ayuntamiento de Yepes, una comedia de santos que se estrenó en la plaza, delante de la espléndida iglesia parroquial, con ocasión del día del Corpus de 1637. Era una representación a la que asistieron todos los habitantes del pueblo, sin distinción de edades, formación cultural, estamentos o posición económica.

Ahora, Yolanda Mancebo ha quintaesenciado aquella fábula poética para todo género de espectadores, pero muy especialmente para los niños. No para que la comprendan, sino para que la disfruten: porque el teatro, como dijo Vossler hablando de Lope de Vega, «no educa, da alas». Lo ha hecho siguiendo las indicaciones que el pro-

pio Calderón nos ofreció en sus versos, en sus personajes y en las notas de montaje que acompañan al texto, y atendiendo a los elementos que conformaron aquella primera representación de 1637.

Lo cierto es que en *El mágico prodigioso*, el que escribió Calderón para el público del siglo XVII, hay elementos de sobra para hacer las delicias de los niños del siglo XXI. Como ya revela el título, la magia tiene un papel fundamental en la representación. Los juegos de luces, el color, las acrobacias, la música... nos llevan a un universo de fantasía que solo nos puede ofrecer el mundo del circo. Los payasos están prefigurados en la pareja de graciosos (una fórmula no muy común en el teatro del Siglo de Oro) que disputan entre sí, a ratos con razonamientos grotescos o absurdos. El demonio está representado por la serpiente, el dragón o la tarasca, figura emblemática de las fiestas del Corpus. Y el amor y el deseo se metamorfosean en una mariposa, tan hermosa como frágil, de vuelo irregular y vacilante. La música, en vivo, envuelve, con sus misteriosas sugerencias, los movimientos del ánimo de los personajes, de los actores y de los espectadores.

Esta versión de *El mágico prodigioso* está pensada para que los niños pasen un rato inolvidable (luz, color, malabarismos, acrobacias, números de payasos...), pero no simplificando, reduciendo a puerilidades las ideas, los conflictos y los símbolos creados por Calderón, sino profundizando en su entraña.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABSALÓN [1983]: Programa de mano de la representación de *Absalón*, dir. José Luis Gómez, Teatro Español, Madrid.
- ALCALÁ-ZAMORA, José [1978]: «Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*», *Cuadernos de investigación histórica*, núm. 2, pp. 39-113. Nueva ed.: en *Estudios calderonianos*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000, pp. 101-246.
- ALFONSO BARRIOS, Andreu [2014]: «Algunos rasgos característicos de Calderón en la comedia *Los empeños de un acaso*», *Anuario calderoniano*, núm. 7, pp. 13-32.
- ALLEN, John J. [1991]: «El corral de comedias de Almagro», en José María Díez Borque (dir.): *Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 6, pp. 197-211.
- ALONSO, Dámaso [1976]: «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 388-454. Antes en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1970, 4ª ed., pp. 109-175.
- ALONSO, Roberto [2001]: «Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2000)*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 411-427.
- ALONSO CORTÉS, Narciso [1915]: «Algunos datos relativos a don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de filología española*, II, pp. 41-51.
- [1951]: «Genealogía de Pedro Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, pp. 299-309.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis [2000]: Adaptación de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, «Textos de teatro clásico», núm. 25, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1997]: «La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro», en María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.): *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Congreso internacional (Valladolid, 1995)*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, pp. 221-239.
- ALVITI, Roberta [2006]: *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Firenze.
- AMADEI-PULICE, María Alicia [1990]: *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Filadelfia.
- AMEZCUA, José de [1991]: *Lectura ideológica de Calderón. «El médico de su honra»*, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- AMEZÚA, Agustín G. de [1951]: «Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega», en *Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid, 1951, tomo II, pp. 364-417; primera ed. en solitario: Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, 1945.
- AMORÓS GUARDIOLA, Andrés [2000a]: Nota al programa de mano de *La dama duende* (dir. José Luis Alonso de Santos), Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- [2000b]: «Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín (comisarios): *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 157-163.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2 vols.
- ANDURA VARELA, Fernanda [2000]: «Calderón en la escena española, 1900-2000», en José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín (comisarios): *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 123-156.
- ANTONIO DE JESÚS MARÍA [1680]: *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbítero cardenal [...], arzobispo de Toledo, primado de las Españas...*, Bernardo de Villa-Diego, Madrid.
- ANTONUCCI, Fausta [2004]: «Reflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», en Enrica Cancelliere (ed.): *Giornate calderoniane. Calderón 2000*, Flaccovio Editore, Palermo, pp. 159-169.
- [2011]: «Lo trágico y lo cómico mezclado», en Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (eds.): *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo»*. Seminario internazionale (Firenze, 2009), Alinea, Firenze, pp. 99-118.

- APARICIO MAYDEU, Javier [1999]: *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*. Rodopi, Amsterdam/Atlanta.
- ARELLANO, Ignacio [1990]: «La construcción dramática de *El mágico prodigioso* de Calderón», *Anuario de estudios filológicos*, XIII, pp. 7-26.
- [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra Madrid.
- [1999]: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.
- Artículos citados:
- Pp. 13-36: «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas». Primera ed.: *Criticón*, núm. 50 (1990), pp. 7-21.
- pp. 37-69: «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos». Primera ed. *Cuadernos de teatro clásico*, núm.1 (1988), pp. 27-49.
- Pp. 76-106: «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega». Primera ed.: en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1995)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- Pp. 264-314: «La comicidad escénica en Calderón». Primera ed.: *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), pp. 47-92.
- [2001a]: Introducción, edición y notas de *El socorro general* de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2001b]: *Calderón y su escuela dramática*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- [2002]: Introducción, edición y notas de *La humildad coronada* de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2006]: *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main
- Artículos citados:
- Pp. 33-53: «La risa ausente: el gracioso en las tragedias de Calderón». Primera ed.: en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 329-359.
- Pp. 123-152: «Cervantes en Calderón». Primera ed.: *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 10-35.
- [2010]: «Los disparates de Calderón», *Anuario calderoniano*, núm. 3, pp. 37-66.
- [2011]: *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Artículos citados:
- Pp. 185-222: «La generalización del agente cómico en las comedias de capa y espada». Primera ed.: *Criticón*, núm. 60 (1994), pp. 103-128.

- Pp. 223-248: «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el Siglo de Oro». Primera ed.: *Rilce*, núm. 27.1 (2011), pp. 9-34.
- [2013]: «*No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género», *Rilce*, 29.3, pp. 613-638.
- ARIOSTO, Ludovico [1987]: *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre, Mondadori, Milano, 4ª ed.
- [1988]: *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, Planeta, Barcelona.
- ARRÓNIZ, Othón [1977]: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.
- ARTEAGA, Esteban de [1972]: *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*, ed. Miguel Batllori, Espasa-Calpe, Madrid.
- AUTORIDADES [1726-1739]: *Diccionario de la lengua castellana [...] compuesto por la Real Academia Española*, Madrid. Facsímil: Gredos, Madrid, 1976, 3ª reimpr.
- AYALA, Francisco [1976]: «Porque no sepas que sé», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 647-666. Primera edición: *Quaderni Ibero-Americani*, IV, núm. 28 (diciembre de 1962), pp. 193-202.
- BACALSKI, Rudolf [1972]: *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, University Microfilms International, Ann Arbor (Michigan).
- BACCI, Mina [1963]: «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, XIV, pp. 68-77.
- BELBEL, Sergi [2000]: Preliminares de *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, «Textos de teatro clásico», núm. 28, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- BERNI, Francesco [1781]: *Orlando innamorato*, Londra [¿Livorno?], 4 tomos.
- BIEITO, Calixto [2000]: Adaptación de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, «Textos de teatro clásico», núm. 26, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- BLANCO, Mercedes [1998]: «De la tragedia a la comedia trágica», en Christoph Strotzki (ed.): *Teatro del Siglo de Oro. Teoría y práctica* Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 38-60.
- BLAS, Francisco de [1985]: «El paralelismo: estructura y lenguaje en *El médico de su honra* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII, pp. 209-224.
- BLUE, William R. [1983]: *The development of imagery in Calderón's «comedias»*, Spanish Literature Publications, York (South Carolina).
- BOCCACCIO, Giovanni [2010]: *Mujeres preclaras [De claris mulieribus]*, trad. Violeta Díaz-Corrалеjo, Cátedra, Madrid.

- BODINI, Vittorio [1971]: «Signos y símbolos en *La vida es sueño*. Dialéctica elemental del drama calderoniano», en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Martínez Roca, Barcelona, pp. 11-172. Primera ed.: *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*. *Dialettica elementale del dramma calderoniano*, Adriatica Editrice, Bari/Roma, 1968.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás [s. a.]: *Pasatiempo crítico...*, conjunto de tres artículos con paginación independiente, Imprenta de Carreño, Cádiz.
- I: *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su de- tractor*.
- II: *Segunda parte del Pasatiempo crítico, que trata de lo mismo*.
- III: *Tercera parte del Pasatiempo crítico en defensa de Calderón y del teatro antiguo español*.
- [1820]: *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura, recogidas y coordinadas por don Juan Nicolás Böhl de Faber*, Imprenta de Carreño, Cádiz.
- BOIARDO, Matteo [1986]: *Orlando innamorato*, ed. Giuseppe Anceschi, Garzanti, Milano, 2ª ed.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad [1983]: *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- BORGES, Jorge Luis [2005]: *Obras completas*, RBA, Barcelona.
- BOYCE, Elizabeth S. [1976; pero impreso en 1980]: «Calderon's *Psalle et sile*: the medi- tative art and the metaphysical mode», *Iberoromania*, núm. 6, pp. 122-146.
- BOYL, Carlos [1929]: *A un licenciado que deseaba hacer comedias. Romance*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Tipografía de la Revista de Ar- chivos, Madrid, pp. 627-629. Primeras eds.: *Segunda parte de la silva de los versos y loas de Lisandro*, Miguel Prats, Valencia, 1600, ff. s. n., y *Norte de la poesía española*, Felipe Mey, Valencia, 1616, ff. preliminares, s. n.
- BRANTLEY, Ben [1999-10-14]: «Metaphysical wrestling, with no holds barred», *The New York Times*.
- BRIOSO SANTOS, Héctor [2013]: «“Que pecar en lo vedado/ es el patrimonio de Eva”: la comedia cínica del siglo XVII», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2011)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 145-178.
- BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOT [1988]: *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 2ª reimpresión.

- BUBNOVA, Tatiana [1989]: «*Entable la realidad la metáfora: la imagen poética y la realidad histórica en una comedia de Calderón*», en José Amezcua y Evodio Escalante (eds.): *Homenaje a Margit Frenk*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 135-149.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1636]: *Primera parte de comedias de don...*, María de Quiñones, Madrid. Facsímil preparado por Don W. Cruickshank y John E. Varey: *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, tomo I, Gregg International Publishers/ Támesis, Westmead, Farnborough, Hans/London, 1973.
- [1741]: *Discurso métrico-ascético sobre la inscripción «Psalle et sile», que está grabada en la verja del coro de la santa iglesia de Toledo, primada de las España...*, sácale a luz Antonio Fernández de Acevedo, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, Madrid.
- [1848-1850]: *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, «Biblioteca de autores españoles», 7, 9, 12 y 14, Rivadeneyra, Madrid, 4 tomos.
- [1960]: *Obras completas. II. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 2ª ed.
- Obras citadas:
- Pp. 63-88: *Amor, honor y poder*.
- Pp. 1289-1329: *Guárdate del agua mansa*.
- Pp. 2053-2093: *El castillo de Lindabridis*.
- Pp. 2095-2152: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.
- [1966]: *Obras completas. I. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 5ª ed.
- Obras citadas:
- Pp. 211-243: *Saber del bien y del mal*.
- Pp. 570-601: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen de Sagrario*.
- Pp. 715-751: *La hija del aire. Primera parte*.
- Pp. 1983-2022: *El monstruo de los jardines*.
- [1967]: *Obras completas, III. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 2ª ed.
- [1978]: *Dramas de honor II. El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Prat, «Clásicos castellanos», Espasa-Calpe, Madrid, 4ª ed.
- [1980]: *La púrpura de la rosa* (Texto de Calderón y música de Andrés de Torrejón y Velasco), ed. Ángeles Cardona, Don Don W. Cruickshank y Martín Cunnigham, Reichenberger, Kassel.
- [1981]: *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Eunsa, Pamplona.
- [1982a]: *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Reichenberger, Kassel.

-
- [1982b]: *El alcalde de Zalamea. El astrólogo fingido*, ed. Enrique Rull, SGEL, Madrid.
- [1984]: *Casa con dos puertas mala es de guardar. El galán fantasma*, ed. José Romera Castillo, Plaza & Janés, Barcelona.
- [1989a]: *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla, Planeta, Barcelona.
- [1989b]: *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Cátedra, Madrid.
- [1989c]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, «Clásicos castellanos», núm. 16, Espasa-Calpe, Madrid.
- [1992]: *El alcalde de Zalamea*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Bruño, Madrid.
- [1994]: *Andrómeda y Perseo. Fábula [escénica]*, ed. Rafael Maestre, Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- [1995]: *Mañanas de abril y mayo*, ed. Ignacio Arellano (junto a *El amor al uso* de Antonio Solís, ed. Frédéric Serralta), Anejos de *Criticón*, núm. 5, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- [1996]: *Autos sacramentales. I*, ed. Enrique Rull, Biblioteca Castro, Madrid.
- [1999a]: *El mágico prodigioso. Comedia en tres jornadas de don...*, facsímil del autógrafo (BNE, VITR/7/1), con un «Suplemento» de José María Díez Borque en un cuadernillo, Comunidad de Madrid, Madrid.
- [1999b]: *El santo rey don Fernando. Primera parte*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Carmen Pinillos, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [1999c]: *La púrpura de la rosa*. Programa de mano: libreto y comentarios de Aurora Egido, José Antonio Rodríguez Garrido, Louise K. Stein, Bernardo Illari y José Máximo Leza, Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- [2000a]: *Exortación panegírica al silencio motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»...*, facsímil de la edición s. i. s. l. n. a. [probablemente, Imprenta del Reino, Madrid, 1662], estudio y ed. Víctor García de la Concha, Centro de Documentación Teatral, INAEM, Madrid.
- [2000b]: *Testamento e inventario de bienes de Pedro Calderón en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, transcripción de Beatriz Mariño, pról. Felipe B. Pedraza Jiménez, Comunidad de Madrid, Madrid.
- [2000c]: *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque, «Textos de teatro clásico», núm. 28, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- [2000d]: *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.

- [2001a]: *La vida es sueño*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, pról. Rosa Navarro Durán, Octaedro, Barcelona.
- [2001b]: *El socorro general*, ed. Ignacio Arellano, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2002]: *La humildad coronada*, ed. Ignacio Arellano, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2004]: *Los encantos de la culpa*, estudio de Aurora Egido, ed. Juan Manuel Escudero, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2006-2010]: *Comedias*, ed. del Grupo Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela, Biblioteca Castro, Madrid, 6 tomos.
Comedias citadas:
Comedias, II. Segunda parte de comedias, ed. Santiago Fernández Mosquera, 2007.
Pp. 9-106: *El mayor encanto amor*.
Pp. 819-904: *El astrólogo fingido*.
Comedias, III. Tercera parte de comedias, ed. Don W. Cruickshank, 2007.
Pp. 805-913: *Ni amor se libra de amor*.
Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias, ed. José María Ruano de la Haza, 2010.
Pp. 769-833: *El jardín de Falerina*.
Comedias, VI. Sexta parte de comedias, ed. José María Viña Liste, 2010.
Pp. 253-346: *Los empeños de un acaso*.
Pp. 941-1082: *Fieras afemina amor*.
- [2007]: *El jardín de Falerina* (auto sacramental), ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2012]: *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- [2015]: *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
- [inédito]: *Loas para los autos toledanos: Psiquis y Cupido, La humildad coronada, El primer refugio del hombre, El socorro general*, ed. Ignacio Arellano, preparada para el volumen *Calderón y Toledo*. No han llegado a publicarse.
- CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles [2002]: «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso internacional IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, 2000*, Reichenberger, Kassel, vol. I, pp. 263-276.

- CANCELLIERE, Enrica [1994]: «Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El príncipe constante* de Calderón», en Juan Villegas (coord.): *Actas Irvine 92. XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. III: Encuentros y desencuentros de culturas desde la Edad Media al siglo XVIII*, Universidad de California, Irvine, pp. 177-189.
- CAPARRÓS, Luis [1986]: «Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La gran Semíramis* de Virués», *Epos*, núm. 2, pp. 49-58.
- CAPOMACCHIA, Anna Maria G. [1986]: *Semiramis: una femminilità ribaltata*, L'Erma di Bertscheneider, Roma.
- CARAMUEL, Juan [2016]: *Epístola XXI. Primus calamus*, ed. bilingüe de Pedro Conde Parrado, en *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 759-889. Primera ed.: «Epístola XXI. Per illustri et clarissimo domino Laurentio Longobardo [...]. *De Arte condendi Comoedias...*», en *Primus calamus*, II, Ex Officina Episcopali, Campania, 1668, 2ª ed., pp. 691-718.
- CARDONA, Ángeles [1983]: «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (*Loa para la zarzuela y zarzuela*) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, pp. 1077-1089.
- [1989]: «*La púrpura de la rosa* y su ambiente teatral y musical», en Alberto Porqueras Mayo, José Carlos de Torres y Francisco Mundi Pedret (coords.): *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, PPU, Barcelona, pp. 133-152.
- CARDONA, Ángeles, Don CRUICKSHAND y Martín CUNNINGHAM [1990]: Edición, estudio y notas de *La púrpura de la rosa*, texto de Pedro Calderón de la Barca y música de Tomás de Torrejón y Velasco, Reichenberger, Kassel.
- CARREÑO, Antonio [1984]: «The poetics of closure in Calderon's plays», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London, pp. 25-44.
- CARRILLO, fray Isidro [1722]: «Aprobación», en *Poesías cómicas. Obras póstumas de don Francisco de Bances Candamo. Tomo primero*, Blas de Villanueva, Madrid.
- CASALDUERO, Joaquín [1962]: «Sentido y forma de *La vida es sueño*», en *Estudios sobre teatro español*, Gredos, Madrid, pp. 164-184.
- CASSOL, Alessandro [2008]: «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Rojas Zo-*

- rrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 185-195.
- CELIS, Ángela [1999]: «Crónica del coloquio sobre *No hay burlas con el amor* de Pedro Calderón de la Barca», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *El teatro en tiempos de Felipe II. XXI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1998)*, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, Almagro, pp. 269-273.
- CENTENO, Enrique [2000-10-09]: «Teatro. *La vida es sueño*. De nuevo con Segismundo», *Diario 16* (Madrid).
- CERVANTES, Miguel de [2011]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Edaf, Madrid.
- CHAVES, María Teresa [1991]: «*La gloria de Niquea*. Una invención en la corte de Felipe IV», *Riada* (Arajuez), núm. 2, pp. 43-130.
- [2004]: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- CHEVALIER, Maxime [1966]: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, «Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques», fasc. XXXIX, Bordeaux.
- [1968]: *Los temas ariostescos en la literatura española*, Castalia, Madrid.
- CICERÓN, Marco Tulio [1880]: *Diálogos del orador*, en *Obras completas*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo, Imprenta Central, Madrid, tomo II, pp. 5-232.
- [1967-1968]: *De oratore*, ed. E. W. Sutton, «The Loeb Classical Library», William Heineman/Harvard University Press, London/Cambridge (Massachusetts), 2 tomos.
- CLAVIJO Y FAJARDO, José [1773]: *El pensador*, Joaquín Ibarra, Madrid, tomo III.
- CLEMENCIC, René (dir.) [1990]: *La púrpura de la rosa*, grabación discográfica, Nuova Era.
- CNTC [2006]: *20 años en escena, 1986-2006*, Compañía Nacional de Teatro Clásico/INAEM, Madrid.
- COENEN, Erik [2009]: «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 111-133.
- [2011]: Estudio, edición crítica y adaptación de *La selva confusa* de Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger.
- [2017]: «Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la Fortuna*», *Revista de literatura*, LXXIX, núm. 158, pp. 417-433.
- CORREA RAMÓN, Amelina [1996]: «La interpretación de un tema bíblico de naturaleza problemática: *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, y *Los cabellos de Absalón*,

- de Calderón de la Barca», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero*, Universidad de Granada, tomo II, pp. 107-120.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1906]: Estudio y edición de las *Comedias* de Tirso de Molina, tomo I, «Nueva biblioteca de autores españoles», Bailly/Bailliere e Hijos, Madrid.
- [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Tipografía de la «Revista de archivos», Madrid. Facsímil: pról. Abraham Madroñal, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- [1924]: *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca. Parte primera*, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid. Facsímil: al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2001.
- [1934]: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España*, Imprenta de Archivos, Madrid. Facsímil: introd. Emilio Casares, ICCMU, Madrid, 2000.
- CRUICKSHANK, DON W. [2011]: *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Gredos, Madrid.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: «Curiosidades. I. Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV...», *El averiguador*, núm. 1 (1871), pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-125 y 201-202.
- Cuadernos* [2000a]: *Cuadernos pedagógicos*, núm. 3, dedicado a *La vida es sueño* (dir. Calixto Bieito), coord. Milagros Rodríguez Cáceres, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- Cuadernos* [2000b]: *Cuadernos pedagógicos*, núm. 5, dedicado a *El alcalde de Zalamea* (dir. Sergi Belbel), coord. Mar Zubieta, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- CUEVA, Juan de la [1973]: *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Espasa-Calpe, Madrid. Primera ed.: Sevilla, 1606.
- CULL, John T. [1984]: «Emblematic representation in the *autos sacramentales* of Calderón», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London, pp. 107-132.
- DANTE, Alighieri [1993]: *La divina comedia*, en *Tutte le opere*, ed. Luigi Blasucci, Sansoni, Milano.

- DELGADO MORALES, Manuel: «Poetry and spectacle in *La devoción de la cruz*», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London, pp. 55-68.
- DELGADO MORALES, Manuel (ed.) [1984]: *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London.
- DEMATTÈ, Claudia [2005]: *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Università degli Studi di Trento, Trento.
- DÉODAT-KESSEJIAN, Marie-Françoise [1999]: *El silencio en el teatro de Calderón*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main.
- [2000]: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 209-239.
- DÍEZ BORQUE, José María [1983a]: «El auto sacramental», en José María Díez Borque (dir.): *Historia del teatro en España. I*, Taurus, Madrid, pp. 623-645.
- [1983b]: *Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid.
- [1992]: «Fiesta sacramental barroca de *El gran mercado del mundo* de don Pedro Calderón de la Barca», en *Fiesta barroca*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, pp. 25-56.
- [1995a]: «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en Jean Canavaggio (ed.): *La comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 155-177.
- [1995b]: «Noticias que del teatro cortesano y su aparato da el avisador Barrionuevo», en José María Ruano de la Haza (coord.): *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 8, pp. 269-298.
- [1996]: «El auto sacramental en los corrales de comedias», en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pp. 193-204. Primera ed.: Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermano sobre Calderón (Liverpool, 1993)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 45-54.
- [1997a]: «El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.): *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Congreso internacional (Valladolid, 1995)*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, pp. 127-150.

- [1997b]: «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, Almagro, pp. 167-191.
- DÍEZ BORQUE, José María (coord.) [1998]: *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 10.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.): *Historia del teatro en España. I*, Taurus, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, José María (ed.) [2001]: *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Ollero & Ramos, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, José María, y Andrés PELÁEZ MARTÍN (comisarios) [2000]: *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, José María, y Karl. F. RUDOLF (coords.): *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias*, Catálogo de la exposición, Museo Municipal, Madrid.
- DIODORO DE SICILIA [2001]: *Biblioteca histórica*, trad. Francisco Parreu Alasá, Gredos, Madrid.
- DIXON, Victor [1976]: «El Santo Rey David y *Los cabellos de Absalón*», en Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermánico (Londres, 1973)*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 84-98.
- [1984]: «Prediction and its dramatic function in *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, pp. 304-316.
- DOLFI, Laura [2021]: «Un dramaturgo des-estimado», en *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, Firenze University Press, Firenze, pp. 131-160.
- DONATUS, Aelius [1558]: *Terentii Afri poetae lepidissimi comœdiae omnes, cum absolutis comentariis...*, apud Ioannem Mariam Bonellum, Venetiis.
- EDWARDS, Gwynne [1973]: «Sobre la transmisión de *Los cabellos de Absalón*», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXVI, pp. 109-120.
- [1978]: *The prison and the labyrinth. Studies in calderonian tragedy*, University of Wales Press, Cardiff.
- EGIDO, Aurora [1980]: «Dos variantes escenográficas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca (según la versión de Vera Tassis y la valenciana de 1690)», en Cristóbal Cuevas (ed.): *Sobre poesía y teatro (Cinco estudios de literatura española)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Málaga, pp. 75-93.
- [1989a]: Introducción, edición y notas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca, Cátedra, Madrid.

- [1989b]: «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1644», en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca pp. 161-184.
- [1990] «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, pp. 56-84. Primera ed.: *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), pp. 63-120.
- [1991]: «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, Valencia, pp. 387-405
- [2004]: Estudio de *Los encantos de la culpa* de Pedro Calderón de la Barca, ed. Juan Manuel Escudero, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- EGUÍA RUIZ, Constancio [1920]: «Don Pedro Calderón de la Barca. Nuevas minucias biográficas», *Razón y fe*, LVII, pp. 466-478.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de [1939]: «Comentario crítico» que complementa el facsímil de la edición príncipe de la *Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»* de Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Juan, Valencia. El volumen se empezó a imprimir en 1936, pero el colofón aclara que no se concluyó hasta abril de 1939, al acabar la guerra.
- ERAUSO Y ZABALETA, Tomás (seudónimo de Ignacio de Loyola Oranguren) [1750]: *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias [...] escrito por un ingenio de esta corte*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel [2013]: «Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoniano*, núm. 6, pp. 75-93.
- ESTEVEZ, Carmen C. [1987]: *The dramatic portrayal of Semiramis in Virués, Calderón and Voltaire*, University Microfilm International, Ann Arbor (Michigan).
- FACIO, Ángel [1985]: *No hay burlas con Calderón*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- [1994]: *No hay burlas con Calderón. Ejercicio de estilo sobre textos de Calderón de la Barca, original de...*, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.
- [1997]: «Don Pedro Calderón, precursor del vodevil», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, Almagro, pp. 159-166.
- FACIO, Ángel (coord.) [2006]: «*La hija del aire*» de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Teatro Español.

- FARINELLI, Arturo [1916]: *La vita è un sogno*, Fratelli Bocca, Torino.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás [2001]: *La petimetra. Desengaños del teatro español. Sátiras*, ed. David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Castalia, Madrid.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago [1996]: «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *Rilce*, XII, pp. 249-279.
- [2007]: «Introducción» de *Comedias. II. Segunda parte de comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, pp. ix-xcviii.
- FERRER, Teresa [1993]: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Universitat de València/UNED/Universidad de Sevilla, Valencia.
- [1996]: «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XII-XIII (Almería)*, Diputación Provincial de Almería, pp. 47-63.
- FESTIVAL DE ALMAGRO [1988-2009]: *Festival internacional de teatro clásico de Almagro*, Programas oficiales, 13 tomos.
- [2017]: *1978-2017: 40 ediciones. Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), Madrid.
- FLÓREZ, María Asunción [2006]: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid.
- FLORIT DURÁN, Francisco [1997]: «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 85-102.
- FRAZER, James George [1951]: *La rama dorada. Magia y religión*, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, revisada por Julián Calvo, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires.
- FROLDI, Rinaldo [2003]: «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, núms. 87-89, pp. 315-324.
- [2004]: «La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias de finales del quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués», en Donatello Ferro (ed.): *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Bulzoni, Roma, pp. 113-125.

- FRYE, Northrop [1973]: *Anatomy of Criticism. Four essays*, University of Princeton Press, Princeton, 3ª reimpr. Primera ed.: 1957.
- FUAD GIACOMAN, Helmy [1968]: *Estudio y edición crítica de la comedia «Los cabellos de Absalón»*, University of North Carolina, Chapel Hill.
- GABRIELI CONSORT [2002]: *Music for the translation of the Blessed Sacrament into the Collegiate Church of San Pedro in Lerma (Spain)*, Gabrieli Consort & Players/Paul McCreesh, Archiv Produktion, Deutsche Grammophon, 2 discos compactos.
- GALLARDO, Bartolomé José [1888]: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid. Facsímil: Gredos, Madrid, 1968, 4 tomos.
- GALVÁN, Luis [2006a]: «Auto sacramental y aventuras caballerescas: *La divina Filotea* de Calderón», en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, pp. 215-228.
- [2006b]: «Introducción» a su edición de *La divina Filotea* de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona, pp. 9-67.
- GALVÁN, Luis, y Carlos MATA INDURÁIN [2007]: Estudio y edición de *El jardín de Falerina* (auto sacramental) de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor [2000]: «Psalle et sile», estudio preliminar al facsímil de la edición príncipe de *Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe «Psalle et sile»* de Pedro Calderón de la Barca, Centro de Documentación Teatral, INAEM, Madrid.
- GARCÍA GARZÓN, José Ignacio [2000-10-07]: «Crítica de teatro: *La vida es sueño*. La vida ante el espejo», diario *Abc* (Madrid).
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) [1983]: *Calderón. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, 3 vols.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, y Manuel MUÑOZ CARABANTES: «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», en Luciano García Lorenzo (coord.): *Estado actual de los estudios calderonianos*, Festival de Almagro/Reichenberger, Kassel, pp. 351-382.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, y Andrés PELÁEZ (eds.) [1997]: *Festival internacional de teatro clásico de Almagro. 20 años. 1987-1997*, Caja de Ahorros de Castilla La Mancha/Festival de Almagro, Toledo/Almagro.
- GARRIDO, Gabriel (dir.) [2001]: *L'opéra baroque en Amérique Latine. La púrpura de la rosa. San Ignacio. San Francisco Xavier*, grabación discográfica, Les Chemins du Baroque, Longueville Les Metz, 3 discos compactos.

- GITLITZ, David [1984]: «Architecture and the *comedia*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVI, pp. 23-31.
- GÓMEZ, Rosalía [2000-11-30]: «Teatro. La risa abierta del joven Calderón», *Diario de Sevilla*.
- GÓNGORA, Luis de [2015]: *Teatro completo. Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia venatoria*, ed. Laura Dolfi, Cátedra, Madrid, 2 tomos.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [1996]: «Crónica de la mesa redonda. *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1995)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 195-200.
- [2000]: «Calderón: reescritura e imprenta», *Monte-Arabí* (Yecla), núm. 31, pp. 9-30.
- [2002a]: «Lope, la corte y los “pájaros nuevos”», *Anuario Lope de Vega*, VIII, pp. 139-162.
- [2002b]: «Calderón y sus colaboradores», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso internacional IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*, Reichenberger, Kassel, tomo I, pp. 541-554.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier [1996]: *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid.
- GRANJA, Agustín de la [1981]: *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Universidad de Granada, Granada.
- [1988]: «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Música y teatro, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 3, pp. 79-106.
- [1995]: «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», en José María Ruano de la Haza (coord.): *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 8, pp. 37-67.
- GROVE [1992]: *The new Grove dictionary of opera*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, London.
- GUERRA y RIVERA, fray Manuel [1682]: «Aprobación del reverendísimo padre maestro...», en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Francisco Sanz, Madrid, 1682, ff. ¶¶4r-¶¶¶¶3r. Facsímil: preparado por Don W. Cruickshank y John E. Varey: *Comedias de Pedro Calderón de la Bar-*

- ca, tomo XIV, Gregg International Publishers/Támesis, Westmead, Farnborough, Hans/London, 1973.
- GUERRA VEGA, Ramón [1986]: *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias (Carlos IV). I, Jardines y casa de recreo en Aranjuez, El Escorial y El Pardo*, edición del autor, s. l. [Madrid].
- HARO TECGLÉN, Eduardo [1981-10-08]: «Teatro. *La hija del aire*. Sobra Calderón», diario *El país* (Madrid).
- [2000-10-10]: «Teatro. *La vida es sueño*. Fuerza y emoción», diario *El país* (Madrid).
- [2001-01-08]: «Teatro. *El alcalde de Zalamea*. La herencia», diario *El país* (Madrid).
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio [1848]: Notas preliminares a su edición de las *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, I, «Biblioteca de autores españoles», tomo 10, Rivadeneyra, Madrid.
- [1850] «Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca», en su edición de las *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, IV, Rivadeneyra, Madrid, pp. 661-684.
- [1859]: Notas y apéndices a su edición de las *Comedias de Lope de Vega*, I «Biblioteca de autores españoles», tomo 24, Rivadeneyra, Madrid.
- HAUSER, Arnold [1957]: *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 2 tomos.
- HERA, Alberto de la [2000-05-18]: «Críticas. Un Calderón fresco y juvenil», semanario *Guía del ocio* (Madrid).
- [2000-10-21]: «Críticas. Un Calderón soberbio y contradictorio», semanario *Guía del ocio* (Madrid).
- [2001-01-12]: «Críticas. Con muchísimo respeto», *Guía del ocio* (Madrid).
- HEREDERO, Anacleto [1900-09-29]: «Información de limpieza de sangre de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Toledo*, I, núm. 5, pp. 93-97.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1973]: *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona.
- [1983]: «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, pp. 897-911.
- [2003]: Edición y estudio de *La gran Semíramis. La cruel Casandra* de Cristóbal de Virués, Cátedra, Madrid.

- HERNÁNDEZ, Felipe [2002]: «El episodio de Ulises y Circe», en Javier Huerta Calvo, Héctor Urzaiz y Emilio Peral (eds.): *Calderón en Europa. Seminario internacional (Madrid, 2000)*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 137-147.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [1985]: «La Semíramis calderoniana como compendio de estereotipos femeninos», *Ibero-Romania*, núm. 22, pp. 29-39.
- [1995]: «Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana», en José María Ruano de la Haza (coord.): *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 8, pp. 233-253.
- HERÓDOTO [2001]: *Historia. Libros V-VI*, trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos.
- HERRERA, Pedro de [2016]: *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma...*, facsímil de la primera ed. Juan de la Cuesta, Madrid, 1618, estudio de Rafael Bonet Correa, Unión de Bibliófilos Taurinos, Madrid.
- HERRERAS, Enrique [2000-10-26]: «Teatro/crítica. Jovial dama duende», diario *Levante. El mercantil valenciano* (Valencia).
- HESSE, Everett W. [1961]: «The terrible mother image in Calderón's *Eco y Narciso*», *Filología*, VII, pp. 61-76.
- [1963]: «Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: *Eco y Narciso*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX, pp. 57-72.
- [1965]: «The function of the romantic action in *El mágico prodigioso*», *Bulletin of the Comediantes*, XVII, pp. 5-7.
- HIBBS-LISSORGUES, Solange [1994]: «Los centenarios de Calderón de la Barca (1881) y santa Teresa de Jesús (1882): un ejemplo de recuperación ideológica por el catolicismo integrista», en Francis Cerdan (ed.): *Hommage à Robert Jammes*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, vol. II, pp. 545-552.
- HILBORN, Harry W. [1938]: *A cronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, University of Toronto, Toronto.
- HORACIO FLACO, Quinto [1975]: *Opera*, ed. Eduardus C. Wickham et H. W. Garrod, Oxford Classical Texts, Oxford.
- HUERTA CALVO, Javier [1983]: «Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro», en José María Díez Borque (dir.): *Historia del teatro en España. I*, Taurus, Madrid, pp. 613-623.
- [1999]: «Aproximación al teatro carnavalesco», en Javier Huerta Calvo (dir.): *Teatro y carnaval, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 12, pp.15-47.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis [1998]: «“Que hay mujeres tramoyeras”: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1997)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 201-236.
- JOHNSTON, Robert M. [1992]: «Asymmetry and the spectator’s experience in Calderón’s *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, XLIV, pp. 59-71.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1941]: «Calderón de la Barca en Toledo», *Revista de filología española*, XXV, pp. 182-204.
- JULIO, María Teresa [1996]: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel.
- JUSTINO [1995]: *Epítome de las «Historias filípicas» de Pompeyo Trogo. Prólogos*, seguido de Pompeyo Trogo: *Fragmentos*, trad. José Castro Sánchez, Gredos, Madrid.
- KANT, Immanuel [1997]: *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid. Primera ed. de la traducción: 1914.
- KLUGE, Sofie [2010]: *Baroque, allegory, Comedia. The transfiguration of tragedy in Seventeenth-Century Spain*, Reichenberger, Kassel.
- LAFARGA, Francisco [1982]: *Voltaire en España*, Universitat de Barcelona; Barcelona.
- LARA, Gaspar Agustín de [1684]: *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca...*, Eugenio Rodríguez, Madrid.
- LARA GARRIDO, José [1983]: «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, 940-954.
- LAUER, A. Robert [1988]: «The dramatic symmetry of Calderón’s *Los cabellos de Absalón*: a semiotic reading», *Romanistisches Jahrbuch*, XXXIX, pp. 323-341.
- LAWRENCE-KING, Andrew (dir.) [1999]: *La púrpura de la rosa*, grabación discográfica, Deutsche Harmonía Mundi.
- LEAVITT, Sturgis E. [1950]: «Did Calderón have a sense of humor?», en Urban T. Holmes jr., Alfred G. Engstrom y Sturgis E. Leavitt (eds.): *Romance studies presented to William Morton Dey... on the occasion of his seventieth birthday...*, The University of North Carolina, Chapel Hill, pp. 119-121.
- LEÓN PINELO, Antonio [1971]: *Anales de Madrid (desde el año 447 al 1658)*, ed. Pedro Fernández Martín, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto [1853]: *Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, José Repullés, Madrid, 2ª ed., 2 tomos.

- LLANOS LÓPEZ, Rosana [2002]: «La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (2000)*, Reichenberger, Kassel, tomo I, pp. 1046-1063.
- [2005]: *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- LOBATO, María Luisa [2008]: «Puesta en escena de Rojas Zorrilla (1630-1648)», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2007)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 17-44.
- LOPE DE VEGA [1776-1779]: *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Antonio de Sancha, Madrid, 21 tomos. Facsímil: Arco Libros, Madrid, 1989.
- Obras citadas:
- Tomo XI (1777), pp. 337-616: *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*. Primera ed.: Viudad de Alonso Martín, Madrid, 1620.
- Tomo XII (1777), pp. VII-LXXIV y 1-426: *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de san Isidro, con las dos comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron*. Primera ed.: Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622.
- [1935-1943]: *Epistolario*, ed. Agustín G. de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 4 tomos.
- [1965]: *La Dragontea*, en *Obras completas*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, tomo I, pp. 175-258.
- [2016] *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- [2019]: *La gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 565-681.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel [2007]: «Claramonte hace un teatro de gran impacto popular»: Alfredo Rodríguez López-Vázquez zanja la añeja controversia sobre la autoría del *Burlador de Sevilla*», *Iberoamericana*, VII, 27, pp. 173-179.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo [2000-06]: «*La dama duende*. De alacenas y duendes», *Reseña* (Madrid).
- MACHADO, Antonio [1989]: *Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid.

- MACHADO, Manuel [1993]: *Poesías completas*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Renacimiento, Sevilla.
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool.
- MADARIAGA, Salvador de [1976]: *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, «Selecciones de Austral», núm. 14, Espasa-Calpe, Madrid. Primera ed.: Espasa-Calpe, Bilbao, 1926.
- MAESTRE, Rafael [1988]: «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (eds.): *El mito en el teatro clásico. VII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1984)*, Taurus, Madrid, pp. 55-81.
- [1991]: «Escenotecnia de los “salones dorados”: el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en José María Díez Borque (ed.): *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1990)*, Reichenberger, Kassel, pp. 185-197.
- [1994]: Estudio y edición de *Andrómeda y Perseo. Fábula [escénica]* de Pedro Calderón de la Barca, Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- [1997]: «El ritmo dramático en el teatro palaciego calderoniano», en Kazimierz Sabik (ed.): *Théâtre, musique et arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Congrès international (Varsovie, 1996)*, Université de Varsovie, Varsovia, pp. 355-366.
- MAEZTU, Ramiro de [1938]: *Defensa de la Hispanidad*, Imprenta Aldus (Santander), Valladolid, 3ª ed.
- MANRIQUE GÓMEZ, Marta [2011]: *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main.
- MAÑEZ, Julio A. [2000-10-31]: «Crítica. Teatro. Un Calderón rejuvenecido», diario *El país* (Valencia).
- MARCELLO, Elena E. [2004]: «De Valdivielso a Calderón: Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario», *Criticón*, núm. 91, pp. 79-91.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Florencio [1959]: «Un pleito de don Pedro Calderón de la Barca, estudiante en Salamanca», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXVII, pp. 717-731.
- MARISCAL, George [1981]: «Iconografía y técnica emblemática con las imágenes de Calderón: La devoción de la cruz», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, pp. 339-354.

- MARTÍNEZ GIL, Fernando [1993]: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Siglo XXI, Madrid. Segunda ed.: Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, Mariano GARCÍA RUIPÉREZ y Francisco CROSAS LÓPEZ [2004]: «Calderón en el Corpus toledano de 1640: recuperación de una carta autógrafa en el Archivo Municipal de Toledo», *Criticón*, núm. 91, pp. 93-120.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio [2000-12-01]: «Crítica de teatro. *La dama duende*. El teatro, como la mujer, tiene duende», diario *Abc* (Sevilla).
- MARTORELL, Pep [2000-04-09]: «Teatre. *La vida es sueño*. Teatre en estat pur», diario *El punt* (Girona).
- MARTZ, Louis L. [1954]: *The poetry of meditation. Study in English religious Literature of the 17th Century*, Yale University Press, New Haven. Segunda ed.; 1962.
- [1963]: *The meditative poem. A Anthology of Seventeenth-Century verse*, New York University Press, New York.
- MASSIP, Francesc [2000-04-02]: «Teatre. *La vida es sueño*. Atrapats a l'espill», diario *Avui* (Barcelona).
- MATA INDURÁIN, Carlos [2006]: «El personaje del Hombre en el auto sacramental de *El jardín de Falerina*», en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, pp. 289-303.
- [2010]: «“Llorad los ojos y callad los labios”: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoriano*, núm. 3, pp. 259-270.
- MATAS CABALLERO, Juan (ed.) [2017]: *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MAURON, Charles [1997]: *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, trad. María del Carmen Bobes Naves, Arco Libros, Madrid. Primera edición francesa: J. Corti, Paris, 1964.
- MAYBERRY, Nancy K. [1978]: «Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, pp. 119-127.
- MCKENDRICK, Melveena, y Alexander PARKER [1992]: Estudio del manuscrito y las versiones impresas, y edición de *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca, Clarendon Press, Oxford.
- MEDINA VICARIO, Miguel [2001-03]: «*El alcalde de Zalamea*. Otra mirada», *Reseña* (Madrid).

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1941]: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, ed. Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Santander.
 Obras citadas:
 Pp. 85-303: *Calderón y su teatro*. Es la versión impresa de las conferencias pronunciadas en el Círculo de Unión Católica en 1881.
 Pp. 308-376: «Estudio crítico sobre Calderón». Primera ed.: estudio preliminar del tomo XXXVI de la «Biblioteca Clásica», Luis Navarro editor, Madrid, 1887.
 Pp. 385-386: «Brindis del Retiro».
 Pp. 387-388: «Discurso en el Círculo de Unión Católica».
- [1949]: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Santander, 6 tomos. Son los prólogos a la edición de las *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1890-1913, 15 tomos. Reimpresión con distinta distribución: «Biblioteca de autores españoles», Atlas, Madrid, 1963-1972, 28 tomos (numerados del VI al XXXIII, como continuación de los editados por Hartzenbusch y Rosell).
- [1974]: *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 4ª ed., 2 tomos. Primera ed.: Imprenta de Pérez Dubrull, Madrid, 1883-1891, 5 tomos en 8 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón [1952]: «Cervantes y el ideal caballeresco», en *Miscelánea histórico-literaria*, «Austral», núm. 1110, Espasa-Calpe, Buenos Aires, pp. 9-34. Primer ed., como folleto independiente: Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, Madrid, 1948.
- METASTASIO, Pietro [1753]: *Semíramis conocida. Ópera dramática*, Impr. Lorenzo Mojados, Madrid.
- [2002]: *Drammi per musica. I. Il periodo italiano (1724-1730)*, ed. Anna Laura Bellina, Marsilio, Venezia.
- METFORD, John C. J. [1950]: «Tirso de Molina's Old Testament plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVII, pp. 149-163.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan [1930]: *Sobre la génesis del «Quijote». Cervantes, Lope, Góngora, el «Romancero general», el «Entremés de los Romances», etc.*, Araluce, Barcelona.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio [2001-2012]: *Teatro completo*, ed. del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, dirigida por Agustín de la Granja, Universidad de Granada/ Diputación Provincial de Granada, Granada, 12 tomos.
- MOIR, Duncan [1973]: «Las comedias regulares de Calderón: ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 61-70.
- MONFORTE Y HERRERA, Fernando de (seudónimo de Fernando Chirino de Salazar) [1622]: *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de*

- Jesús en la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, Luis Sánchez, Madrid.
- MOORE, Roger [1985]: «Iterative thematic imagery in Calderon's *El mágico prodigioso*», en Kurt Levy, Jesús Ara y Gathin Hughes (eds.): *Calderón and the Baroque tradition*, Wilfrid Larrier University Press, Waterloo (Ontario), pp. 127-136.
- MORA DEL POZO, Gabriel [1991]: *Efemérides toledanas*, Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 3 tomos.
- MORÁN TURINA, Miguel [2000]: «Gastamos un millón en quince días». La fiesta cortesana», en Fernando Checa Cremades y José María Díez Borque (eds.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 111-122.
- MORÍNIGO, Marcos [1957]: «El teatro sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, pp. 41-61.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid. Primera ed. inglesa: *The chronology of Lope de Vega's comedias*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940. Ediciones revisadas: 1947 y 1963.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2006]: «*La hija del aire*: la erótica del poder», en Ángel Facio (coord.): «*La hija del aire*» de Pedro Calderón de la Barca, Teatro Español, Madrid, pp. 59-90.
- NEUMEISTER, Sebastian [1991]: «La fiesta de corte como anticomedia», en José María Díez Borque (ed.): *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1990)*, Reichenberger, Kassel, pp. 167-183.
- [1995]: «Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón», en José María Ruano de la Haza (coord.): *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 8, pp. 255-268.
- [2000]: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- NOLTING-HAUFF, Ilse [1998]: «Mezcla de géneros en *El mágico prodigioso*», en Manfred Tietz (ed.): *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón (Sant Andrews, 1996)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 181-193.
- O'CONNOR, K. Patricia [1983]: «*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», en Luciano García Lorenzo (ed.):

- Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. III, pp. 1309-1317.
- OLIVA, César [1983]: «Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, pp. 1147-1153.
- OLIVIER, Jean-Jacques [1946]: Edición y estudio de *Sémiramis. Tragédie* de Voltaire, Librairie Droz, Paris.
- OREJUDO UTRILLA, Antonio [1996]: «La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XII-XIII (Almería)*, Diputación Provincial de Almería, pp. 97-105.
- PARDUCCI, Amos [1934]: *L'Orlando furioso nell teatro di Lope de Vega*, Leo S. Olschki, Genève/Firenze.
- [1937]: *L'Orlando innamorato nel teatro spagnolo*, suplemento núm. 26 de *Giornale storico della letteratura italiana*, Chiantore, Torino.
- PARKER, Alexander A. [1964]: «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.): *Actas del primer congreso internacional de hispanistas (Oxford, 1962)*, Dolphin Books, Oxford, pp. 141-160
- [1966]: «The father-son conflict in the drama of Calderón», *Forum for Modern Language Studies*, II, pp. 99-113.
- [1969]: «The cronology of Calderón's Autos Sacramentales from 1647», *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 164-188.
- [1972]: «La estructura de *El alcalde de Zalamea*», en Rizel L. Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano (coords.): *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, Gredos, Madrid, pp. 411-418.
- [1976]: «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 359-387. Primera ed.: *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 1962, pp. 222-237.
- PATERSON, Alan K. G. [1968]: «The textual history of Tirso's *La venganza de Tamar*», *Modern Language Review*, LXIII, pp. 381-391.
- [1969a]: Estudio, edición y notas de *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, Cambridge University Press, Cambridge.
- [1969b]: «The comic and tragic melancholy of don Juan Roca: a study of Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, núm. 5, pp. 244-261.

- [1989]: «Reflexiones sobre una traducción inglesa de *El pintor de su deshonra*», en *Traducir a los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 4, pp. 113-132.
- [1991]: Edición de *El pintor de su deshonra* de Pedro Calderón de la Barca, Aris & Phillips, Warminster.
- PAZ Y MELIA, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, ed. Julián Paz, Biblioteca Nacional, Madrid, 2 tomos. Primera ed.: Madrid, 1899.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [1987]: «Ecos literarios de la fiesta real de 1622 en Aranjuez», en AA. VV.: *Aranjuez y los libros. Catálogo y exposición*, Aranjuez, pp. 43-58.
- [1991]: «El entorno literario de una fiesta teatral», *Riada* (Aranjuez), núm. 2, pp. 7-11.
- [1992]: «Prólogo» al facsímil de la ed. príncipe de *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana (Zaragoza, 1629), Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro.
- [1993-1994]: Edición, estudio y notas de las *Rimas* de Lope de Vega, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2 tomos.
- [1998]: «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en José María Díez Borque (coord.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 10, pp. 75-103.
- [2000]: *Calderón. Vida y teatro*, Alianza Editorial, Madrid.
- [2005]: *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*, Universidad de Granada, Granada.
- [2006a]: «*Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*» y otros estudios cervantinos, Octaedro, Barcelona.
- Artículo citado:
Pp. 191-216: «Cervantes frente al teatro de su tiempo». Primera ed.: en Antonio Castro Díaz (ed.): *X Simposio nacional de actualización científica y didáctica de lengua española y literatura (Sevilla, 2004)*, Asociación andaluza de profesores de español «Elio Antonio de Nebrija»/Fundación El Monte, Sevilla, 2005, pp. 59-74.
- [2006b]: «Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico», *Lectura y signo*, núm. 1, pp. 333-347.
- [2007a]: *Sexo, poder y justicia en la comedia española*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- Artículo citado:
pp. 13-51: «Sexo, poder y justicia en el primer Lope: *El marqués de Mantua*». Primera ed.: en *Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi*

- alla fine del Rinascimento. XXX Convegno Internazionale, Roma, 2006*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 2007, pp. 277-301.
- [2007b]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
Artículos citados:
- Pp. 13-30: «Francisco de Rojas Zorrilla: poeta cómico». Primera ed.: en *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla, adapt. Fernando Doménech, Fundamentos/RESAD, Madrid, 2000, pp. 37-64.
- Pp. 31-49: «Los ingredientes trágicos del enredo cómico. El caso de Rojas Zorrilla». Primera ed.: en Ignacio J. García Pinilla y Santiago Talavera (eds.): *Charis-terion Francisco Martín García oblatum*, Universidad de Castilla -La Mancha, Cuenca, 2004, pp. 753-775.
- Pp. 51-69: «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire». Primera ed.: en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.): *Congreso internacional. Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón (Madrid, 2003)*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 287-306.
- Pp. 161-186: «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla». Primera ed.: en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española. II Jornadas de teatro clásico (Toledo, 2003)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 453-483.
- [2008]: *Lope de Vega: genio y figura*, Universidad de Granada, Granada.
Artículo citado:
- Pp. 73-99: «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias». Primera ed.: en Bernardo J. García y María Luisa Lobato (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2007, pp. 269-289.
- [2013a]: *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
Artículos citados:
- Pp. 61-84: «La ardua tarea de editar a Rojas Zorrilla». Primera ed.: en Alberto Ble-
cua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/
Madrid/Frankfurt am Main, 2009, pp. 369-395.
- Pp. 85-101: «Rojas Zorrilla en la escena futura». Primera ed.: en Felipe B. Pedra-
za, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.): *Rojas Zorrilla*

- en escena. XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2007)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008, pp. 95-113.
- [2013b]: Edición, estudio y notas de *El marqués de Mantua* de Lope de Vega, en *Comedias. Parte XII*, tomo II, Prologo, Gredos, Madrid, pp. 3-153.
- [2016]: Estudio, edición, y notas del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 15-635.
- [2018]: *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Artículos citados:
- Pp. 217-240: «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática». Primera ed.: en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, tomo II, pp. 831-853.
- Pp. 297-319: «Lope de Vega en el contexto de la “Querella calderoniana”».
- [2021]: «Fraseología taurina: “Con ese recado, al toro”», *Revista de estudios taurinos*, núm. 47, pp. 207-250.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL [2010]: Edición, estudio y notas de *El jardín de Falerina* de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, Octaedro, Barcelona.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena E. MARCELLO (eds.) [2006]: *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2005)*, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES [1980]: *Manual de literatura española. II. Renacimiento*, Cénlit, Tafalla (Navarra).
- [1981]: *Manual de literatura española. IV. Barroco. Teatro*, Cénlit, Tafalla (Navarra).
- [En preparación]: Edición, estudio y notas de *El monstruo de la fortuna*, de tres ingenios, atribuible a Pedro Calderón de la Barca, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. Se publicará como parte del proyecto de investigación *Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica*.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés [2000]: «Cien años de escenarios para Calderón», en José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín (comisarios): *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 101-121.

- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (dir.) [1991]: *Exposición 50 años de teatro. José Tamayo (1941-1951). Palacio de los Fúcares (Almagro, 1991)*, Museo del Teatro, Ministerio de Cultura, Madrid.
- [1993-1995]: *Historia de los teatros nacionales*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2 tomos.
- PELLICER, Casiano [1804] *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas y reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo de las Comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas, así antiguos como modernos. Con algunos retratos*, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid.
- El segundo tomo presenta algunas variantes en la portada:
Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, o noticia de algunos célebres comediantes y comediantas, así antiguos como modernos. Parte segunda.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1999]: *Para todos*, en *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Biblioteca Castro, Madrid, pp. 461-889.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo [2000-04-?]: «Crítica. *La vida es sueño*. El Calderón de Bieito». He dispuesto del texto en el dossier de prensa, sin la referencia exacta. En el *Periódico de Cataluña* (29 de marzo de 2000) Pérez de Olaguer publicó otra crítica similar titulada: «Un espectáculo rompedor».
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal [1905]: *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Imprenta Fortanet, Madrid.
- PÉREZ PISONERO, Arturo [1998]: «El Festival de El Chamizal y “la razón de la sinrazón” de Feliciano de Silva», en *II congreso iberoamericano de teatro. América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 1996)*, Festival Internacional de Cádiz/ Universidad de Cádiz, pp. 508-538.
- PÉREZ SIERRA, Rafael [2003]: «*El mágico prodigioso*, una historia de su puesta en escena», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las Jornadas (Toledo, 2000)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 43-61.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús [2010]: *Calderón: icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Cátedra, Madrid.
- PETRARCA, Francesco [1975]: *Trionfi*, en *Opere*, intr. Mario Martelli, Sansoni Editore, Firenze, pp. 191-238.

- PEYRÓ, Joseph [1908-1909]: *El jardín de Falerina. Loa de Calderón [música impresa]*, en Felipe Pedrell: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels documents més importants per a la Bibliografia espanyola*, Diputació, Barcelona, tomo II, pp. 286-291.
- PICATOSTE, Felipe [1976]: «Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. I, pp. 166-248. Primera ed.: *Centenario de Calderón. Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias Físicas y Naturales*, Imprenta de la viuda e hijos de D. E. Aguado, Madrid, 1881.
- PINCIANO, Alonso López [1998]: *Filosofía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid.
- PLATÓN [2000a]: *Banquete*, en *Diálogos*, III, trad. M. Martínez Hernández Gredos, Madrid, pp. 143-285.
- [2000b]: *Filebo*, en *Diálogos*, VI, trad. M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, pp. 7-122.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo [1999]: *Historia natural*, trasladada y anotada por Francisco Hernández y Jerónimo de Huerta, Visor Libros/Universidad Nacional de México, Madrid/México.
- POLIN, Alice [1968]: «Calderon's *Falerina* and music», *Music and Letters*, núm. 49, pp. 317-328.
- POLLIN, Claude [1973]: «Calderón de la Barca and music: theory and examples in the autos [1675-1681]», *Hispanic Review*, XLI, pp. 362-370.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús [2019]: «La *Exhortación panegírica al silencio*: lírica y oratoria sacra en Calderón de la Barca», en Álvaro Cancela Cilleruelo (ed.): *Sermo silens. La voz y el silencio en la poesía religiosa*, Universidad San Dámaso, Madrid, pp. 129-212.
- PONTÓN, Gonzalo [2011]: «Idea del teatro: lo trágico y lo cómico mezclados», en José María Pozuelo Yvancos (ed.): *Historia de la literatura española, 8. Las ideas literarias (1214-2010)*, Crítica, Barcelona, pp. 275-294.
- PRIMORAC, Berislev [1998]: «Los elementos cómicos en *La venganza de Tamar*», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.): *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, pp. 233-244.
- PROFETI, Maria Grazia [1983]: «*Los empeños de un acaso* de Pedro Calderón, *Los empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán», en Luciano García Lorenzo (ed.):

- Calderón. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. I, pp. 249-254.
- [1992]: *La vil quimera de este monstruo cómico*, Università degli Studi di Verona/Reichenberger, Kassel.
- Artículos citados:
- Pp. 21-31: «Da Lope a Calderón: codificación teatral e destinatari». Primera ed.: *Atti del IX Convegno interuniversitario «Retorica e classi sociali» (Bressanone, 1981)*, *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, núm. 13 (1983), pp. 109-118.
- Pp. 43-56: «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia áurea». Primera ed.: en AA.VV.: *Risa y sociedad en el teatro español del XVII. Troisième colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse, 1980)*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1981, pp. 13-23.
- [1997]: «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 11-39.
- [1999]: Estudio y edición de *La selva sin amor* de Lope de Vega, Alinea Editrice, Firenze.
- [2014] *Lo trágico y lo cómico mezclado*, ed. Agapita Jurado Santos, Reichenberger, Kassel.
- QUEROL, Miguel [1981a]: *La música en el teatro de Calderón*, Instituto del Teatro, Barcelona, 1981.
- [1981b]: *Música barroca española, IV. Teatro musical de Calderón*, CSIC, Barcelona.
- [1983]: «La dimensión musical de Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, pp. 1155-1160.
- RANK, Otto [1929]: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage, Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffen*, Franz Deuticke, Leipzig/Viena, 2ª ed. Primera ed.: Franz Deuticke, Leipzig, 1912.
- REAL, J. Alonso del [1881]: *Calderón según sus obras, sus críticos y sus admiradores, y crónica del segundo centenario de su muerte festejado en Madrid durante los últimos días de mayo de 1881*, Administración Nueva de San Francisco, Barcelona.
- REGALADO, Antonio [1995]: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 2 tomos.

- REICHENBERGER, Kurt [1995]: «Los pasteles de Tamar. Estrategias poéticas en la comedia de Tirso *La venganza de Tamar*», en Ignacio Arellano y otros (eds.): *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, Estudios, Madrid, pp. 259-271.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha [1979-2002]: *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, Reichenberger, Kassel, 4 tomos (el II en dos volúmenes).
- RENNERT, Hugo [1906-1908]: «Notes on the chronology of the Spanish drama», *Modern Language Review*, núm. 2 (1906-1907), pp. 331-341, y núm. 3 (1907-1908), pp. 43-45.
- REY HAZAS, Antonio [1997]: Introducción, edición, notas y orientaciones didácticas de su edición de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, Vicens Vives, Barcelona.
- RÍOS LAMPÉREZ, Blanca de los [1958]: Estudios preliminares de las comedias incluidas en su edición de las *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, tomo III, Aguilar, Madrid, 1ª ed.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [1969]: «El *Banquete* platónico y la teoría del teatro», *Emérita*, XXXVII, pp. 1-28.
- [1972]: *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Planeta, Barcelona.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros [2000]: «*La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Cuadernos pedagógicos*, núm. 2, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, pp. 18-20.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1989]: Estudio, edición y notas de *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de La Barca, «Clásicos castellanos» (nueva serie), núm. 16, Espasa-Calpe, Madrid.
- [2002]: *Calderón*, Síntesis, Madrid.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso [1989]: «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo [1982]: «*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón», *Cauce* (Sevilla), núm. 5, pp. 73-85.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves [2013]: «Capas terciadas y espadas desenvainadas en algunas comedias de Calderón», *Anuario calderoniano*, núm. 6, pp. 211-228.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2012]: *Entre bobos anda el juego*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, en *Obras completas. IV. Segunda parte*

- de comedias**, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 325-482 y 695-726.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [2010]: *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Octaedro, Barcelona.
- ROMANOS, Melchora [2010]: «“Lo trágico y lo cómico mezclado”. Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptos», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada (eds.): *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, 2009)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 111-127.
- ROMERA CASTILLO, José [1991]: «*El alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (dos signos en una serie semiósica)», en Karl-Hermann Körner y Günter Zimmmermann (eds.): *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 174-186. Nueva ed.: en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, UNED, Madrid, 1993, pp. 220-233.
- ROSSI, Gaetano (letra), y Gioachino ROSSINI (música) [s. a]: *Semiramide*, grabación discográfica, con un cuaderno explicativo (que contiene el libreto italiano y su traducción inglesa), de la representación en *Rossini Opera Festival* en agosto de 1992, Hommage GmbH Musikproduktion und Verlag, Hamburg, 3 discos compactos.
- ROUANET, Léo [1899]: «Un autographe inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, VI, pp. 196-200.
- ROZAS, Juan Manuel [1990]: *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid.
- Artículos citados:
- Pp. 73-132: «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”». Primera ed.: Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982.
- Pp. 133-168: «Lope contra Pellicer». Primera ed.: en Aurora Egido (ed.): *La literatura en Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 69-99.
- Pp. 169-196: «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*». Primera ed.: en AA. VV.: *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 465-484.
- Pp 355-383: «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*». Primera ed.: en Ricardo Doménech (ed.): «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega», Cátedra Teatro Español, Madrid, 1986, pp. 165-190.

- RUANO DE LA HAZA, José María [1982]: *A critical edition, with introduction, including a study of the transmission of the text, and notes de Cada uno para sí* de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger, Kassel.
- [1995]: Edición, estudio y notas del auto sacramental *Andrómeda y Perseo* de Pedro Calderón de la Barca, Universidad de Navarra/Reichenberger, Pamplona/Kassel.
- [1996]: «Escenografía calderoniana», *Rilce*, XII, pp. 301-336.
- [1998]: «La escenografía del teatro cortesano», en José María Díez Borque (coord.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 10, pp. 137-167.
- [2001]: «Espacios teatrales y puesta en escena», en Jose María Díez Borque (ed.): *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Ollero & Ramos, Madrid, pp. 349-373.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. ALLEN [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO [1967]: *Historia del teatro español. I (Desde los orígenes hasta 1900)*, Alianza Editorial, Madrid.
- [1978]: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid.
- Artículo citado:
Pp. 97-118: «El héroe trágico de Calderón». Primera ed.: *Segismundo*, XI (1975), pp. 155-170.
- [1984]: *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid.
- [1997]: *Paradigmas del teatro clásico español*, Cátedra, Madrid.
- SABIK, Kasimierz [1994]: *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Universidad de Varsovia, Varsovia.
- [1998]: «El teatro cortesano en el reinado de Carlos II», en José María Díez Borque (dir.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 10, pp. 105-117.
- [2006]: «Texto y puesta en escena en el teatro cortesano de Calderón (1670-1690)», en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, pp. 499-517.
- SABIK, Kasimierz (ed.) [1997]: *Théâtre, musique et arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Congrès international (Varsovie, 1996)*, Université de Varsovie, Varsovie.

- SAGE, Jack [1956]: «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII, pp. 275-300.
- [1970]: «Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón», en Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano (Exeter, 1969)*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 37-52
- SALOMON, Noël [1985]: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Castalia, Madrid. Primera ed. francesa: *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, Bordeaux, 1965.
- SCHACK, Adolfo Federico, conde de [1885-1887]: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. Eduardo de Mier, Madrid, 5 tomos.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von [1846]: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, ed. Eduard Böding, Weidmann'sche Buchhandlung, Leipzig, 1846, 2 tomos. Primera ed.: Mohr und Zimmer, Heidelberg, 1809-1811, 2 tomos.
- SCHLEGEL, Federico [1843]: *Historia de la literatura antigua y moderna, escrita en alemán por Federico Schlegel. Traducida al castellano por P. C.*, Librería de J. Oliveres y Gavarró/Librería Cuesta, Barcelona/Madrid, 2 tomos. Primera ed. alemana: *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, K. Schaumburg und Comp., Wien, 1815.
- SCIACCA, Michele Federico [1950]: «Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca», *Clavileño*, I, núm. 2, pp. 1-9. Nueva ed.: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 541-562.
- SERRANO AGULLÓ, Antonio, y Olivia NAVARRO (eds.) [2006]: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, Almería.
- SERRANO DEZA, Ricardo [1998]: «Anticipación, suplantación, repetición: tres claves de lectura para *El médico de su honra*», *Criticón*, núm. 73, pp. 121-141
- SHERGOLD, Norman D. [1958]: «The first performance of Calderon's *El mayor encanto, amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, pp. 24-27.
- [1967]: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, Oxford.
- [1984]: «Calderon's *El mágico prodigioso*: the role of Lelio and Floro», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, pp. 391-398.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY [1961]: «Some earley Calderón's dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, pp. 274-286.

-
- [1982]: *Representaciones palaciegas (1603-1609). Estudios y documentos*, «Fuentes para la historia del teatro español», I, Tàmesis, London.
- [1989]: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, con la colaboración de Charles Davis, «Fuentes para la historia del teatro español», IX, Tàmesis, London.
- SIMÓN DÍAZ, José [1983]: «Literatura y servidumbre en el Siglo de Oro: el caso de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. I, pp. 309-321.
- SLIWA, Krzysztof [2008]: *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, Universitat de València, Valencia.
- SLOMAN, Albert E. [1953]: «The structure of Calderón's *La vida es sueño*», *Modern Language Review*, XLVIII, pp. 293-300.
- [1958]: *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Dolphin, Oxford.
- SPANG, Kurt [2007]: «“Ni tragedia ni comedia, sino drama romántico”, La tragedia calderoniana en el idealismo alemán», *Rilce*, núm. 23.1, pp. 235-244.
- STEIN, Louise Kathrin [1983]: «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón. Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, CSIC, Madrid, vol. II, pp. 1161-1172.
- [1986]: Estudio y notas de *La estatua de Prometeo* de Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger, Kassel.
- [1993]: *Songs of mortals. Dialogues of the Gods: music and theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford University Press, Oxford.
- [1997]: «“Este nada dichoso género”: la zarzuela y sus convenciones», en María Antonia Virgili, Germán Vega y Carmelo Caballero (eds.): *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Congreso internacional (Valladolid, 1995)*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, pp. 185-217.
- [1998]: «*Al seducir el oído...*, delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en José María Díez Borque (coord.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 10, pp. 169-189.
- [1999]: Edición, estudio y notas de *La púrpura de la rosa* de Pedro Calderón de la Barca, ICCMU, Madrid.

- STEVENSON, Robert [1978]: Edición de *La púrpura de la rosa* de Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- STROUD, Matthew D. [1981]: Edición de *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca, Trinity University Press, San Antonio.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal [1913]: *El pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Renacimiento, Madrid. Primera ed.: Luis Sánchez, Madrid, 1617.
- SUBIRÁ, José [1933]: Edición de *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- [1965]: «Calderón de la Barca, libretista de ópera: consideraciones literarias y musicales», *Anuario musical*, XX, pp. 59-73.
- [1967]: «Músicos al servicio de Calderón y de Comella», *Anuario musical*, XXII, pp. 19-205.
- SUGRANYES DE FRANCH, Ramón [1980]: «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco: los graciosos de *El mágico prodigioso*», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 355, pp. 112-123.
- SULLIVAN, Henry W. [1989]: «The art of fugue: inevitability and surprise in the works of Calderón and J. S. Bach», en Alberto Porqueras Mayo, José Carlos de Torres y Francisco Mundi Pedret (eds.): *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, PPU, Barcelona, pp. 121-128. La traducción española, en pp. 479-484.
- [1998]: *Calderón alemán. Recepción de un genio hispano (1654-1980)*, Vervuert/Iberoamerica, Frankfurt am Main/Madrid.
- SUSCAVAGE, Charlene [1991]: *Calderón: the imagery of tragedy*, Peter Lang, New York.
- TIETZ, Manfred [2001]: «Comedia y tragedia», en José María Díez Borque (ed.): *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Ollero & Ramos, Madrid, pp. 155-184.
- TIRSO DE MOLINA [1924]: *Cigarrales de Toledo compuestos por el maestro Tirso de Molina, natural de Madrid*, ed. Víctor Said Armesto, Renacimiento, Madrid. Primera ed.: Madrid, 1624 (con aprobación de 1621).
- [1946-1958]: *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos Lampérez, Aguilar, Madrid, 3 tomos. Hay reimpressiones posteriores.
- [1969]: *La venganza de Tamar*, ed. Alan K. G. Paterson, Cambridge University Press, Cambridge.
- TOBAR, María Luisa [1984]: «Struttura binaria di *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* di Calderón de la Barca», en Paola Santoro (ed.): *Scritti in memoria di Pasquale Mo-*

- rabito*, *Paragone. Rivista mensile di arte figurative e letteratura*, núm. 422, Università degli Studi di Messina, Messina, pp. 511-559.
- TORDERA, Antonio, y Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS [1983a]: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Tamesis Books, London.
- [1983b]: Edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Pedro Calderón de la Barca, Castalia, Madrid.
- TORRES, Milagros, y Ariane FERRY (eds.) [2013]: *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène) (Rouen, 2012)*, Publications numériques di CÉRÉdl [Publicación electrónica].
- TRAMBAIOLI, Marcella [2013]: «Lo trágico y lo cómico mezclado en *Il pastor Fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas», en Milagros Torres y Ariane Ferry (eds.): *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène) (Rouen, 2012)*, Publications numériques di CÉRÉdl [Publicación electrónica].
- TRENCH, Richard Chenevix [1880]: *An essay on the life and genius of Calderon. With translations from his «Lifè's a dream» and «Great theatre or the world»*, MacMillan and Co., London, 2ª ed. Primera ed., con el orden de los elementos cambiado: *Lifè's a dream. The great theatre of the world, from the Spanish of Calderon. With an essay on his life and genius*, John W. Parker & Son, London, 1856.
- TURIA, Ricardo de [1616]: *Apologético de las comedias españolas*, en *Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias...*, Felipe Mey, Valencia, ff. preliminares, s. n.
- ULLA, Alejandra [2015]: «De Mira de Amescua a Calderón: comedia colaborada, fiestas mitológicas y auto sacramental», en Frederick A. De Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.): *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 45-65.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor [2001]: «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2000)*, Festival de Almagro/ Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 335-362.
- VALBUENA BRIONES, Ángel [1960]: Edición y notas introductorias de *Obras completas, II. Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Aguilar, Madrid, 2ª ed.
- [1962]: «El simbolismo en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, LXXIV, pp. 60-76. Nueva ed.: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. pp. 694-713.

- [1965]: *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Rialp, Madrid.
- [1966]: Estudios preliminares a las *Obras completas, I. Dramas* de Pedro Calderón de la Barca, Aguilar, Madrid, 5ª ed.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1930]: «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo español de arte y arqueología*, XVI, pp. 1-16.
- [1941]: *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Juventud, Barcelona.
- [1942]: «El orden barroco en *La vida es sueño*», *Escorial*, VI, pp. 167-192. Nueva ed.: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. I, pp. pp. 249-276.
- [1956]: *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona.
- [1967]: Notas introductorias a las *Obras completas. III. Autos sacramentales* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Aguilar, 2ª ed.
- [1970]: «Prólogo», edición y notas de *La devoción de la Cruz* de Pedro Calderón de la Barca,, «Clásicos castellanos», núm. 166, Espasa-Calpe, Madrid.
- VALBUENA-BRIONES, A. Julián [1994]: «El código escondido en *Exhortación panegírica al silencio* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, XLVI pp. 71-81.
- VALERA, Juan [1947]: «Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo. Discurso leído por el autor ante la Real Academia Española en junta pública el 25 de septiembre de 1864», en *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 2ª ed., pp. 1065-1086.
- VALERIO MÁXIMO [2003]: *Hechos y dichos memorables*, trad. Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez, Gredos, Madrid.
- VALÉRY, Paul [1960]: *El cementerio. Inspiraciones mediterráneas. Anfión. Semíramis*, pról. y versiones de Emilio Gascó Contell, Escelicer, Madrid.
- VAREY, John E. [1986]: «The use of levels in *El condenado por desconfiado*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, X, pp. 299-310. Nueva ed.: en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 291-301.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán VEGA [1986]: *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas: «La reina Esther», «Ludovico el Piadoso»*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- [2001]: «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas», en Ignacio Arellano y Germán Vega (eds.): *Calderón: innovación y legado. IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (Pamplona, 2000)*, Peter Lang, New York, pp. 367-384.

- [2005]: «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», en Marc Vitse (ed.): *La hagiografía entre historia y literatura*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, pp. 1113-1134.
- [2008a]: «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, núms. 103-104, pp. 249-271.
- [2008b]: «Los problemas de atribución de *Del rey abajo, ninguno*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 459-483.
- [2009]: «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, pp. 465-489.
- [2013]: «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en Alain Bègue y Emma Herranz Alonso (eds.): *Pictavia aurea. IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 2011)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 111-142.
- [2017]: «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en Juan Matas Caballero (ed.): *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 181-202.
- VERA TASSIS, Juan de [1682]: «Fama, vida y escritos de don Pedro Calderón de la Barca» y «Advertencias a los que leyeren», en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Francisco Sanz, Madrid, 1682, ff. 7r-73r y 5v-1v. Facsímil: preparado por Don W. Cruickshank y John E. Varey: *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, tomo XIV, Gregg International Publishers/Támesis, Westmead, Farnborough, Hans/London, 1973.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis, conde de [1992]: *La gloria de Niquea*, facsímil de la edición príncipe (en *Obras*, Zaragoza, 1629, pp. 1-54), prólogo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro.
- VILLÁN, Javier [2000-10-08]: «Teatro. *La vida es sueño*. Clarín: de antihéroe a torero bufo», diario *El mundo* (Madrid).
- [2001-01-05]: «Teatro. *El alcalde de Zalamea*. Luces y sombras del Barroco», diario *El mundo* (Madrid).
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe [1981]: «Pragmática y poesía de un texto de Calderón de la Barca», *Letras de Deusto*, núm. 22, número extraordinario con ocasión del III centenario de Calderón, pp. 145-183.

- VÍLLORA, Pedro Manuel [2000-01-04]: «Crítica de teatro. Roberto Quintana interpreta un excelente alcalde de Zalamea», diario *Abc* (Madrid).
- VIÑA LISTE, José María [2010]: Introducción a su edición de *Comedias VI. Sexta parte de comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Biblioteca Castro, Madrid, pp. 253-346.
- VIRUÉS, Cristóbal de [2003]: *La gran Semíramis. La cruel Casandra*, ed. Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid.
- VITSE, Marc [1980]: *Segismundo et Serafina*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2ª ed. Primera ed.: 1988.
- [1996]: «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, XII, pp. 337-356. Primera ed.: «On the space of *La dama duende*: don Manuel's room», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London, 1984, pp. 185-207.
- [1998]: «En defensa de Serafina», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada pp. 504-555. Primera ed.: «Plaidoyer por Serafina», en *Segismundo et Serafina*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980, pp. 77-119.
- [2002a]: «Del canon calderoniano: el singular caso de *El médico de su honra* o prolegómenos para la historia de una catonización», en Enrique García Santo-Tomás (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 307-334.
- [2002b]: «Gutierre Alfonso Solís», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso internacional IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*, Reichenberger, Kassel, tomo I, pp. 163-186.
- [2003]: «El primer monólogo de Gutierre (*El médico de su honra*, vv. 1585-1712)», en Enrica Cancelliere (ed.): *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Convegno Internazionale. (Palermo, 2000)*, Flaccovio Editore, Palermo, pp. 99-110.
- VITSE, Marc, y Frédéric SERRALTA [1983]: «El teatro en el siglo XVII», en José María Díez Borque (dir.): *Historia del teatro en España. I*, Taurus, Madrid, pp. 473-687.
- VIZCAÍNO, José Antonio [2000-08-08]: «Teatro. Los rotuladores del Prado», diario *La razón* (Madrid).

- VOLTAIRE [1946]: *Sémiramis. Tragédie*, ed. Jean-Jacques Olivier, Librairie Droz, Paris.
- WARDROPPER, Bruce W. [1976a]: «Poesía y drama en *El médico de su honra* de Calderón», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 582-597. Primera ed.: *Romanic Review*, XLIX (1958), pp. 3-11.
- [1976b]: «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 714-722. Primera ed.: en José Sánchez Romeralo y Norbert Paulussen (eds.): *Actas del segundo congreso internacional de Hispanistas (Nimega, 1965)*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 689-694.
- [1978]: «La comedia española del Siglo de Oro», junto a Elder Olson: *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, pp. 180-235.
- [1986]: «The numen in the genres of the Spanish Comedia», *Iberoromania*, XXIII, pp. 156-166.
- WATSON, A. Irvine [1963]: «*El pintor de su deshonra* and the neo-aristotelian theory of tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, pp. 17-34. Nueva ed.: en Bruce W. Wardropper (ed.): *Critical essays on the theater of Calderón*, New York University Press, New York, 1965, pp. 203-233.
- WELLES, Marcia L. [1995]: «The anxiety of gender: the transformation of Tamar in Tirso's *La venganza de Tamar* and Calderón's *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, XLVII, pp. 341-372.
- WHICKER, Jules [2001]: «Un cambio de perspectiva en los dos *Pintores de su deshonra* de Calderón: el uso de las pistolas en la catástrofe de la comedia y del auto sacramental», en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.): *Calderón. Innovación y legado. IX congreso de la AITENSO (Pamplona, 2000)*, Peter Lang, New York, pp. 401-410.
- WHITBY, William W. [1960]: «El papel de Rosaura en *La vida es sueño*», *Hispanic Review*, XXVIII, pp. 16-27. Nueva ed.: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 629-646.
- WILSON, Edward M. [1936]: «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», *Modern Language Review*, XXXI, pp. 34-47. Nueva ed.: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. I, pp. 277-299.

- [1946]: «*La vida es sueño*», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3ª época, IV, pp. 61-78. Nueva ed: en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. I, pp. 300-328.
- [1949]: «A key to Calderon's *Psalle et sile*», en Frank Pierce (ed.): *Hispanic studies in honour of I. González Llovera*, The Dolfin Book, Oxford, pp. 429-440.
- [1962]: «An early list of Calderón's Comedias», *Modern Philology*, 60.2, pp. 95-102.
- [1973]: «Calderón y el patriarca», en Karl-Hermann Körner y Klaus Ruhl (eds.): *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Francke, Berna/Munich, pp. 697-703.
- WILSON, Edward M., y Don W. CRUICKSHAND [1973]: «Adiciones a la bibliografía de *Psalle et sile*», en Hans Flasche (ed.): *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, pp. 13-26.
- WILSON, Edward M., y Jack SAGE [1964]: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, Tamesis, London.
- WHITAKER, Shirley B. [1984]: «Calderon's *El mayor encanto, amor* in performance: eyewitness accounts by two Florentine diplomats», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The calderonian stage. Body and soul*, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg/London, pp. 69-94.
- WRIGHT, Elizabeth R. [2001a]: *Pilgrimage to patronage. Lope de Vega and the court of Phillip III, 1598-1621*, Bucknell University, Lewis (Pennsylvania).
- [2001b]: «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Universidad de Granada, Granada, pp. 517-526.
- [2002]: «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta. *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», en Enrique García Santo-Tomás (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 97-114.
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar [s.a.]: *Semíramis. Tragedia en un acto*, Librería del Cerro, Madrid.

ÍNDICE

Calderón y yo: historia de una vieja amistad	7
LECTURAS, NOTAS Y ESCOLIOS EN TORNO A ALGUNAS OBRAS MAESTRAS	
Lectura sentimental de <i>La vida es sueño</i>	19
El estatuto genérico de <i>El pintor de su deshonra</i>	35
Sexo, poder y relaciones afectivas en <i>Los cabellos de Absalón</i>	47
La atribución del tercer acto de <i>La venganza de Tamar</i> : cuestiones de estilo ...	59
Semíramis, un mito en el teatro	83
CONCEPCIÓN Y TÉCNICAS DRAMÁTICAS	
Notas sobre la técnica dramática calderoniana	111
Lo trágico y lo cómico mezclado en las piezas amatorias de Calderón	135
UNA FIESTA REAL EN COLABORACIÓN: <i>EL JARDÍN DE FALERINA</i>	
<i>El jardín de Falerina</i> y la recreación escénica de las caballerías	155
<i>El jardín de Falerina</i> , de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias	171
<i>El jardín de Falerina</i> : metamorfosis dramáticas	185
EL MUNDO DEL TEATRO	
Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro	207
Tres espectáculos calderonianos.	
Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000)	231

Calderón en la escena. Recuerdos de un espectador (1966-2000)	255
Calderón: el canon y el repertorio	271
<i>DE VITA ET MORIBUS</i>	
Calderón y Toledo	291
El sentimiento fraterno en la vida y la creación calderonianas	311
Consideraciones en torno a la religiosidad de Calderón	319
Un poema toledano: <i>Psalle et sile</i>	345
Testamento e inventario de bienes de Pedro Calderón. Prólogo	359
PAPELES EFÍMEROS Y CIRCUNSTANCIALES	
Calderón en su sitio: un artista singular, un dramaturgo polifacético	367
Un triunfador de la industria del ocio	373
Un poeta dramático en la corte	383
Una joya del Barroco al alcance de los niños	389
BIBLIOGRAFÍA CITADA	393
ÍNDICE	437



**Instituto Almagro
de teatro clásico**

Universidad de Castilla-La Mancha



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-521-1



9 788490 445211

<http://publicaciones.uclm.es>