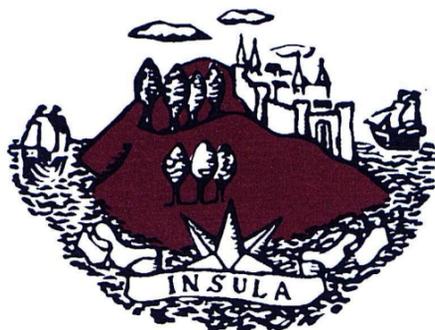


INSULA 644-645

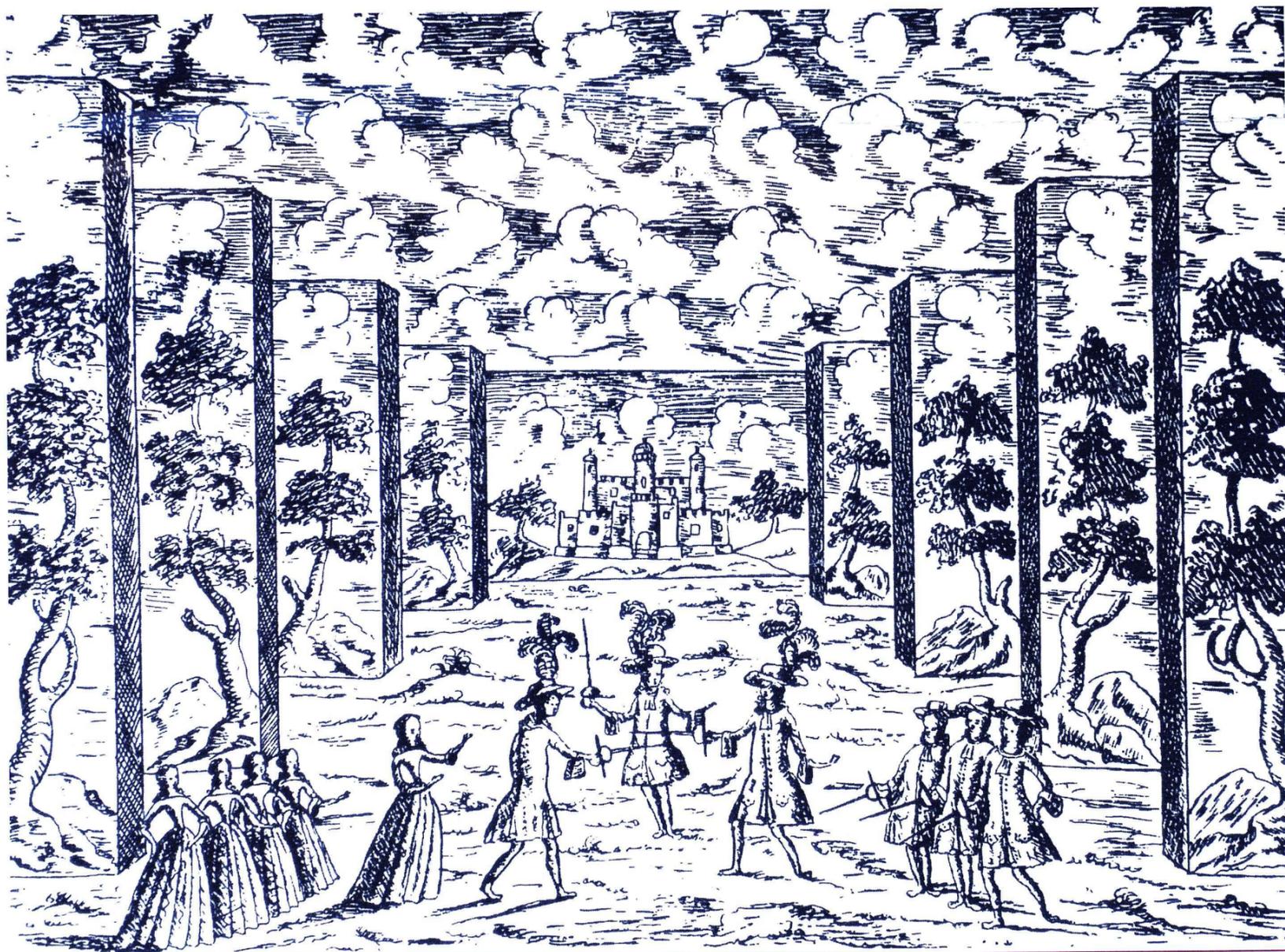
JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO
DE LLANO, IGNACIO ARELLANO,
DON W. CRUICKSHANK, JOSÉ MARÍA
DÍEZ BORQUE, SANTIAGO FERNÁNDEZ
MOSQUERA, AGUSTÍN DE LA GRANJA,
LUIS IGLESIAS FEIJOO, SEBASTIAN NEUMEISTER,



YOLANDA NOVO, CÉSAR OLIVA,
ALAN PATERSON, FELIPE B. PEDRAZA
JIMÉNEZ, CARMEN PINILLOS, EVANGELINA
RODRÍGUEZ CUADROS, JOSÉ MARÍA RUANO
DE LA HAZA, FRANCISCO RUIZ RAMÓN,
ENRIQUE RULL, RAFAEL ZAFRA

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / AGOSTO-SEPTIEMBRE 2000

CALDERÓN EN EL 2000



 Pedro Calderón de
la Barca: decorado
en un manuscrito
de 1690.

DIRECTOR:
VÍCTOR GARCÍA
DE LA CONCHA

AÑO LV
INSULA.
LIBRERÍA.
EDICIONES Y
PUBLICACIONES, S. A.

REDACCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN:
CARRETERA DE IRÚN,
KM. 12,200
(VARIANTE
DE FUECARRAL)
28049 MADRID (ESPAÑA)
TEL. (91) 358 96 89
FAX (91) 358 95 05
E-MAIL: insula@espases

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 7.650 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 7.650 PTAS.
NÚMERO NORMAL ATRASADO: 780 PTAS.
PRECIO DE ESTE NÚMERO: 1.200 PTAS. (IVA IN.)

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 10.600 PTAS. (IVA IN.)
AMÉRICA - AFRICA: 12.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 13.900 PTAS.

Al lado de estas existen otras obras en que se abordan complejos problemas filosóficos o políticos. No sorprende en ellas la originalidad del pensamiento, pues entonces su autor sería estudiado en la Historia de la Filosofía. No: lo que admira es la capacidad de entablar una acción dramática en cuyo desarrollo los personajes abordan tales problemas haciendo de ellos y con ellos conflicto, tensión y debate, y produciendo, al fin, el desenlace. Cada figura es un elemento del enredo teatral, que tiene que funcionar por sí, al mismo nivel que la comedia de que hablaba antes, pero además ha de enfrentarse al dilema que la justifica y le da sentido. A lo largo del desarrollo de la obra, el choque con los demás protagonistas conducirá a la crisis de la que se saldrá vencedor o derrotado, y el conjunto nos presentará una imagen por lo general muy poco complaciente, que podremos confrontar con la vida real, como harían los espectadores del siglo XVII.

Lo mismo ocurre en aquellas obras en que se espesan los tonos sombríos. Correrá la sangre en escena y habrá víctimas, porque la vida es dura y en ella no siempre triunfa la justicia, o, en todo caso, un mismo concepto de justicia. La tragedia era una opción abierta a los dramaturgos españoles del tiempo, más allá de ingenuas afirmaciones que sostenían hace años que, como los autores y el público eran creyentes, la tragedia quedaba por definición excluida, como si el género fuera unívoco y no tuviera muy diferentes posibilidades. Y así tratará de reyes y nobles, de príncipes y santos, del poder y de la gloria, de la muerte y de la vida, del pasado y del presente.

Calderón no quedó confinado en su siglo y sigue hablándonos hoy, al menos a quien quiera y sepa escucharlo. No se trata de afirmar su actualidad, concepto tan difuso como peligroso. Lo mismo que se ha hablado con éxito de «Shakespeare, nuestro contemporáneo», podríamos por idénticas razones hablar de «Calderón, nuestro contemporáneo». Porque los grandes autores del pasado lo son en la medida en que siguen diciéndonos hoy palabras que queremos seguir oyendo. Y ello se aplica igual a Sófocles que a Shakespeare, a Virgilio que a Dante. O a Calderón.

En los tiempos actuales, en que el relativismo posmoderno, el pensamiento débil y el revisionismo a ultranza han planteado el problema del canon literario, hay que recordar que los clásicos lo son en cuanto sus producciones alcanzan el reconocimiento colectivo —y perdurable en el tiempo— de haber logrado acuñar en términos memorables un conjunto de historias, experiencias o aventuras que producen a la par admiración y complacencia. Ciertamente es que en el proceso de consolidación de un canon puede intervenir un cierto grado de arbitrariedad y prejuicio, y por ello se debe estar siempre alerta ante la posibilidad de retocarlos. Pero cuando las labores desarrolladas en la Biblioteca de Alejandría por Aristófanes de Bizancio y Aristarco cristalizaron en la elaboración del *corpus* de autores de primer interés, esto es de primer orden o primera *clase* (*classis*, en Cicerón, y de ahí «clásico»), no lo hicieron al azar, sino basados en una tradición anterior y en su juicio de auténticos filólogos.

Así ha seguido ocurriendo después. Pueden existir autores relegados inmerecidamente pese a sus valores, pero la excelencia de Cervantes y demás clásicos, españoles o extranjeros, no es el producto de un conjunto de dómines movidos por criterios elitistas, sino la condensación de generaciones de lectores y estudiosos que siguen considerando que sus obras poseen méritos intrínsecos que los hacen superiores a quienes hoy en día se deciden a tomar la pluma para expresar, en un rasgo de audacia que carece del refrendo de la calidad de escritura, experiencias que no trascienden el interés individual del que las ha experimentado.

A ese rango de clásicos universales del primer orden pertenece Pedro Calderón de la Barca. El hecho de que no sea así considerado entre nosotros no deja de causar cierta perplejidad, cuando desde fuera, mentes que sí sabían de qué iba el asunto, como la de Goethe, podían exclamar sin rodeos: «Calderón es infinitamente grande en lo teatral y lo técnico (...) es el genio que a la vez ha tenido mayor inteligencia.» Para justificar su escasa difusión a veces se alude a lo complicado de su metáfora poética, tacha que nunca se suele aducir cuando se habla, por ejemplo, de Shakespeare, que no era precisamente parco en ese terreno.

El cuarto centenario de don Pedro que ahora conmemoramos acaso contribuya a transmitir de él y de su teatro una imagen más rica, amplia y verdadera. Este monográfico, que no pretende la exhaustividad, debe ser puesto en relación con otros ya publicados y con los congresos que se realizan para profundizar en su estudio. Se recoge aquí una gavilla de artículos que pretende abordarlo desde perspectivas diferentes y complementarias. Si al término del año que se llevará consigo el siglo y el milenio se ha conseguido corregir la visión castiza de Calderón y se ponen las bases para conocerlo mejor, no habrá sido en vano la tarea realizada, y es de esperar que el presente número haya contribuido a ello en alguna medida.

L. I. F.—UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IGNACIO ARELLANO / CALDERÓN: LA MÚLTIPLE PERFECCIÓN DE UN DRAMATURGO UNIVERSAL

aA propósito del III centenario de la muerte de Calderón (año de 1981), comentaba un insigne calderonista alemán, Kurt Reichenberger, que la prensa madrileña en general exhibió una actitud hostil contra el poeta (1). Se lo explicaba por cierta imagen (cultivada amorosamente por la espesa ignorancia que maltrata a menudo a nuestros clásicos) de un Calderón severo e inquisitorial, viejo ceñudo, partidario rígido de las venganzas de honor, y arcaico defensor de sistemas muertos.

Sorprenderá a quien se haya quedado en este retrato tan falso encontrar a un poeta trágico capaz de explorar los laberintos de la opresión ideológica, política y social (*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El Tuzani de la Alpujarra*, *El médico de su honra*, *La cisma de Ingalaterra*, *La hija del aire*...), o descubrir al gran maestro de los géneros cómicos en piezas de capa y espada como *Mañana será otro día*, *Mañanas de abril y mayo*, *El escondido y la tapada*, *El agua mansa*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende*..., o en la extraordinaria comedia burlesca de *Céfalo y Pocris*, donde despliega todos los modelos de parodia y comicidad carnavalesca que abren camino hacia fórmulas tan modernas como el esperpento de Valle-Inclán, quien, por cierto, hablaba mal de Calderón... afectando quizá no entenderlo.

Demora

El hecho de que uno de los grandes dramaturgos universales, cuyo genio no cede al de Shakespeare o Lope ni en lo trágico ni en lo cómico, haya sido en ocasiones minusvalorado y considerado prescindible, cuando no merecedor de olvido, es algo estupefaciente;

parece cierto que estamos en un momento de recuperación calderoniana, pero no deja de asombrar esta demora en incorporar a un acervo activo de nuestra cultura a un poeta de su altura.

Goethe lamentaba que Shakespeare no hubiera podido conocer a Calderón, pues pensaba que el mismo autor de *Hamlet* podría haber aprendido del español; los románticos alemanes lo exaltaron a las más altas cimas del teatro universal; Beckett, Camus, Falla o García Lorca lo admiraron; en su misma patria, sin embargo, la recepción de su obra ha sufrido extrañas incomprensiones que los últimos centenarios (el de su muerte en 1981 y el de su nacimiento en el 2000) están contribuyendo a deshacer con importantes congresos y reuniones científicas que habrán de proyectarse sobre su recepción en un público más general, que tiene derecho a acceder a su obra sin las barreras que en algunas ocasiones se habían levantado.

Marcelino Menéndez Pelayo (2), que tantos y tan sabios juicios emitió sobre nuestros máximos escritores, no tuvo acierto al ocuparse de Calderón: bien criticaba desde erróneos presupuestos la «frialidad» de los maridos calderonianos, obligados por imperativos del honor a matar a sus mujeres, bien elogiaba su rigor inquisitorial..., lo que tampoco es precisamente algo que los lectores o espectadores de hoy estén dispuestos a apreciar. Curiosamente, supuestos «intelectuales progresistas» hodiernos vienen, por otros caminos, a coincidir con Menéndez Pelayo en valoraciones negativas sobre la obra de un Calderón al que se empeñan en no leer.

En suma, a don Pedro se le había venido atribuyendo, sin demostrarlo nunca razonablemente, una defensa castiza y fanática del sistema monárquico nobiliario e imperialista, un talante áspero y sin humor, un apoyo activo del cruel código del honor llamado por

(1) K. Reichenberger, «Calderón ¿persona non grata?», *Anthropos*, extra 1, 1997, pp. 30-31. Por fortuna, esta falsa percepción se va superando: vid. J. M. Díez Borque, «Calderón en el hispanismo más reciente», *Insula*, núm. 556, 1993, pp. 5-6.

INSULA 644-645
AGOSTO-SEPTIEMBRE 2000

(2) M. Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, Murillo, 1881. Reproducido en los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, 1941 (edición nacional), pp. 87-305.

antonomasia *calderoniano*..., rasgos todos muy poco aceptables para nuestra época y cimientos de una caducidad anunciada.

Todas estas supuestas características son falsas y reductoras. Lope de Vega, al que nunca se acusó de semejantes delitos, fue familiar de la Inquisición, y no menos defensor del sistema; y Cervantes no fue menos «imperialista» al cantar a Lepanto como la más alta ocasión que vieron los siglos. En otras palabras, ciertos elementos de época son inevitables y no sirven para caracterizar específicamente la obra de un poeta, que a la fuerza ha de ser hijo de su tiempo: muchos de ellos, por otra parte, sólo pueden considerarse negativos desde una perspectiva parcial y limitada, que no era precisamente la que Calderón cultivaba en su inmensa obra teatral, abierta a todas las posibilidades.

La obra de Calderón es amplia y profunda, perfecta en sus estructuras, múltiple en sus registros poéticos: en ella hay muchos mundos, y en todos alcanzó las cimas más altas. Cuando impone su dominio en los teatros, indiscutible ya a la muerte de Lope (1635: Calderón estrenaba este año nada menos que *La vida es sueño*), la primera generación de dramaturgos llega a su fin, y se abre una segunda fase, con nuevas invenciones que Calderón llevará a su mejor desarrollo, en varias etapas que los críticos han relacionado con la trayectoria de la Monarquía española y las circunstancias ideológicas y políticas que coinciden con su actividad artística. En este proceso Calderón elabora las formulaciones más complejas de las esperanzas, contradicciones y frustraciones de una época fascinante y marcada por sucesivas crisis.

Un artista integral, un poeta

Calderón es, por otro lado, un artista integral que resume todas las corrientes culturales y artísticas vivas en su época (toda la cultura clásica, la teología, la emblemática, la pintura, la Patrística, las corrientes herméticas, el estoicismo y otras filosofías, el tomismo, la poesía popular, las formas gongorinas...) para abrirlas a la modernidad (3), sin eludir la representación de los conflictos entre los sistemas que integra, pero consiguiendo una poderosa síntesis universal de la que sólo son capaces los grandes genios.

No hay que olvidar, en todo caso, que Calderón es un poeta, no un filósofo ni un teólogo. El famoso soneto de *El príncipe constante* a las flores de belleza fugaz («Estas que fueron pompa y alegría / con el primer albor de la mañana, / a la tarde serán lástima vana / durmiendo en brazos de la noche fría») le parecía demasiado razonador, sin emoción, a Antonio Machado («Todo el encanto del soneto de Calderón —si alguno tiene— estriba en su corrección silogística; la poesía aquí no canta, razona»), quien, aparte de lo arbitrario del juicio, no tenía en cuenta precisamente la función dramática de ese núcleo lírico que resume en la obra el sentido de la conducta del héroe don Fernando, consciente de la fugacidad de la gloria terrena, decidido a morir cautivo por no entregar Ceuta a los moros, ofreciéndose en martirio para preservar la libertad y cristianismo de la población —razón trascendente.

Es, pues, esencial en el arte calderoniano la estructuración sistemática y coherente del lenguaje y la imaginaria poética, de acuerdo con objetivos dramáticos que se ligan a los distintos géneros, desde los cómicos (comedia cómica, entremés, comedia burlesca) a los serios (tragedia, comedia de santos, comedia histórica, autos sacramentales...).

La dimensión religiosa es, sin duda, fundamental en numerosas obras de Calderón, pero no aparece siempre en un mismo plano. Es muy intensa en comedias como *La devoción de la cruz*, se integra en el esquema hagiográfico en *El mágico prodigioso*, o *El Purgatorio de San Patricio*, y constituye solamente un ingrediente secundario más en tragedias como *Los cabellos de Absalón*, cuya fuente bíblica subraya un esquema trágico común a otras obras de ámbito profano. En los autos sacramentales constituirá un elemento fundamental, como corresponde a un género que posee una dimensión cuasi litúrgica.

Si se quiere advertir la profundidad y precisión que Calderón alcanza en este campo, léase *El mágico prodigioso*, escrita para el Corpus Christi de Yepes, en 1637, por encargo del Ayuntamiento de esta localidad toledana, y que desarrolla temas existenciales y metafísicos de gran calado, como el del libre albedrío frente a la tentación, la desesperación y el

perdón de Dios, la conversión y el desengaño, la condición de la sabiduría y la fe, el valor de la razón como instrumento de búsqueda de la verdad (4)...

Y si se quiere advertir la complejidad de su universo trágico (5), léanse los dramas de honor, como *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonra*. Interpretar estas piezas como una defensa simple del monstruoso y anticristiano código del honor —lectura que por otro lado provocaría la caducidad de las mismas en un marco ideológico y social muy distinto— no sería sino desconocer las implicaciones de estos mundos cerrados en los que la presión de una rígida ideología es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas —a la vez verdugos y víctimas; todos víctimas en diversos grados del código del honor.

La honra

El tema de la honra —como otros muchos aspectos del teatro calderoniano— percibido correctamente por medio de una lectura mítica, en términos de Mircea Eliade —como reclama para Calderón Parker (6)—, funciona como metáfora dramática (y en esta lectura metafórica conserva toda su vigencia actual) del laberinto de la presión social y de un mecanismo perversamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia han sido expulsadas.

¿Habrá que recordar la vigencia universal de un drama de honor no conyugal como *El alcalde de Zalamea*, y de su no menos famoso protagonista, Pedro Crespo? La idea de dignidad personal que guía la conducta de Crespo al reclamar del capitán Ataide la reparación del honor que le ha destrozado, y al defender luego ante don Lope de Figueroa y el mismo rey Felipe II su derecho a ejecutar el castigo sobre el malvado militar, domina la impresión del espectador, y se apoya en muchas escenas inolvidables, como el enfrentamiento del alcalde y el capitán, o la otra en que defiende Crespo su famoso concepto del honor:

«Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.»

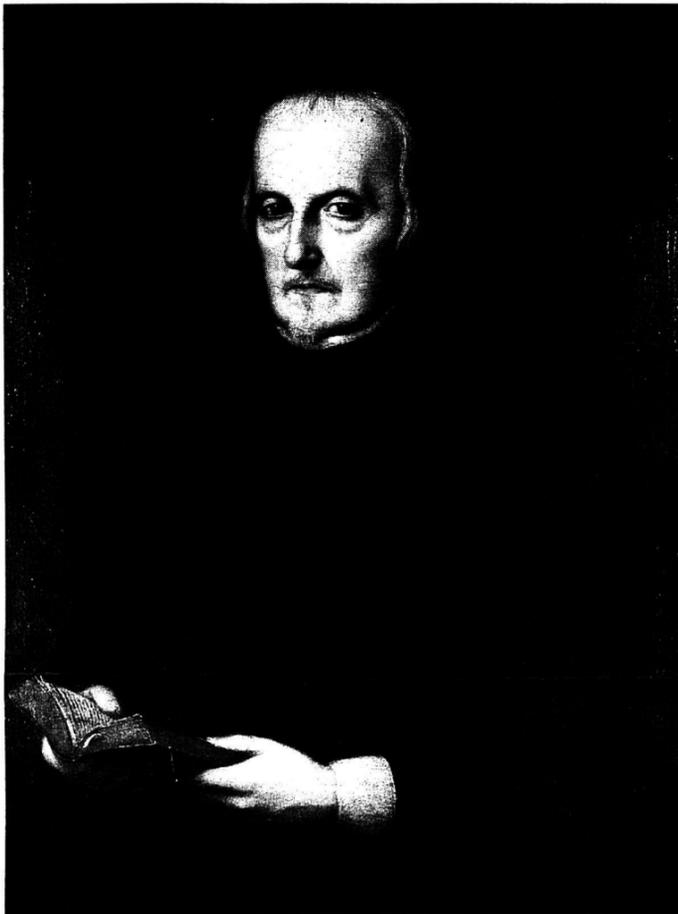
Pero nótese la complejidad que es signo del arte calderoniano: el honor del alma no ha sido destruido por la vejación de la inocente hija violada de Crespo (San Agustín comienza *La ciudad de*

Dios exonerando precisamente a las vírgenes violadas por los bárbaros de toda deshonra); el destino de Isabel, sin embargo, frustra cualquier expectativa vital y la lleva a la clausura. Crespo queda alcalde perpetuo, pero con una historia lamentable detrás y su familia y su vida destruidas por el abuso de un noble que traiciona sus deberes. Es un desenlace profundamente trágico y crítico, no exento de ironía, pues Pedro Crespo ha acabado sometido al código del honor como *opinión*, un honor puramente social.

Riqueza de los mundos calderonianos

La riqueza de los mundos calderonianos quizá se expresa mejor que en ninguna otra obra en *La vida es sueño*. Los grandes temas de la libertad, la voluntad humana, el destino, la opresión, el buen gobierno, el dominio de los instintos, el amor y la función de la fantasía, la realidad profunda del mundo frente a las apariencias, aparecen encarnados en inolvidables figuras como Segismundo, que pronuncia en su primer monólogo uno de los pasajes más famosos del teatro español, en su protesta por la falta de libertad que lo aqueja:

«¿qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
exención tan principal
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?».



Retrato de Calderón en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

(3) Vid. A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.

(4) Vid. I. Arellano, «La construcción dramática de *El mágico prodigioso*», *Anuario de Estudios filológicos*, núm. XIII, Universidad de Extremadura, 1990, pp. 7-26.

(5) Vid. F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, y M. Vitse, «Calderón trágico», *Anthropos*, extra 1, 1997, pp. 61-64.

(6) Vid. A. A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 31-34.



IGNACIO
ARELLANO /
CALDERÓN...

(7) Vid. I. Arellano, «Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón», *Historia y Vida*, núm. 74 (extra), 1994, pp. 42-49.

(8) J. Caso González, «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», en *Calderón*, Actas del Congreso Internacional, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 393-402.

(9) Vid. A. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Hispanic Studies TRAC, 1993, p. 91 y passim.

(10) Vid., sobre todo, mi libro *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999; también L. Iglesias Feijoo, «"Que hay mujeres tramoyeras": La matemática perfecta de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo*, Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, ed. de F. B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Instituto Almagro de teatro clásico, 1998, pp. 201-236.

(11) Vid. M. A. Amadei Pulice, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, Purdue University Monographs, 1990.

(12) Vid. sobre esto las numerosas y atinadas observaciones que J. Alcalá-Zamora aporta en su reciente libro *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.

La reflexión sobre la Historia (7) —no con talante de historiador positivista, sino como poeta que es dueño de modificar los hechos históricos según la omnimoda libertad de que goza la Poesía— preocupa a Calderón en muchas de sus obras, que transitan por la exaltación celebrativa de su patria (en *El sitio de Bredá*), el enaltecimiento religioso católico (*La aurora en Copacabana*, *El príncipe constante*), o las tragedias del poder y la ambición (*La cisma de Ingalaterra*), hasta llegar a extremos que algún crítico ha considerado «subversivos» (8) en la crítica de la represión de los moriscos que lleva a cabo don Juan de Austria en *El Tuzaní de la Alpujarra*.

Calderón se muestra en todas estas obras como uno de los mayores trágicos del teatro universal. Pero es igualmente un extraordinario genio cómico. En las comedias de capa y espada (*No hay burlas con el amor*, *El escondido y la tapada*, *La dama duende...*) o palatinas (*La banda y la flor*, *Manos blancas no ofenden...*) ofrece mundos primaverales en los que triunfa la juventud y el ingenio, el honor se rinde al humor y a la risa, y el amor domina en un vertiginoso suceder de peripecias que asombran al espectador. La influencia de ciertas interpretaciones que todavía insisten (9) en las dimensiones serias de todo el teatro calderoniano, sin excluir a las comedias de capa y espada como *Casa con dos puertas...* o *Mañanas de abril y mayo*, ha provocado también desorientaciones y abusos, con su empeño en hacer desaparecer todo un sector fundamental del corpus de Calderón, quien sin duda estaba interesado en la exploración de todas las formas de la comicidad. No insistiré ahora en estos problemas, que ya he tratado en otras ocasiones (10), pero apuntaré que este dogma de la seriedad omnipresente, que realmente nunca se demuestra, implica nada menos que instaurar una perspectiva abusiva a la hora de considerar las comedias cómicas, la cual impide construir una visión coherente de cada pieza, sencillamente porque la comedia cómica se resistirá a admitir una exégesis seria y luctuosa, y denunciará con continuos tropiezos la violación a que sus convenciones de escritura se someten.

Fiestas para la corte y autos sacramentales

A partir de 1651, año de su ordenación sacerdotal, Calderón dedica su tiempo a escribir las fiestas para la Corte, y los autos sacramentales que constituían el núcleo de las celebraciones del Corpus Christi, extraordinariamente desarrolladas en la España católica del Siglo de Oro. En ambos géneros dispone de todos los medios técnicos y económicos

necesarios para la creación de un teatro suntuoso, de prodigiosa calidad visual y profundidad simbólica extraordinaria. Los ingenieros italianos (como el famoso Cosme Lotti o Baccio del Bianco) traen a la corte de Felipe IV asombrosas invenciones que en algún caso llegan a molestar a Calderón, quien se quejará de que Lotti atiende a veces más a la brillantez externa de los efectos especiales que a la esencia de la obra y a la poesía. Sea como fuere, Calderón es hombre de teatro, preocupado de la escenificación con cuidado de verdadero director de escena, y en su etapa cortesana construye el modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular, en una fusión de sistemas espectaculares (música, poesía, escenografía, luminotecnia, tramoya, uso de autómatas, pintura...) que nunca se había dado (11). Calderón puede considerarse propiamente el inventor de la zarzuela y la ópera en España, en piezas como *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, o en las fábulas y fiestas musicales de *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Fieras afemina amor*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *La púrpura de la rosa...*

Pero Calderón no se detiene ahí: intenta también la exploración del territorio divino, siempre en relación con el hombre, en un género para el que no tuvo competidores: el del auto sacramental. La técnica alegórica, simbólica, permite usar cualquier argumento para darle un sentido religioso, sin perder por ello otras vertientes muy ligadas a las circunstancias de la sociedad coetánea, en un manejo libérrimo de los espacios y los tiempos y una mezcla fascinante de mundos culturales: la mitología se interpretará a lo divino, la política de su tiempo dará argumentos a varios autos, la Biblia y los Padres de la Iglesia, la teología y la liturgia funcionarán como claves de un proceso de caída y redención en el que el hombre es el protagonista de su propia historia, situado entre las asechanzas del Demonio, y la gracia de Dios: *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar*, *No hay más fortuna que Dios* o *El segundo blasón del Austria* y *El nuevo palacio del Retiro* ofrecen amplias posibilidades para todas esas lecturas.

Si la recepción moderna de Calderón ha sufrido, en parte, un falseamiento de la persona y la obra del poeta, aquejado de muchos tópicos, habrá que insistir, en cambio, en la imagen más precisa y verdadera de un Calderón que es, desde su espacio histórico propio (12), un dramaturgo universal, consciente de los valores y las crisis de su tiempo, que refleja conflictivamente en un teatro que vive en múltiples mundos y que pervive en la emoción, la razón y el placer estético de sus lectores y espectadores actuales.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ / EL SENTIMIENTO FRATERNAL 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 D. Pedro Calderón de la Barca*, a partir de los cuales Emilio Cotarelo y Mori publicó el *Ensayo sobre la vida y la obra de don Pedro Calderón* (1), que sigue siendo el más completo y documentado estudio sobre este asunto.

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» (2). En efecto, entre los ciento treinta y tres artículos que contienen las actas del congreso de 1981 sólo tres se ocupan de aspectos propiamente biográficos.

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 éstos 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 épica 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 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 «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» (3). 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» (4).

(1) El libro de Pérez Pastor se publicó en Madrid, a expensas del marqués de Jerez de los Caballeros. El de Cotarelo, también en Madrid, 1924, en la tipografía de Archivos y Bibliotecas. Entre uno y otro trabajo, Narciso Alonso Cortés había publicado «Algunos datos relativos a D. Pedro Calderón de la Barca», *RFE*, núm. II (1915), pp. 41-51, y

Constancio Eguía Ruiz, «Don Pedro Calderón de la Barca. Nuevas minucias biográficas», *Razón y Fe*, núm. LVII (1920), pp. 466-478. Más tarde, Narciso Alonso Cortés ofreció nuevos datos familiares en «Genealogía de Pedro Calderón», *BRAE*, núm. XXXI (1951),

pp. 299-309, y Florencio Marcos Rodríguez recuperó «Un pleito de don Pedro Calderón de la Barca, estudiante en Salamanca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. LXVII (1959), pp. 717-731.

INSULA 644-645
AGOSTO-SEPTIEMBRE 2000

6

(2) «Literatura y servidumbre en el Siglo de Oro: el caso de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del Congreso internacional...*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, t. I, pp. 309-321; la cita, en p. 315.

(3) Alonso Cortés: «Algunos datos...», *loc. cit.*, p. 48.

(4) *Ibidem*.