



MELVEENA McKENDRICK, *El teatro en España (1490-1700)*. Olañeta, 1994.

Pedro Calderón de la Barca (1600-81) descendía de una vieja familia castellana, su padre era funcionario del estado y su madre, al parecer, una dama de origen alemán,. Asistió a un colegio de jesuitas en Madrid y luego estudió lógica, retórica, matemáticas y leyes en las universidades de Alcalá y Salamanca, que conservaban, respectivamente, las tradiciones de la enseñanza humanista y de la escolástica. Al abandonar la carrera eclesiástica a la que había sido destinado por su padre, comenzó a escribir obras de teatro, llevando la vida de un mozuelo de buen tono en Madrid y teniendo por lo menos un roce con la ley. Después de servir de soldado, se cree, en Italia y Flandes, regresó a la capital y rápidamente comenzó a hacerse una reputación como comediógrafo. A finales de la década de 1620, sus obras se representaban en la corte así como en los *corrales*, y pronto se convirtió en el firme favorito del esteta rey de España Felipe IV. Fue armado caballero de la Orden de Santiago y volvió al servicio militar, a comienzos de la década de 1640, durante la sublevación de Cataluña. En 1642 las heridas de guerra lo obligaron a abandonar la

caballería y desde entonces vivió, en parte, de una pensión. En algún momento de comienzos de la década de 1640 tuvo un hijo ilegítimo. En 1651 decidió, al parecer de manera relativamente súbita, entrar en el sacerdocio y dejó de escribir para la escena comercial, concentrándose en sus obligaciones teatrales de la corte. Murió, trabajando en un *auto sacramental*, el domingo de Pentecostés de 1681 y, a petición propia, fue enterrado en un ataúd abierto para dar ejemplo de la transitoriedad de la carne. Se cree que tres mil ciudadanos de Madrid siguieron el cortejo fúnebre. En suma, a pesar de la orientación religiosa de su vida en la madurez y en la ancianidad, Calderón, como la mayor parte de los hombres de letras del siglo XVII, fue un hombre de mundo, cuyos vericuetos conoció sumamente bien.

Su producción dramática puede dividirse, en términos generales, en cuatro categorías: 1) Las comedias u obras ligeras, fundamentalmente enredos amorosos en un ambiente urbano que pretende ser el de la España contemporánea. 2) Los dramas u obras serias, escritas para la escena profana aunque a menudo versan sobre temas religiosos, morales o filosóficos. Los argumentos proceden de la Biblia, la historia, la leyenda y la literatura devota, así como de las costumbres contemporáneas y de

los acontecimientos recientes, e incluyen las famosas comedias de honor y venganza. 3) Las elaboradas comedias mitológicas, con su sobresaliente parte musical y sus efectos técnicos especiales, que de hecho señalaron el comienzo de la ópera en España. 4) Los *autos sacramentales*, obras alegóricas en un acto que dilucidan aspectos del dogma cristiano y se encargaban para las fiestas del Corpus Christi. La mayor parte de las obras que más fama han reportado a Calderón fueron escritas en época temprana, entre finales de la década de 1620 y la de 1640, y en estas voy a concentrarme aquí. Los años de la década de 1640 tuvieron de todos modos algo de línea divisoria en la historia del teatro español del siglo XVII, pues durante la segunda mitad de esta década los teatros públicos y de la corte fueron cerrados a consecuencia de dos fallecimientos reales —el de la reina Isabel de Borbón y el del Príncipe Baltasar Carlos— y de las guerras en Portugal y Cataluña. Cuando Calderón fue ordenado en 1651 tenía la intención de renunciar por completo al teatro. El caso fue que las presiones de arriba lo llevaron a seguir escribiendo para el reabierto teatro de la corte, pero desde este momento escribió exclusivamente para una escena con proscenio y telón de boca, no para el viejo escenario

abierto de los *corrales*. Estimulado por estas nuevas condiciones, las obras que escribió a partir de la década de 1650 son mucho más elaboradas y menos realistas que las anteriores, moviéndose libremente por la fantasía y por el tiempo, y van acompañadas de música y canciones, elementos que alcanzaron su clímax en las obras operísticas de la década de 1660.

En el drama de Calderón encontramos la consolidación y ampliación de las tendencias que ya estaban presentes en las obras maduras de Lope y en las de sus seguidores. A partir de la década de 1620, hubo una tendencia general hacia una mayor unidad, mayor tensión, mayor control y mayor comedimiento, y un empeño más manifiesto de asimilar la *comedia* al Arte, y la fusión de los distintos elementos de la comedia en un todo coherente que vemos producirse cada vez en mayor medida en Lope se convierte en el sello de marca de Calderón. En su drama altamente intelectual, complejo y muy artificioso, el significado opera en el plano de la metáfora y el símbolo más bien que en el del argumento aparente. Desde el punto de vista técnico, se caracteriza por el acento clásico en la perfección, la armonía, el orden y la fuerza contenida, que es algo muy distinto de la perspectiva más libre, en apariencia

espontánea y dictada por la inspiración, de Lope. Se trata de un teatro más intrincado y más reflexivo, más preocupado por los problemas religiosos, morales y filosóficos. En Calderón, la acción rastrea o investiga algún dilema o idea principal, mientras que en Lope la acción suele estar justificada en sí misma, constituye la preocupación principal sea cual sea el fundamento ideológico y la complejidad de los personajes. La novedad argumental ya no es tan importante y, como consecuencia, se produce un estrechamiento de los horizontes de la *comedia*, una pérdida de interés por la aventura romántica novelesca y extravagante, una contracción del espacio dramático que no solo refleja el deseo de escribir obras de estructura más compacta sino también la interiorización y concentración del interés. Incluso las comedias de Calderón ocurren dentro de las claustrofóbicas casas de la nobleza urbana, pobladas por heroínas que recurren al ingenio y a los velos para lograr sus designios, en lugar de recurrir a la acción, al jubón y a las calzas. En la segunda etapa de la carrera de la *comedia*, la inspiración se buscó cada vez más dentro del inmediato pasado del teatro —se reescribieron obras antiguas, se revivieron y revitalizaron temas probados y comprobados— y se produjo un

significativo aumento de la conciencia literaria, de la autorreferencia y del humor, a expensas no solo de las costumbres y las ilusiones de la época sino también de los propios usos teatrales. En Calderón, la repetición de temas, técnicas y motivos —incluidos los recursos favoritos, los augurios y los símbolos como cuchillos, horóscopos, caballos desbocados, tropezones o caídas, infancias fuera de lo normal— se convierten en una forma de penetrar con mayor profundidad en las mismas preocupaciones.

El lenguaje se convierte en parte de este proceso.

Vivamente interesado por la pintura, Calderón emplea las palabras como el pintor extiende sus pinturas, utilizando repetidamente los mismos colores, tonos y texturas para crear un extenso abanico de diferentes efectos. Una obra de Calderón es tan característica como un Velázquez, aunque no haya dos obras ni dos cuadros iguales. Tanto Lope como Tirso utilizan imágenes dominantes que luego se desarrollan, elaboran y desmenuzan para formar una red de imágenes que desempeñan un papel orgánico en el desenvolvimiento del tema. Calderón, sin embargo, en buena medida como consecuencia de la influencia del poeta Góngora, va mucho más allá, elaborando esta técnica hasta convertirla en un complicado sistema

metafórico y retórico. Las series y cadenas de imágenes cósmicas y elementales —*aire*: viento, aves, plumas; *fuego*: trueno y rayo, volcanes, cañones, salamandras; *tierra*: rocas, montañas, bestias, flores, frutos; *agua*: mar, pez, serpientes, cristal, espuma, perlas— se utilizan para crear un lenguaje simbólico que revela lo que está ocurriendo dentro de la cabeza y de las almas de los personajes, que urde el desarrollo del tema y que envía al público señales que lo afectan emocional e intelectualmente, dirigiendo y manipulando de esta forma sutil sus reacciones. Al mismo tiempo, amplía el alcance filosófico de la obra, ligando la acción escénica con el cosmos y dando perspectiva filosófica al agitado mundo del hombre. En un momento en que el modelo del universo aceptado hasta entonces estaba comenzando a desmoronarse, la intensa necesidad de pautas de orden y de significación se refleja en el discurso dramático sumamente estilizado de Calderón, así como en su general predilección por el paralelismo y la simetría lingüísticos y estructurales. Al mismo tiempo, la casi obsesiva repetición delata la profunda coherencia de su visión en lo tocante a la difícil situación humana, que no se aviene con aquella necesidad, pues las pautas cósmicas que sus imágenes van rastreando son típicas pautas de

caos y disolución, no de armonía y estabilidad. El conflicto que el drama exige se convierte en un microcosmos del conflicto que para Calderón se halla en el centro de la experiencia humana. La idea del gran teatro del mundo no la ha sondeado más ni con mayor sensibilidad ningún otro dramaturgo.

La suma maestría dramática y el dominio de los recursos poéticos disponibles por el teatro de que hace gala Calderón han fomentado, tal vez comprensiblemente, la opinión de que fue un dramaturgo que respondía con autoridad a todas las preguntas que se planteaba, que era un magistral inventor de rompecabezas cuyas intrincadas creaciones contenían en su interior un trozo de auténtica vida. Búsquese la llave, ábrase la comedia y la lección quedará al descubierto. Pero Calderón fue un dramaturgo, no un teólogo ni un filósofo. Al elegir expresarse mediante el drama —y, a diferencia de Lope, limitó sus actividades literarias al teatro— optó por explorar dilemas y no por resolverlos. En los *autos sacramentales* dramatiza el dogma católico porque en eso consiste el género. Pero en sus comedias, incluso en los dramas religiosos donde predica abiertamente las soluciones y los valores cristianos, está claro que la vida en este mundo era para Calderón un

asunto complicado, doloroso y amargamente irónico. Hay pocos villanos en su universo y ninguna respuesta insincera y fácil. Decir que su drama es católico en su conformación es decirlo todo y no decir nada, pues el cristianismo comprende temas sumamente problemáticos de los que Calderón se ocupa constantemente, de forma directa o indirecta, en sus obras para la escena profana. Además, la dificultad para dar al César y a Dios lo que es de cada uno fue algo que sin duda le preocupó, lo mismo que las implicaciones éticas y filosóficas del mundo precristiano. No puso en tela de juicio los grandes supuestos ideológicos de su época en mayor medida que lo hizo Shakespeare, pero desde luego que sí abordó sus consecuencias.

Sería ocioso esperar que todas sus obras aporten las mismas respuestas, puesto que, como todo gran dramaturgo, utiliza su arte como un escalpelo para investigar la patología de la experiencia humana, no para prescribir medicamentos y curas. Hay una coherencia en la visión y en las preocupaciones de sus obras, pero no hay ninguna complacencia y, en sus dramas seculares, solo en el plano más superficial existe certeza. Incluso en España, el siglo XVII fue una época mucho más acosada por la

división y la inseguridad de lo que ella misma quería admitir, y pese a la posición de Calderón como figura del poder establecido, el subtexto de sus dramas está tan acribillado de tensiones, incertidumbres y angustias como el subtexto de su época. La visión que presenta de la naturaleza humana y de la situación humana es en conjunto pesimista, pese a que su postura teológica era la del optimismo concomitante con la fe en el libre albedrío. Y es pesimista precisamente porque no abrigaba ninguna clase de fe complaciente en que fuera fácil aplicar las prescripciones del cristianismo a la existencia en este mundo. Calderón es, por encima de todo, el dramaturgo de la angustia de elegir: entre uno mismo y el otro, entre la conveniencia social y la moralidad, entre este mundo y el otro, entre la vida y la muerte. Intervienen el azar y las circunstancias, interfieren las demás personas, influyen la educación y el carácter, pero lo que todo esto hace es complicar el juego, modificar las alternativas y obligar a nuevas elecciones. Como Teseo, a ojos de Calderón el hombre no entró en el laberinto sin ningún equipamiento. No hubiera considerado que un ovillo de cuerda fuera la adecuada guía para atravesar el laberinto moral de la vida, ni tampoco habría rechazado que el mundo es una carrera



de obstáculos morales de dimensiones gigantescas. Pero hubiera sostenido que existía un camino para atravesarlo, por precario, desagradable y trabajoso que fuera; y su visión trágica brotaba de su profunda percepción de que el hombre es él mismo en gran medida quien crea su propia angustia, y no de ninguna concepción del hombre como víctima indefensa de un universo hostil.

En buena medida, la constante preocupación de Calderón por el hombre enfrentado al universo es lo que otorga a su drama grandiosidad y fuerza. Constituye un destacado ejemplo de cómo la imaginación puede ser vigorizada por la ideología, en lugar de socavada o distorsionada. Sus obras no tienen la gracia lírica, el encanto aparentemente espontáneo ni el irreprimible optimismo de las de Lope, pero sí un rigor intelectual, una inteligencia incisiva y una grandiosidad imaginativa absolutamente ajenas al anterior dramaturgo. Calderón de ninguna manera omite el contexto social del hombre —las relaciones entre la moralidad pública y la privada son una constante de su obra—, pero las dimensiones imaginativas, filosóficas y espirituales de la existencia humana son centrales para su visión. Mientras Lope aborda a la humanidad desde fuera, a menudo abriéndose luego paso hasta el corazón, el punto de partida

de Calderón es el hombre interior. Y este hombre interior es el Hombre en toda su vulnerable complejidad. Calificar a Calderón de dramaturgo intelectual es, por lo tanto, exacto pero insuficiente, pues junto al control artístico, la brillantez intelectual y el empuje transcendente de sus obras, está la capacidad para comunicar amor, pasión, sensualidad y deseo, para penetrar en el meollo de los sentimientos, en lo verdadero metafísico. El preciso eje de esta visión trágica es la contraposición que se da en el hombre entre las exigencias de la razón y las de las pasiones, el intelecto y el instinto, el entendimiento y la voluntad, el pensamiento y la acción. En su drama, ambas partes se perciben con igual intensidad y, paradójicamente, es en esta tensión irreductible donde hay que buscar la convincente lección de su gran drama. El secreto de su maestría en el *auto sacramental* radica también, no solo en su dominio de la teología, ni en la fuerza de su inteligencia, sino en el equilibrio nacido de la agudeza con que responde a las dos caras de la naturaleza del hombre. En ninguna fórmula dramática es la contraposición sencilla; la razón y el intelecto pueden ser falsos dioses, y los disfraces del demonio son muchos y engañosos. Pero en sus obras para la escena profana Calderón no tenía ninguna obligación de



proporcionar la satisfacción lógica de unas soluciones abstractas, y no las proporciona. Pese a su coherencia estructural y a su unidad artística, no hay obras más abiertas y más susceptibles de distintas interpretaciones que las de Calderón, como atestigua de forma elocuente la polémica que envuelve su obra. Dramaturgo intelectual, las soluciones hacia las que tiende no siempre son soluciones intelectuales. Si hay un elemento sistemática y trágicamente ausente del mundo de confusión, egoísmo e incomunicación en el que actúan sus personajes, no es la razón sino la emoción; no la emoción colérica y pasional —de la que hay mucha— sino la emoción del amor compasivo.