

Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto

Evangelina Rodríguez Cuadros

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Para Vicente Jarque

En uno de los exámenes corregidos este final de curso, un estudiante, jugando a la metaliterariedad, y tras una erudita cascada de fuentes para caracterizar *La vida es sueño*, me sugería, no exento de irónico estoicismo, desentenderme de enseñar semejante engorro, porque del sueño de Calderón los estudiantes universitarios, aseguraba, iban pronto a ser despertados gracias a una pesadilla llamada LOGSE. Antes pues de que Borges, cosa que también me advertía el muy aventajado estudiante, logre al fin su propósito de colarse como una de las fuentes indiscutibles, en forma de espejo, libro de arena o infamia duplicada, de la peripecia de un príncipe polaco, lo que voy a intentar en las páginas que siguen es explicar, desde la experiencia de algunos años de docencia, las razones a tener en cuenta para encuadrar a Pedro Calderón de la Barca en la discusión crítica de tres conceptos (ilustración, romanticismo y modernidad) que, al decir de muchos, construyen una idea completa de la historia de la civilización occidental. Civilización de la que, no es ningún secreto, por lo general, se ha excluido a nuestro autor probablemente porque sea, entre todos los del Siglo de Oro, el que menos permite que su lectura pueda elevarse, como ahora exige lo *políticamente correcto* en todos los niveles de la enseñanza, a la categoría de lo *lúdico*. Entre la barbarie deconstructiva y la buena conciencia del psicoanálisis (si es posible lacaniano) don Pedro es, para qué negarlo, carne de cañón de la modernidad educativa. Ni puede defenderse como experiencia de adquisición espontánea ni como venturoso pasaporte para una productiva navegación en *internet*.

Lejos de querer hacerse eco en este trabajo de recientes y pantagruélicas *sumas* críticas sobre nuestro autor, reconozco en él una manera de situarme en una década prodigiosa en el siglo XVII español en la que dos generaciones se pasaron el testigo sobre las tablas de un escenario. Un tránsito en el que a Calderón le fue posible escribir todos los borradores de lo que habría de ser su producción. Después, en mi opinión, no hizo sino descartar buena parte de ellos. Dejo pues al albur de quienes aquí me escuchan, y especialmente de algunos estudiantes de Valencia con los que tanto he aprendido, el juzgar mi ponencia o como provocación o como caduca soberbia para vengarme de los jóvenes *jasp* que, gracias a la LOGSE, serán redimidos por una de las formas más incontrovertibles de la modernidad: dejar de leer a Calderón.

De todas formas, concedo que la cuestión de enfrentar dialécticamente a Calderón con conceptos tan poderosamente lastrados de significados previos no es fácil o, al menos, es reto poco demostrable. Friedrich Schlegel en su *Fragmentos del Lyceum* (1797) escribe, sin embargo, que para ver la luz «hay que perforar el tablón por donde es más grueso». Lo cual me lleva asimismo a pensar que buscar, hurgar, ajustar el sentido de un clásico como Calderón a la modernidad es tarea semejante a lo que dice Stefano Zecchi de Goethe cuando en su *Fausto* se propuso devolver al mundo el sentido de la belleza: que era, con mucho, la más ardua y menos moderna de las tareas.¹

Claro que para reconocer lo poco moderno que es buscar la modernidad en Calderón no hay que buscarse más enemigos que asumir el peso de los tópicos de los que tanto nos ha advertido el enciclopédico aunque poco sistematizado compendio de Antonio Regalado.² Éste, mezclando la lucidez y la excesiva componenda sincrética, ajusta cuentas con las lecturas ortodoxas o sectarias de un Calderón manipulado desde la tenaza filosófica y teológica.³ La obra de Regalado tiene, empero, un valor de paradójica constatación: que el más radical y ortodoxo de nuestros dramaturgos áureos jamás poseyó un pensamiento propio, sino que logró integrar sistemas de pensamiento en muchas ocasiones completamente adversos. Lo cual explica el hecho sorprendente de que el mismo Ángel Facio que hace apenas dos meses, en un encuentro semejante a éste celebrado en Cuenca, reprobará hiperbólicamente a Calderón, incluso a través de la estereotipada mención sexista

¹ Zecchi, Stefano, *La belleza*, Madrid, Tecnos, 1994, pág. 29.

² Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995. 2 vols.

³ Un claro precedente, a mi modo de ver, de la orientación filosófica global de la crítica de Regalado se encuentra en Von Balthasar, Hans Urs, *Teodramática*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990 (1ª ed. *Theodramatik*, 1973). Véase especialmente, el vol. I, *Prolegómenos*.

a su progenitora, en estas *Jornadas* lo pondere como origen inequívoco del *vodevil*. No me extraña: hace muchos años, todavía muy a contracorriente, me permití editar unos *Entremeses, jácaras y mojigangas* de un Calderón en zapatillas que descompuso la foto fija que de Calderón se tenía como sicario de una multinacional llamada monarquía absoluta. Pero vale decir que estas piezas serán producto maduro, escritas con la pluma gastadísima del autor de sólidos autos sacramentales que forjó todas sus contradicciones en la década de 1630 a 1640: la década del realismo ético de *La vida es sueño*, la del realismo demoníaco de la luz y los sentidos de *El mágico prodigioso*, la que construyó la tragedia en el filo de la navaja del lenguaje o del silencio, más allá del honor o de la razón de estado (*El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón*), la que en fin, interrogó todas las parcelas de la realidad que en aquel tiempo era posible.

Marshall Berman ha producido un brillante estudio sobre la modernidad cuya definición nos permite iniciar la tarea de «perforar el tablón»:

Ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los colores, las vidas, y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas [...] Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a lo real aun cuando todo se desvanezca [...] Ser moderno es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.⁴

Si la modernidad se engendra en la contradicción, ésta lo hace en la biografía. Si reparamos en las obras y en el contexto de Pedro Calderón del Barca entre 1630 y 1640 ésta refleja una modernidad *in status nascendi*. Casi todos los biógrafos marcan los límites de 1625 a 1640 para señalar una profunda crisis escéptica, una ascendente tirantez entre la fe y la racionalidad, el temor que de esa racionalidad que su propio aprendizaje del lenguaje alienta aboque, si no encuentra una salida trascendente, al nihilismo. Aún sin necesidad de extremar las conclusiones paraunamunianas y agónicas a las que llega Regalado⁵ es lo cierto que en el período que nos ocupa nuestro autor

⁴ Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pág. XI y pág. 1, respectivamente.

⁵ Op. cit., pág. 87.

escribe *La dama duende* mientras Keepler agoniza (1629); se ocupa de diseccionar la gran parábola del eticismo controlador de las pasiones de *La vida es sueño* mientras Rembrandt pinta su *Lección de anatomía* (1632) aunque volverá a su elaboración mientras se afirma el empirismo de Locke (que muere en 1635), se construye el Coliseo del Buen Retiro (para embotar de espacio y de corte la pluma calderoniana) y él mismo pergeña *El médico de su honra*. Poco después de ordenar el tablero de los poderes políticos en *El alcalde de Zalamea* (1637) casi estrena el hábito de Santiago en la liberación del Cerco de Fuenterrabía que habría de inspirarle la más vacilante e inestable de sus comedias no ya sólo del período sino de toda su obra: *No hay cosa como callar*. Mientras el territorio político e ideológico en el que cifraba el salvoconducto de su nihilismo también se desvanece bajo sus pies: cerca de 1640 sirve a la causa antiforal frente a las rebeliones de Cataluña y Portugal. El propio Valbuena Prat ve en esta década, pues, la elaboración del cisma de los dos Calderones: el heterodoxo y el que adquiere seguridad a través de un fervor católico excesivamente literal.⁶

No es casualidad que Berman describa una primera fase de la modernidad en el siglo XVII, cuando los hombres descubren y debaten las primeras dudas entre sus aspiraciones racionales y el entorno, cuando buscan hasta un vocabulario e imágenes, unas parábolas o argumentos éticos con los que trasladar a la comunidad su propia crisis. Me permito arriesgarme al afirmar que la primera faceta de la modernidad calderoniana se estructura precisamente en su propia contemporaneidad y en debate con él mismo. Lo cual se hace signo y síntoma en la, como ahora se ha demostrado, vacilante y trabajada doble redacción de *La vida es sueño*.

La edición de José M^a Ruano de la Haza⁷ permite, en efecto, desplegar el plan de una obra que testimoniaría una doble redacción: una anterior a 1630 que, al parecer, se entregó directamente a una compañía, y que habría de publicarse en Zaragoza en 1636; y otra, redactada sobre 1635, que se integró en la *Primera Parte de Comedias* (Madrid, 1636). Al cotejar sus variantes me he permitido observar los posibles síntomas de una evolución personal, decisiva para el resto de su producción, que Calderón muestra en esta doble experimentación con un único texto. Resumiré mis conclusiones reduciéndolas a ejemplos tendentes a demostrar como

⁶ Valbuena Prat, Ángel, *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo, sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941, pág. 64.

⁷ *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool University Press, 1992. Sólo hipótesis, sin embargo. Detenidamente observada la cuestión, como ya han sugerido otros estudiosos, la edición de Zaragoza no sería más que una copia no autorizada, proveniente del uso de una compañía teatral que ya había hecho sus propios arreglos para la puesta en escena. De cualquier forma los ejemplos que saco a colación nos sirven en la medida que permiten observar exactamente el *sistema* impuesto a su escritura por el Calderón ya moderno de la década de los treinta.

el Calderón que, a mitad de la década mencionada, recupera y reelabora ideas no se limita a limar estilísticamente un texto sino que inscribe en el mismo una evolución más densa y compleja de su personalidad artística. Así pues, entre una versión y otra, podemos hallar:

a) Una clara basculación hacia la precisión del mapa pasional y, hasta cierto punto, del énfasis y victimismo románticos del sujeto protagonista. Lo que antes de 1630 era «desierto laberinto» (v. 8) en 1635 es «confuso»; la Rosaura que se define «sola» (v. 13) antes de 1630, en la segunda versión se revela «ciega». El Segismundo que en la primera versión clamaba simplemente «en llegando a esta ocasión» se sustituye con mayor tino de mismidad subjetiva en la versión posterior por «en llegando a esta pasión». El abismo pasional se subraya y extrema en la elección del léxico, como se observa en variantes del tipo «con cuya soberbia dijo» (v. 707) por «con cuya fuerza dijo» (v. 705 de la segunda versión). Variantes que, en ocasiones, son perturbadoramente pesimistas, como cuando se modifican *more Schopenhauer* ciertas adjetivaciones referentes a la naturaleza que deja de ser «madre» (v. 1027) para ser «muda» (v. 1020 de la segunda versión), indicando el desplazamiento hacia una visión hostil de una naturaleza contraria y aislante. Estas variantes que tienen por cometido poner el acento en la condición romántico-heroica del protagonista culmina en las palabras finales de Segismundo. En la primera versión (vv. 3285-97) éste diluye la metáfora de la vida que pasa como sueño en la del *theatrum mundi* (metáfora que habría de desplegar dramáticamente en torno a 1633 fecha del auto sacramental *El gran teatro del mundo*), mientras que en la versión definitiva (vv. 3305-19) Segismundo se demora en el sentimiento abismal y angustiado del sujeto («estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar, y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión»). La mera constatación didáctica del *theatrum mundi* (pues en 1635 Calderón ya ha escrito el auto y no dese insistir en un emblema ético ya gastado) da paso a una suerte de nostálgico «collige, virgo, rosas» para apurar el instinto vital al que quiere aferrarse:

Sabed si el verme hoy espanta,
que fue mi maestro un sueño,
que me dice y desengaña
que es una dulce mentira
cuanto en esta vida pasa:
porque cuando desperté,
todo es viento, todo es nada.
Bien como el representante,
que habiendo sido un Monarca,

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta?
si fue mi maestro el sueño,
y estoy temiendo en mis ansias,
que he de despertar, y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión, y cuando no sea
el soñarlo solo basta:
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana

vuelve a ser esclavo vuestro,
cuando la Comedia acaba;
y humildemente os suplica,
que le perdonéis las faltas.

en fin pasa como sueño;
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de vuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas.

b) Asimismo encontramos una marcada voluntad por subrayar en Segismundo (y en los personajes, en general) una mayor inclinación a convertirse en sujetos de un experimento pedagógico o ético, de un problemático y costoso mejoramiento de su carrera vital con el objetivo de la elevación al plano de la racionalidad. En la versión anterior a 1630 (v. 137) Segismundo reclamaba «tener más instinto» que las criaturas que le rodean, mientras que en la escrita en torno a 1635 reivindica no el «instinto» sino «el distinto». Es decir, proclama la capacidad de *distinción*, vale decir, de discernimiento para involucrar al individuo en sus necesidades comunicativas con el entorno, con el *logos* y los sentidos en general: si en la primera versión Segismundo expresaba su aislamiento nocional a través de las palabras «aunque yo jamás traté» (v. 219), en la segunda especifica: «y aunque nunca vi ni hablé». En esta línea creo que a Calderón le interesa subrayar los valores laicos y humanos de la peripecia del individuo, soslayando cierta tendencia a involucrar lo trascendente, divino o teologal en tal cuestión (con lo que aflora una de las contradicciones más denunciadas del pensamiento calderoniano). Contrastemos los vv. 183-86 de ambas versiones:

En qué ley, en qué razón
divina o humana cabe.

Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe.

c) El tercer elemento comparativo de las variantes (entendidas, claro está, en su concreción semántica) es consecuencia del anterior. A saber, Segismundo es un sujeto predispuesto a adquirir la condición *distintiva* (que no meramente *instintiva*) a través del camino de la iluminación y de la renuncia. La segunda versión de *La vida es sueño* mostrará la plena impregnación del pensamiento calderoniano de la vía *ilustrada* de la teoría platónica del conocimiento. Un factor esencial (el ver y conocer a Rosaura) va a tratarse de manera más ampliada y trabada en el desarrollo retórico de la trama y del diálogo. Si antes de 1630 (vv. 239-40) Segismundo decía. «Y cada vez que te veo / mucho *veneno* me das», después (vv. 223-4), substituye: «Con cada vez que te veo / nueva *admiración* me das». La *luz*, como nuevo factor, acentúa la problematicidad romántica del individuo.

Veamos enfrentadas ambas versiones:

Ojos hidrónicos creo,
que mis ojos han de ser,
pues cuando es muerte el ver
ven más, y de aquesta suerte

Ojos hidrónicos creo
que mis ojos deben ser,
pues cuando es muerte el beber
beben más y desta suerte

Faltan estos versos

Pero véate yo y muera,
que no sé rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte ¿qué me diera?
Fuera más que muerte fiera,
ira, rabia, y dolor fuerte,
fuera muerte desta suerte
su rigor he ponderado,
pues dar vida a un desdichado
es dar a un dichoso muerte.

En la primera versión Segismundo insiste en «escuchar» a Rosaura (v. 249); en la segunda (v. 243) de «mirarte». El valor de la mirada y de la luz, impacta directamente sobre el Calderón de 1630 a 1640: un factor que determinará, como veremos, el efímero equilibrio ilustrado que hace rozarse levemente, por un instante, la inestabilidad calderoniana con el optimismo goethiano de una parte del *Fausto*.

d) En otras variantes se abre ante nosotros una de las estrategias fundamentales del que habría de ser maduro Calderón: su inquietante y magistral dominio del lenguaje como sistema ordenador del universo racional que el sujeto quiere construir. Cuando en la primera versión Clotaldo nos da cuenta del aprendizaje, adánico y natural, que ha tenido Segismundo dice: «A las doctas soledades / en cuya rústica cueva / la *política* aprendió» (vv. 1028-1030). Pero en la versión definitiva introduce una variante de suma eficacia significativa: «...de los montes y los cielos, en cuya divina escuela / la *Retórica* aprendió» (vv. 1030-32). Es otro de los factores que convergen en la modernidad calderoniana de la década: el descubrimiento de la praxis retórica como matriz esencial de su mundo escénico. Aquí me limito a constatar su estado de nacimiento en momentos decisivos de la obra que se corresponde por lo general, con los discursos de aprendizaje ético de Segismundo. Primero en el momento de su regreso a la torre:

Es verdad, pues reprimamos
 esta fiera condición,
 esta furia, esta pasión,
 por si otra vez soñamos:
 y sí haremos, pues tocamos,
 que es la vida una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño,
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños sueños son.

Es verdad, pues reprimamos
 esta fiera condición,
 esta furia, esta ambición,
 por si alguna vez soñamos,
 y sí haremos, pues estamos
 en mundo tan singular,
 que el vivir sólo es soñar,
 y la experiencia me enseña
 que el hombre que vive sueña
 lo que es hasta despertar.
 Sueña el Rey que es Rey y vive
 con este engaño mandando,
 disponiendo y gobernando
 y este aplauso que recibe
 prestado, en el viento escribe
 y en cenizas le convierte
 la muerte (¡desdicha fuerte!)
 que ya quien intente Reinar
 viendo que ha de despertar
 en el sueño de la muerte.
 Sueña el rico en su riqueza
 que más cuidados le ofrece,
 sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza,
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que agravia y ofende:
 y en el mundo en conclusión
 todos sueños lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado
 y soñé, que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.

Después en sus palabras tras la batalla final:

Pues lo mismo ha sucedido
a quien, porque le amenazan,
fiera, espada, mar y fuego,
se arroja obstinado, y saca
contra honor, ser, vida y honra,
ira, acero, ondas y llamas.
La fortuna no te venza
con injusticia y venganza,
con prudencias y valor,
y así quien vencer aguarda
ha de esperarla constante
cuerpo a cuerpo, y cara a cara.
Sirva el honor de escarmiento,
sirva de ejemplo esta extraña
admiración, puesto que es
de poca ver entre tantas
desdichas, rendido un padre,
y atropellado un Monarca.

Lo mismo le ha sucedido, que a quien
porque le amenaza
una fiera, le despierta;
a quien temiendo una espada
la desnuda, y que a quien mueve
las ondas de una borrasca:
y cuando fuera (escuchadme)
dormida mi fiera saña,
templada espada mi furia,
mi rigor quieta bonanza,
la fortuna no se vence
con injusticia y venganza;
porque antes se incita más,
y así quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza.
No antes de venir el daño
se reserva, ni se guarda
quien le previene; que aunque
puede humilde (cosa es clara)
reservarse del, no es
sino después que se halla
en la ocasión, porque aquesta
no hay camino de estorbarla.
Sirva de ejemplo este raro
espectáculo, esta extraña
admiración, este error,
este prodigio, pues nada
es más que llegar a ver
con prevenciones tan varias,
rendido a mis pies un padre,
y atropellado un Monarca.

La Retórica (síntesis de una disciplina moral y del lenguaje) va a permitir a Calderón, en la segunda redacción de *La vida es sueño*, una teorización más completa y rotunda, como se ejemplifica en los siguientes versos:

que el influjo más altivo
al albedrío persuade
mas no fuerza el albedrío

Porque el hado más esquivo
la inclinación más violenta,
el Planeta más impío
sólo el albedrío inclina,
no fuerzan el albedrío.

e) Finalmente, y aunque en orden más secundario, no me parece ingenuo que Calderón subraye en la figura de Basilio, en lo que va de una versión a otra, no sólo un astrólogo delirante o un padre fracasado sino a un hombre de estado ambicioso y culpable. Lo que antes de 1630 se describía como «vejez cansada» que reclamaba un caballo «contra un hijo inobediente» por cuanto «lo que el consejo erró pueda la espada», en 1635 se precisa como «vencer el acero» y la solicitud de un caballo «en defensa ya de mi Corona». Calderón asimila así en estos años (en los que también escribe *Los cabellos de Absalón*) que la tragedia ética acaba casi siempre en tragedia política.

Con *La vida es sueño* Calderón roza el ideal de la ilustración kantiana, pues Kant entendió ésta como la forma por la que el ser humano se autoemancipa del estado de inmadurez, del que sólo él (y no el retórico y estoico «delito del nacimiento») es culpable. Pero este instante de ilustración es efímero y básicamente contradictorio. Razón por la cual, Calderón experimenta una segunda fase de contraste con la modernidad en la reflexión de que es objeto por parte de los ilustrados-románticos a partir de 1790. Conviene recordar en este punto la elaboración, en 1637, de *El mágico prodigioso* y las peculiares comparaciones a las que hasta hora ha sido sometida con el *Fausto* goethiano, obra que es producto, como es sabido, de la vida entera de Goethe (1749-1832) y no de un momento concreto, de modo que puede convertirse en piedra de toque de lo que supuso la recepción calderoniana, tan decisiva en su historiografía crítica, por parte del romanticismo alemán.

Pero no se trata de solemnizar lo obvio. A saber: advertir las evidentes diferencias entre una obra y otra o constatar los vicios de consentimiento de quienes, como John Owen, no han descubierto en *El mágico prodigioso* y su protagonista, Cipriano, más que pruebas irrefutables de la endeblez intelectual de un dramaturgo incapaz de superar «los ideales pervertidos de monasterios y conventos», frente a la vitalidad racional del progresismo ilustrado («reasoning, progressive and enlightened man»).⁸ Bruce W. Wardropper⁹, siguiendo casi literalmente el antiguo estudio de Antonio Sánchez Mogel,¹⁰ niega taxativamente que Calderón se inspirara en la leyenda fáustica pues «Cipriano es un gentil que se hace cristiano, mientras que el Fausto de Goethe es un cristiano que se hace gentil». Junto a tan simplista sistema de distancias (pues no importa tanto el final como el complejo desarrollo de ambas obras) Wardropper desecha asimismo la consciente utilización de la leyenda, aun-

⁸ Owen, John, *The Five Great Skeptical Dramas of History*, Londres, 1896.

⁹ Ed. crít. de *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 18-19.

¹⁰ *Memoria acerca de 'El Mágico Prodigioso' de Calderón y en especial sobre las relaciones de este drama con el 'Fausto' de Goethe*, Madrid, Tipografía de la Correspondencia Ilustrada, 1881, pág. 119.

que reconoce que era bien conocida por los medios intelectuales españoles y Conrad Gesner, en carta fechada el 15 de agosto de 1561, describió la fama extraordinaria de que gozaba Fausto entre los estudiantes de Salamanca. Sólo diré al respecto que uno de los más gozosos entremeses calderonianos, *El dragoncillo*, refacción irónica y celebrada de *La cueva de Salamanca* de Cervantes, muestra hasta qué punto Calderón pudo ser sensible a la complicidad intelectual con el tema del conjuro demoníaco.¹¹ Wardropper, pese a todo, intuye que el factor crucial de la interacción de las obras respectivas se encuentra en las protagonistas femeninas (Justina y Margarita), aunque él ve oposición en lo que a mi se me antoja coincidencia básica: el hecho de que ambas expresan el motivo o sistema de la luz, de la búsqueda de trascendencia emancipadora de lo meramente humano a través de una superación (ascética en Calderón, humanista en Goethe) de las pasiones y de la belleza de los sentidos. En ello Goethe no imitaba, claro está, la obra individual de *El mágico prodigioso* sino «el sistema entero de la dramaturgia calderoniana».¹²

Las afinidades electivas de Goethe respecto a Calderón se deben a causas que no son exclusivamente las apuntadas de manera tópica. El culto calderoniano de los románticos alemanes no obedeció simplemente, como llegó a apuntar Blanca de los Ríos, al acaso bibliográfico, aduciendo que frente a los rarísimos ejemplares de las partes o tomos de comedias de Lope que llegaron a Alemania a lo largo del siglo XVIII, abundan las ediciones y traducciones de Calderón. De hecho éste fue leído por Goethe ya en las versiones de August Wilhelm Schlegel que empiezan a publicarse en 1803, tras resultarle inasequible su sintaxis en la antología que le facilitó el editor Porthes en 1821 (quizá el *Teatro Hespánico* de De la Huerta de 1785). Tampoco obedeció en exclusiva (aunque lógicamente pesó de manera formidable) el aprovechamiento de su irracionalismo espiritual para la gestación del «Volkgeist» de Friedrich Schlegel, con el consiguiente fundamento de admiración hacia un nuevo nacionalismo substanciado en el integrismo territorial, la religión como forma de identidad y la caballerescas síntesis de las armas y las letras que aquél teorizó sobre nuestro dramaturgo en torno a 1805-1806.¹³ Si toda la admiración romántica ha de estribar en una supuesta fusión de los valores calderonianos con

¹¹ Cf., además de nuestra edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, el trabajo de Canavaggio, Jean, «En torno al 'Dragoncillo'. Nuevo examen de una reescritura», *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano*, Salamanca, Universidad 1988, pp. 9-16.

¹² Atkins, Stuart, «Goethe, Calderón and *Faust*: Der Tragödie Zweiter Teil», *Germanic Review*, XXVIII (1953), pp. 83-98.

¹³ Véase Schlegel, Friedrich, «El papel de España en la Historia Universal», *Obras selectas*, Madrid, FUE, 1983, tomo I, pp. 237 y ss.

la noción de espíritu de raza, nos veremos sujetos a la línea crítica del Calderón atrapado por el romanticismo integrista, ortodoxo, antiburgués, restaurador y antirrevolucionario. La visión grandiosa y extática de un Calderón cristiano, cuya escritura, como la de Dante, se fundamenta en la fe y en la alegoría, pudo quizá tener la mejor voluntad del mundo, pero con ello los Schlegel arrojaron a Calderón a las manipuladas *Vindicaciones*, supuesta traducción de las *Reflexiones* de Schlegel que en España propaga, desde 1814, Nicolás Böhl de Fäber, glosando la forma orgánica, racial e innata del teatro calderoniano, expresión del papel español en la historia que (y cito textualmente) «la mezquina envidia de los tiempos modernos se han esmerado en oscurecer». España, en fin, gracias a la inoculación del antídoto calderoniano evitó la «irrupción maligna de la filosofía moderna».¹⁴

Pero para Goethe, más que esta mediación contó su lectura de Calderón, que ponderó con frecuencia, sobre todo en las traducciones de Gries¹⁵ y en memorables puestas en escena (valor esencial de Calderón para Goethe) como las de *El Príncipe constante* en Weimar (11 de enero de 1811), la de *La vida es sueño* en 1812 y *El mágico prodigioso* en Düsseldorf, en 1836. La admiración goetheana por Calderón surge pues no de una concepción romántica «avant la lettre», como proclamaban las conferencias de August Wilhem Schlegel entre 1804 y 1806, vinculando a nuestro autor con un «Volkgeist» meridional, sino de su conocimiento más tardío y del deslumbramiento, confesado, de las puestas en escena. Surge, sobre todo, de una mentalidad sistemática ilustrada: en Calderón ve Goethe un aparato completo de pensamiento y de técnica, y una capacidad universalizadora, que desborda las limitaciones nacionales. Así lo expresaba a Eckerman el 31 de enero de 1827:

No debemos hablar de literatura nacional. Estamos en la época de la literatura mundial y todos debemos trabajar para acelerar el proceso de este tiempo. En cuanto a enriquecernos con aportes extranjeros, sí, pero sin quedarnos en el detalle peculiar ni tomarlos como modelos. No debemos reparar en si son chinos, serbios, si se trata de Calderón o de los Nibelungos; pero en cuanto a necesidad de modelos, debemos volver a los griegos, en cuyas obras aparece la belleza humana. Todo lo demás debe tener para nosotros un mero interés histórico.¹⁶

¹⁴ Véase Carnero, Guillermo, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad, 1978, pp. 166-167.

¹⁵ Véase *Diario de 1816*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, t. III, pág. 704b: «Gries, en la edición de su segunda parte de su *Calderón* nos aclimatava cada vez más en la España del siglo XVII». Del tomo VII de Gries alabó especialmente *Die Locken Absalons* (*Los cabellos de Absalón*).

¹⁶ *Obras Completas*, ed. cit., t. II, pág. 1144b.

De este modo debe desmontarse un tópico: la recepción calderoniana por la vía de lo peculiar o de la identidad nacional lo fue en realidad, al menos por lo que a Goethe se refiere, en la vía de lo universal, de la síntesis cultural entre lo nórdico y lo mediterráneo, lo oriental y lo occidental. Ni siquiera sus elogios en el *Libro de las Sentencias del Diván de Occidente y Oriente* (donde sitúa a Calderón remontando la belleza espléndida del Mediterráneo)¹⁷ lo vinculan a una valoración de lo exótico, sino de la búsqueda de una cultura universal, ilustrada, clásica, y, sin duda, enciclopédica, de la que participó, y no poco, Goethe. En Calderón tenemos rasgos de la ambición cultural, casi faústica en la densidad de sus conocimientos teológicos; en su erudición latina; en su manejo de los clásicos griegos y de incluso el teatro clásico francés; en su movilidad de en los saberes humanísticos como la emblemática o la patrística o la exégesis bíblica; no vaciló en defender el arte de la pintura; y la lógica y la retórica, más allá de un frío formulario de recetas argumentativas, le proporcionaron un perfecto mecanismo para ensamblar los procesos de la pasión humana con los del propio lenguaje. Goethe, en fin, observó en Calderón el majestuoso y bien forjado camino de la técnica, de una visión de conjunto que vislumbra la seguridad de la luz y de la razón. En sus *Conversaciones con Eckerman*, éste anota el 20 de julio de 1826 cómo «Goethe exige de una obra teatral que sea simbólica, que «cada escena, además de ser principal por sí misma, tiene que conducir a otra más principal aún». Para añadir:

En Calderón hallamos la misma perfección teatral. Sus obras son teatrales de pies a cabeza; no hay nada en ellas que no esté calculado para producir el efecto que se busca.¹⁸

Por eso existe esa coincidencia básica entre uno y otro en el planteamiento (quizá no en las conclusiones) de las obras capitales a las que me he referido. Cipriano y Fausto provienen del mismo esquema intelectual abierto y de las mismas inquietudes epocales: el conocimiento del mundo y de la naturaleza desde la renacentista visión *panenteísta* que quería ver en el mundo la manifestación material o extensiva de Dios. Cipriano/Calderón, por la vía de la gracia (proveniente de la teoría cristiana); Fausto/Goethe, sobre todo por la vía de la luz de la Naturaleza

¹⁷ *Ibíd.*, t. I, pág. 1702b. Véase Matamoro, Blas, «Calderón y Goethe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 372, Madrid, junio 1981, pp. 503-533.

¹⁸ *Obras Completas*, ed. cit., t. II, pág. 1120b. Incluso en algunas aseveraciones de Goethe sobre las normas neoclásicas se percibe el indirecto elogio de la habilidad técnica de Calderón en las complicadas estructuras de sus comedias de capa y espada: «Nada hay que objetar contra las tres unidades cuando el argumento es muy sencillo; pero en ocasiones tres unidades felizmente entreveradas por triple modo habrán de producir un efecto gratísimo», *Ibíd.*, tomo I, pág. 368.

(vía proveniente de la ciencia empírica a la que no es ajeno tampoco el vertiginoso plan dramaturgico de *El mágico prodigioso*). Este intento de aproximación al mundo, experimento realizado en ambos casos mediante un viaje dramático, teatral, tiene dos salidas. Mortalmente escéptica y trágica en Calderón, al concluir en la imposibilidad de mostrar positivamente un saber racional y laico, humanista. Contradictoriamente romántica en Goethe, al atravesar el racionalismo clásico y dirigirse al pensamiento dialéctico.¹⁹

En ambos casos se parte de ese oscuro origen de la tragedia del conocimiento que es, en cierto modo, la lujuria del saber. Cipriano, en el encierro de una ciencia apresada en el propio aislamiento de la torre de los libros (acoso o sombra de la torre de Segismundo) y de un microcosmos balizado, artificial, donde apurar la «verdad escondida» (vv. 86-87):

En la amena soledad
de aquesta apacible estancia,
bellísimo laberinto
de flores, rosas y plantas,
podéis dejarme, dejando
conmigo (que ellos me bastan
por compañía) los libros... (vv. 1-7)

Fausto aparece igualmente, como arrastrado por el eco de las palabras de Cipriano («que acá mientras más se estudia / más se ignora», vv. 145-146) en la desolación de su gabinete: «Con laborioso ardor he estudiado la filosofía, la jurisprudencia, la medicina y también la teología, e, ¡insensato de mí, al presente soy tan ignorante como si nada hubiese aprendido! [...] ¡Convencido estoy de que nada podemos saber!»²⁰ Pero su voluntad es de naturaleza expansiva, humanista, desarrollista. Desea salir del gabinete, conocer el contenido mismo del mundo y no su mera invocación en libros y palabras, hacer uso de lo que se ignora «para sobrenadar en este océano de errores», dominar el mundo por la acción y no por la mera palabra artificial, ordenadora del caos, como Cipriano:

Está escrito: «En el principio era el Verbo», Heme ya parado. ¿Quién me ayudará a proseguir? No; no debo dar tanta importancia al Verbo. Debo traducirlo de otra manera si me ayuda la inspiración. Está escrito: «En el principio era el Espíritu». Reflexiona bien sobre

¹⁹ Matamoro, Blas, op. cit., pág. 517.

²⁰ Para el *Fausto*, uso la traducción de Francisco Pelayo Ruiz, Madrid, Espasa Calpe, 1976 (1^o de 1946), pág. 19.

esta primera línea y no dejes correr la pluma con precipitación. ¿Es el Espíritu el que ha creado y el que ha puesto en orden todo? Debiera decir: «En el principio era la Fuerza». Y, no obstante, algo me está diciendo interiormente que no debo darle esta interpretación. Por fin me siento iluminado y comienzo a ver con claridad, escribo resueltamente: «En el principio era la Acción»²¹.

La búsqueda de esa *actio* o experiencia es anhelo recurrente en Goethe. Lo era también en Calderón (la experiencia, la realidad racional y la identificación de ésta con la verdad, más que un *dios escondido*, mueve a Segismundo como moverá al inicial Cipriano). Y en ambos casos esto se fragua en la estela arquetípica del mito platónico del *Banquete*, que describe la escala del deseo erótico, de la belleza. Una búsqueda que ambos experimentan en sus obras a través de la peripecia dramática de perseguir la misma por y a través de la sensualidad, de la pletórica presencia de los sentidos, uno de los ejes, según Walter Benjamin,²² de las concomitancias entre el drama barroco alemán y sus paralelos con el modelo calderoniano.

Fausto reclama a Mefistófeles la luz «que brota de la materia y la embellece» y, en el clamoroso grito que abre la modernidad humanista y desarrollista, reclama arrojar al torbellino del siglo, de la experiencia de los sentidos compartida universalmente:

Mi corazón, curado de la fiebre del saber, debe saborear toda clases de dolores; quiero sentidos cuanto los demás hombres han sentido; quiero experimentar como ellos [...] ¿Quién soy, pues si no puedo alcanzar la corona de la Humanidad a la cual aspiran todos mis sentidos?²³

Pero también Calderón, cuando aún no ha descendido al peldaño del escepticismo, fragua su concepción del hombre en el entregarse a la luz, presente tópicamente en el primer encuentro entre Segismundo y Rosaura (bisagra de su camino desde la oscuridad a la experiencia humanizadora), pero que es algo más que frecuente en otros puntos de su producción. En *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Clariquea*, Idaspes descubre a una recién nacida «a cuya luz de improviso / me asaltaron las razones / de un natural silogismo» y a cuyos «rayos / de tornasoles y

²¹ Ed. cit., pág. 46

²² Benjamin, Walter, *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 13. Para la observación de la solidaridad entre verdad y belleza en el contexto del drama barroco alemán y Calderón, según la estética de Benjamin, véase, Jarque, Vicente, *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. 115-116.

²³ Ed. cit., pág. 61.

visos / brillando, me deslumbraba / y alumbraba a un tiempo mismo». Camino de la luz y de la certidumbre conducente a la razón, pero también a la inmediatez de los sentidos, del rumbo del deseo como expresión de la posesión humana del mundo. Esto se revela, con la virtuosidad exacta del dramaturgo, en el auto *El prójimo como a ti*:

gozando el mundo y gozando
de los públicos festejos
que en fantásticos teatros
me representa el inmenso
autor de una compañía
que forman los elementos.
Vivir por ver se titula
la comedia.

Vivir por ver (la «representación» o la capacidad de representación que fascinó a Goethe de Calderón). Cuando Cipriano se propone acceder, poseer al Dios al que quiere reconocer como suma bondad y perfección lo define precisamente como «todo vista y todo manos», incluyéndole así en una instancia de experiencia sensual, táctil y viva (ver, de *orásis*, es una de las raíces del *eros* platónico de la belleza y del conocimiento). Y del mismo modo que la aventura en búsqueda de la verdad y de la belleza se ha expresado y metaforizado modernamente en el anhelo de Fausto por Elena, en *El mágico prodigioso* asistimos igualmente al deslumbramiento del deseo de Cipriano por Justina:

Confusa memoria mía,
no tan pesarosa estés
que me persüadas que es
otra alma la que me guía.
Idólatra me cegué,
ambicioso me perdí,
porque una hermosura vi,
porque una deidad miré
[...]
Ya tanto aquesta pasión
arrastra mi pensamiento,
tanto (¡ay de mí!) este tormento
lleva mi imaginación
[...]
Ya rendido, y ya sujeto

a penar y padecer,
por gozar a esta mujer
diera el alma.
(Jornada II, vv. 1177-1200)

Con ello Calderón está autoconstituyéndose asimismo en referencia futura de Schopenhauer cuando éste teoriza la necesidad de partir de la cognoscibilidad y de la fuerte huella representacional del cuerpo y de los sentidos para encauzar el conocimiento de la realidad.²⁴ Y si Goethe con Elena, o con Margarita (en su célebre principio del «Das Ewig-Weib-liche zieht uns hina,» o «el eterno femenino que nos lleva a lo alto») logra la transcendencia de la vía empírica y la posesión de la belleza como algo descorporeizado, luz que resbala de la superficie de la mera sensualidad, en Cipriano/ Calderón hallaremos en el encuentro con la «perfección divina» / la luz de la cuarta esfera (II, vv. 1043-44) de Justina, la exégesis barroca de la parábola del saber y de la belleza. *El mágico prodigioso* es obviamente un ensayo de *Fausto*, escrito en la horma de lo divino. La cueva platónica y el gabinete del ilustrado se habían preescrito como catacumba martiriológica cristiana, pero, eso sí, construida exactamente con el mismo convencimiento intuitivo de la modernidad. La expeditiva resignación nihilista del Barroco fue una mordaza, sí, aunque con evidentes fisuras en el lienzo.

Goethe conquista con el *Fausto* una concepción abierta, omnicomprendiva del mundo, en el que no es necesaria la escisión entre los sentidos y la trascendencia, un sentido laico y optimista, entretejido de totalidad entre la razón, los sentidos y la belleza. Con Cipriano, Calderón nos transmite la imposibilidad de su época de hacer convivir la suma bondad de lo divino con las pasiones humanas, la enemistad entre el saber trascendente y el deseo de Justina a la que dice desea beber «luz a luz y rayo a rayo» (II, v. 1953). La escena de la aparición del Demonio, en medio de un perturbador rizamiento de tempestad y naufragio (II, vv. 1201 y ss.) pone en evidencia la gran tentación prometeica de los héroes trágicos calderonianos: el deseo de dominar la realidad expresada mediante una inusitada violencia verbal y el desquiciamiento de los elementos. El «rizado copete del monte» y el horizonte que

²⁴ *El mundo como voluntad y como representación* (ed. de E. Friedrich Saver), México, Porrúa Turanzas, 1983, pp. 30-31: «Nos limitaremos a considerar en este primer libro el mundo como representación, como objeto para un sujeto y consideramos nuestro propio cuerpo, del cual parte nuestra intuición, bajo el aspecto de su cognoscibilidad, y, por consiguiente, como una representación [...] El objeto inmediato, es decir, la representación que sirve de punto de partida al sujeto para el conocimiento, es aquí el cuerpo».

es ardiente pincel de Mongibelo, -
niebla el sol, humo el aire, fuego el cielo.

desempeñan en *El mágico prodigioso* la misma función introductoria de la violencia que el *hipógrifo* de *La vida es sueño*. El demonio ofrece a Cipriano, precisamente, el dominio de la Naturaleza y su desorden («Soy, en la magia que alcanzo / el registro poderosos de esos orbes: línea a línea / los he discurrido todos»). Y tras su salida de la caverna o gruta donde el diablo le ha enseñado la ciencia mágica, Cipriano expresa que su aprendizaje desea precisamente de esa reordenación del Universo, a través de la conquista de la luz:

Hermosos cielos puros,
atended a mis mágicos conjuros;
blandos aires veloces,
parad el sabio estruendo de mis voces;
gran peñasco violento,
estreméceme al ruido de mi acento;
duros troncos vestidos,
asombraos al horror de mis gemidos;
floridas plantas bellas,
al eco os asustad de mis querellas;
dulces aves süaves,
la acción temed de mis prodigios graves;
bárbaras, crueles fieras,
mirad las señas de mi afán primeras;
porque ciegos, turbados,
suspendidos, confusos, asustados,
cielos, aires, peñascos, troncos, plantas,
fuera y aves, estéis de ciencias tantas:
que no ha de ser en vano
el estudio infernal de Cipriano. (J. III, vv. 2046-2065)

La vocación desarrollista, igualmente faústica es evidente. Pero para Calderón, atado al mástil del escepticismo, conjugar el orden y la belleza del mundo con la entrega a la pasión sólo va a ser posible en la representación suprema de la palabra. La prodigiosa descripción de la belleza de Justina (J. II, vv. 1800-1849) reducida a un preñado silogismo de sensaciones (grana, nieve, campo, sol, arroyo, rosa) es una de las más efectivas demostraciones de este empeño de belleza autolimitado en el verbo, e incapaz de desplegarse definitivamente en la acción. No es de extrañar que esta inclinación prefaústica acabe en una siniestra *vanitas* de abrazos al viento en el

que el cadáver de Justina trasmuta «lo rojo y purpúreo» en «lo pálido y caduco» (III, vv. 2344-48).

Me permito advertir que no se trata de negar las diferencias evidentes entre dos obras sino de señalar la intuición de un camino común entre el optimismo humanista e ilustrado y el desequilibrio romántico y barroco. Goethe, ya lo sabemos, pidió hasta el final *luz, más luz*. Calderón la transformó teatral y simbólicamente, *representacionalmente* incluyéndola en la emblemática tríada del eros alegórico: *fiera, rayo y piedra*. Una fisión o escisión consustancial al modo como Calderón prehabitará la modernidad espoleando, tal vez, la exploración goethiana: el lado oscuro del fracaso del hombre que arrastra desde el Renacimiento su inclinación al sueño y a la especulación, a la razón y a la ciencia. La belleza (y la verdad) que en Goethe se liberará en una vocación transformadora y humanista, es en Calderón una clarividencia demostrable mediante silogismos y encerrada en el estuche de perfección de la retórica. La tragedia de Cipriano es intuitivamente aún más radicalmente moderna, porque supone la renuncia a la aceptación integradora del bien y del mal, de los sentidos y de la belleza sublime descorporeizada, del yo fundido con una humanidad transformada, el encuentro con una razón sin luz a la que aboca, como dice Walter Benjamin²⁵ la praxis estoica. Pero si bien podrá argumentarse que Calderón acabó enterrando la razón en una profunda sima de racionalismo verbal (tan densa como desesperada y romántica) creo sinceramente que nunca fue un *antiilustrado*, al menos en la formulación de ese desco de luz como principio del conocimiento universal que el sólo supo alcanzar ordenando en la palabra.

Junto a la lógica del análisis lacaniano que en su momento aplicó Henry W. Sullivan²⁶ para demostrar como en Calderón predomina la esfera de la ley, de la cultura y del lenguaje sobre lo específicamente pasional, en nuestro autor se advierte esa huella de la modernidad que Bernan observa en quienes, ante el estupor de la contradicción de no poder aunar aspiraciones de arraigo individual, humanista y pasional y los principios de la razón, se aferran a la seguridad que proporciona «todos los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado [...] nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y sexo, de los que esperamos que nos den una identidad sólida».²⁷ El Calderón de 1630 a 1640 y algu-

²⁵ Op. cit., pág. 133.

²⁶ «La razón de los altibajos en la reputación póstuma de Calderón», *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano* (ed. Hans Flasche), Stuttgart, 1985, pp. 204-211.

²⁷ Op. cit., pág. 26.

nas de sus obras decisivas que estamos viendo, expresan esa crisis y su obra despliega una desesperada ética de aferrarse al presente o, incluso, a la añoranza de un pasado premoderno en el que era posible invocar ucrónicamente leyes, absolutos, irracionalismo en la fe, seguridad teológica y empedramiento retórico para salvaguardarla: Dios, honor, autoridad monárquica, teatro para ensayar procesos ficticios de desorden con la seguridad de retorno. Y por eso Calderón se vincula a la modernidad del pensamiento romántico, en la medida que dicho término (*Modernität*), acuñado por Heinrich Heine sobre 1826, expresaba el inicio del desasosiego por el fracaso de la razón,²⁸ la distancia crítica frente a un presente sin mitos ni valores originarios que obliga a un exilio emocional y contradictorio en los mismos.

No es de extrañar que Calderón pueda volver a ser objeto de reflexión en lo que Berman ha calificado de tercera fase de la modernidad y que él sitúa entre los siglos XIX y XX. La modernidad no será ya entonces la consecución de la visión de lo real a través de un pensamiento unitario, sistemático sino a través de diversas perspectivas que conviven en una complejidad problemática. De este modo, desde el Romanticismo a hoy, Calderón ya no puede concebirse como un sistema moderno, sino como fragmentos o enfoques de modernidad, procesos de reflexión crítica de los que quiero referirme específicamente a cuatro ejemplos: el sostenimiento de la tragedia en una base de eticismo o de peripecia estrictamente humana (sin artificiales intervenciones de lo divino); la relación de esa misma tragedia con el lenguaje, convertido tanto en forma de conocimiento como de limitación; la inclusión del espacio y de la representación escenográfica como representación activa del pensamiento (base, repito, de la reivindicación goethiana del dramaturgo); y, finalmente, la asunción, ya en plena madurez, y como resultado del largo ensayo crítico de la década que nos ocupa, del escalón irónico, farsesco y transgresor de los mitos que el propio Calderón ha forjado previamente.

1. La represtinación de Calderón por parte de los románticos alemanes se ha convertido, ya lo he dicho, en arriesgada cuando no clamorosamente sectaria visión de un autor atrapado en un *exilio* del presente en favor de un pasado integrista. Pero hubo algo más: no hay sino que leer a Friedrich Schlegel en su *Lecciones de la Literatura Antigua y Moderna* para entender hasta qué punto Calderón le abre la perspectiva de un nuevo modelo dramático de tragedia, superando la

²⁸ Cf. Escobar, José, «Ilustración, Romanticismo, Modernidad», *Actas del Congreso Entre Siglos. Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 123-124.

herencia clásica. La tragedia, dirá Schiller «no sólo debe representar el enigma de la existencia, sino también solucionarlo, debe sacar la vida de la confusión del presente y a través del mismo conducirla hasta el último desarrollo y la decisión final. Gracias a esto, su representación se proyecta sobre el futuro».²⁹ A mi juicio con esta propuesta Schiller está construyendo el héroe y la tragedia romántica a partir de un fuerte eticismo, de la vinculación de la peripecia del héroe a un proceso de profundo aprendizaje o didáxis vital, a la experiencia de lo real. El pedagógico aprender del error (se vincule a una experiencia individual o social) de los héroes calderonianos, más que la sagrada ortodoxia nacional y religiosa o los mitos de la ley social, posibilitan una sintonía moderna de Calderón, recuperado así desde el lado oscuro y sufriente de lo romántico y no desde el exotismo de los caballeros cruzados, materia de los sueños nostálgicos de la Edad Media, en medio de la naciente deshumanización tecnológica de la modernidad.

Al ser la tragedia calderoniana (cuyos paradigmas se fraguan en la década de 1630 a 1640) un intento de «hacer claro a los ojos del alma el proceso de formación de la vida interior en la lucha exterior»³⁰ Calderón se constituye en ese genio adivinador del porvenir que gustaba decir Schopenhauer, al entender el drama no solamente como el vergonzoso dominio del azar sino como el dolor que proviene del error de la propia voluntad humana, «de los proyectos y esfuerzos individuales que se entrecruzan y combaten».³¹ En esta línea de eticismo Schopenhauer intuye en Calderón su modo trágico de mostrar los costes de la renuncia a las pasiones y a la libertad del instinto. En Segismundo esta parábola de la renuncia expresa el imperativo ético desde el cual justificar el poder. En Cipriano o en ese *Príncipe Constante* que fascinó en su arduo tanatismo cristiano a los alemanes, Schopenhauer llega a glosar la purificación por el dolor, el desembarazo o renuncia al gozo de la vida como expresión máxima de que «el verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que lo que el héroe expía no son pecados individuales sino la culpa de vivir». Y si, de acuerdo también con Schopenhauer, la tragedia tiene por objeto la idea de la voluntad plenamente iluminada por el conocimiento, entenderemos ese trascendental choque de los héroes calderonianos entre los conceptos abstractos y la vivencia humana, entre el deber o saber o conocer y el sentir (otra vez la dialéctica entre la imposición de la ley y la expansión pasional). Sentido y sentimiento: tal es la dialéctica que estructura la tragedia calderoniana.

²⁹ Schlegel, F., *Obras Selectas*, citadas, t. II, pág. 760.

³⁰ Schlegel, F., op. cit., pág. 760.

³¹ *El mundo como voluntad y representación*, ed. cit., pág. 201b.

Nociones abstractas supraindividuales (honor, razón de estado, principio de autoridad unificadora casi islamizante) frente a vivencia personal. El viaje de idea y vuelta de Segismundo a la platónica y/o ignaciana torre que aleja falazmente de la violencia es una doble escritura o aprendizaje de renunciadas a ser libre en los sueños.³² Mencía plasmará, más allá del brutal *a priori* lingüístico del «soy quien soy» y que la empareda en un espacio entre el presente y el pasado («tuve honor y tengo honor /esto es cuanto sé de mí») este estiaje terrible del sujeto en su terrible confesión de *El médico de su honra*: «Ni para sentir soy mía». De nada valen a David en *Los cabellos de Absalón* su experimentada y abstracta invocación de la *virtus* neoestoica y el no sometimiento de la voluntad cuando ha de atravesar la tormenta de sangre de la dura razón de estado. Aquí, en esta doble tragedia, pasional y política, la bellísima escena metateatral en la que Amón revela oblicuamente su amor incestuoso por Tamar, la pericia poética calderoniana alcanza excelencia emblemática al contraponer explícitamente el *saber* y el *sentir* (*ver* vs. *decir*, *ojos* vs. *labios*) de la tragedia.

De estas consideraciones penden asimismo las premoniciones hegelianas de Calderón y que yo advierto, al menos, en dos ejemplos. Uno es la conversión del *honor* en un eje de debate dramático en el espacio en el que se interseccionan los círculos de lo individual y lo social. Walter Benjamin advirtió de la importancia de este tema nacional español y privilegiadamente calderoniano en la conformación del *Trauerspiel* alemán. Hegel define el honor como «lo vulnerable por excelencia». Lejos pues de las idealizaciones caballerescas del «Volkgeist», el célebre honor calderoniano, que tantas sacas de buena conciencia liberal ha procurado más allá de los Pirineos no se manifiesta bajo la forma de «acciones valientes ejecutadas en favor de una comunidad o a fin de adquirir una reputación de rectitud dentro de la misma o de probidad en el círculo de la vida privada». El honor (y el reverso siniestro de su peripecia individual y concienical de la *honra*) no será más que la lucha contra una invulnerabilidad abstracta e imposible a cuya arbitrio queda adscrito el sujeto. No de otro modo se comprende que Calderón decidiera convertir el eje más sólido de la ley social de su momento en quebradizas metáforas de vidrieras o

³² Interesante la cita preborgiana de Schopenhauer a propósito de esta lección de *La vida es sueño* (drama metafórico él lo llama). Escribe en *El mundo como voluntad y como representación*: «La vida y los ensueños son hojas de un mismo libro. Su lectura de conjunto se llama vida real. Pero cuando las horas de lectura habitual (el día) terminan y las del descanso han llegado, nos dedicamos a hojear sin orden ni concierto aquí y allá; a menudo tropezamos con una página ya leída, otras veces, con una desconocida, pero siempre del mismo libro. Claro que una hoja leída aisladamente no puede ofrecer una lectura congruente; sin embargo, esto no ha de sorprender, si se tiene en cuenta que también nuestra vida es una hoja suelta en el libro del universo» (ed. cit., pág. 29).

movedizas alacenas que atraviesan las paredes interiores de las *Damas duende* de turno.

La segunda y más radical intuición hegeliana de Calderón estriba en el reconocimiento explícito de los costes de la verdadera libertad o *libre albedrío*. Al desarrollar su teoría de la tragedia en sus *Lecciones sobre Estética*, Hegel apunta a un concepto sufriente y contradictorio de la libertad que «tiene como contenido suyo lo racional en general, la eticidad en el actuar, la verdad en el pensar». Y añade:

De lo universal forma parte, por un lado, lo en sí mismo universal y autónomo, las leyes universales del derecho, de lo bueno, verdadero, etc.; en el otro lado se hallan los impulsos del hombre, los sentimientos, las inclinaciones, pasiones y todo lo que en sí alberga el corazón concreto del hombre en cuanto singular. También esta oposición procede a la lucha, a la contradicción, y en este conflicto surgen entonces todo el anhelo, el más profundo dolor, la pena y la insatisfacción en general.³³

La libertad surge así del reconocimiento del catálogo de necesidades que van desde las instituciones de la sociedad, el gobierno, el príncipe, la monstruosa razón de estado, la religión. Ello exige que Segismundo abandone su sueño adánico e instintivo para convertirse en príncipe prudente. Que el humanista total Cipriano, que ha buscado la belleza anudadora de lo espiritual y lo material (Dios que es *espíritu* y *ojos* y *manos*) se convierta en un mártir asceta. Ello exige que cuando se trata de pagar el óbolo de la condena barroca a la razón de estado, no lo haga Calderón al histérico modo de la corriente antimaquivélica permanente en España sino con el rictus de amargura de un rey anciano y pecador (David), debatiéndose entre la pasión filial del perdón a Amón y a Absalón o la salvaguarda de un reino. Ello exige el sofisma de que el beneplácito real lave la sangre que orla el quicio de la puerta de don Gutierre, pero que la historia (presente tanto en el espectador de 1635 como de hoy) la vuelva a tinter con la sangre futura (el fratricidio entre el Rey don Pedro y don Enrique). En todos los casos se trata de colisiones en el que «ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*».³⁴

2. Nada ha resultado más irritante para nuestra inmediata modernidad que la superficie lingüística calderoniana. De la erudita visión historicista de los textos se ha pasado (como se ocupa de denunciar hiperbólicamente Antonio Regalado) a disecionar a un Calderón cibernético, capaz de combinar con precisión matemática,

³³ *Lecciones de Estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 75-76.

³⁴ *Ibíd.*, pp. 856-857.

hasta el infinito, tropos, argumentos y símbolos. Pero no echemos la culpa, como hace Regalado a «las nuevas generaciones más o menos entrenadas en las técnicas de la semiótica, estructuralismo y deconstrucción, que han venido goteando desde dos décadas interpretaciones de carácter formal sobre la inmensa mole del teatro de Calderón».³⁵ El prejuicio contra el Calderón del exceso y de la geometría verbal se deriva no tanto de la maldición neoclásica como de la venerable estilística damasolonsónica (que se las entendió con Góngora pero que repudió tanto las «excrecencias verbales» como la difícil simetría que peina «la maraña del mundo real y la niebla del pensamiento») y posiblemente de la influencia de Benedetto Croce (1866-1952) con su profunda animadversión hacia el irracionalismo y su condena de la estética del «arte por el arte», en la crítica literaria de los años treinta y cuarenta.

Pero es muy otro el enfoque de la cuestión si volvemos a acercarnos al lúcido análisis de Walter Benjamin (1892-1940) cuyas obras esenciales (*El origen del drama barroco alemán* entre ellas) no comenzará a darse a conocer hasta las ediciones de Adorno en torno a 1955, una vez que el grueso esencial de la historia crítica más adversa sobre Calderón ya ha sido realizada. Cita Benjamin un interesante texto de Richter titulado *Combate amoroso en 1630 y escena teatral en 1670*:

El singular valor artístico de los grandes dramaturgos del siglo XVII está muy estrechamente relacionado con el modo de plasmarse creativamente su estilo verbal. Mucho más que mediante la caracterización o que mediante la composición misma [...] la alta tragedia del siglo XVII afirma su posición única con la ayuda de lo que consigue gracias al empleo de procedimientos retóricos que en última instancia siempre se remontan a la Antigüedad. Pero la concisión cargada de imágenes y la sólida construcción de los períodos y de las figuras de estilo no sólo se resistían a la memoria de los actores, sino que estaban tan enraizadas en este mundo formal, absolutamente heterogéneo, de la Antigüedad, que su distancia del lenguaje del pueblo resultaba infinitamente grande [...] Es una lástima que [...] no poseamos ningún tipo de documentos que nos informen de cómo el hombre de la calle se enfrentaba a este tipo de teatro.

³⁵ Op. cit., pág. 182. Ahora que han pasado algunos años no puedo sino recordar con maduro regocijo las imprecaciones que suscitaron, por ejemplo, al hiperformalista de variantes textuales y ahora hábil documentador de la puesta en escena del teatro comercial, mi admirado amigo José M^a Ruano, en su reseña de los trabajos que realicé, junto con Antonio Tordera, de la obra dramática corta calderoniana (*Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 1987, pp. 97-98), reprochándonos un excesivo afán clasificatorio y una «jerigonza semiótica», en un método de indagación de la escritura calderoniana que ingenuamente se valía simplemente de las reformulaciones bartheanas sobre las investigaciones retóricas y de la necesidad de ordenar semióticamente el espectáculo teatral no verbal de los entremeses. Todo lo cual concluía suicidándose humildemente en la historia, humildemente a la línea de clásicos como Bajtín, Maurice Molho, Cesare Segre o Peter Brook en su teoría del teatro tosco o incluso de antropólogos como Baroja para el estudio de la mojiganga. Es muestra del catálogo de prejuicios que ha alimentado la crítica tradicional calderoniana para efectuar su relectura.

Benjamin se pronuncia, con gran lucidez, por relacionar este violento estilo con los contradictorios impulsos expresivos de la época, que resultaban siempre infinitamente más fuertes que el interés racional de la trama. Comenta, además, que los jesuitas (maestros, como sabemos, de Calderón) que sabían entender al público magistralmente, es difícil que contaran para sus representaciones con un auditorio compuesto sólo por conocedores del latín: sin duda estaban convencidos de la antigua verdad de que la autoridad de una afirmación depende tan poco de su inteligibilidad que hasta puede aumentar si la afirmación es oscura.³⁶

Pero esto es sólo una parte de la verdad. La hinchazón gongorina y cultista, la espectacularidad de lo ininteligible u opaco no es exactamente *moderno* en su acepción exacta. Sabemos, eso sí, que este rizamiento cultista ocupa una parte más del espectáculo teatral, de manera definitiva, en el cambio generacional producido entre 1630 y 1640. El discutible punto de vista de un Calderón invadido sofocantemente por el esplendor del gongorismo me hace recordar otra memorable máxima de Friedrich Schlegel: «La afectación no nace tanto del afán de ser moderno como del miedo a ser antiguo». Calderón, a mi modo de ver, en la década que nos ocupa, descubre y reconoce que, en efecto, es *antiguo* en su perspectiva del lenguaje. La pirotecnia formal gongorina es ya historia para el Calderón de los años treinta del siglo XVII. El cultismo comienza a instalarse en las tablas de la corte madrileña allá por 1613, cuando, Pedro de Valencia y Pedro de Cárdenas hagan circular los manuscritos de las *Soledades* y del *Polifemo* influyendo notablemente en el avance del cultismo en dramaturgos como Vélez de Guevara. Tránsito que, por tanto, se produce en la década anterior a la teórica toma del relevo de las llamadas generaciones lopista y calderoniana. Quiero esto decir que, en mi opinión, el Calderón que se produce entre 1630 y 1640 ha dejado atrás la bisoñez del sentido de lo *moderno* como puro experimento lingüístico de afectación metafórica para adentrarse en la pérdida del miedo a *ser antiguo* en su tiempo, buscando su referente en la *dialéctica*, asumida tanto de la *Ética a Nicómano* aristotélica como de su *Retórica*, sobre lo que asentó una poderosa y sólida distribución de las pasiones, administradas y reguladas por el lenguaje al servicio de lo que se ha llamado una profunda excavación de la subjetividad. Bien lejos, por tanto, de la mar mórea rigidez *antimoderna* de las pudibundeces neoclásicas de las que saltaron tantas chispas anticalderonianas.

Este abrazo con la *Retórica* es asumir un modelo de equilibrio clásico y será una apertura a la razón a su manera. ¿O acaso Goethe no pone en boca de Mefistófe-

³⁶ Benjamin, Walter, op. cit., pág. 202.

les, que ha asumido el papel de un maestro ocasional del estudiante que se acerca al gabinete de Fausto, el más retórico de los consejos para dominar la realidad mediante el lenguaje?:

Lo que os aconsejo que estudiéis antes que todo, amigo mío, es el *Collegium logicum*. Así aprenderéis a dirigir acertadamente vuestro raciocinio; le pondremos borceguíes bien abrochados a fin de que ande en línea recta, con circunspección, y no se extravié yendo de aquí para allá sin orden ni concierto como un fuego fatuo [...] Con palabras se discute bizarramente; con palabras se inventa el sistema.³⁷

El Goethe que presencia en Weimar la puesta en escena de *El Príncipe Constante* o *La vida es sueño* conoce así las columnas retóricas que construyen el mundo trágico de dos héroes: don Fernando en su encendida respuesta al rey árabe, en la que fragmenta el orgullo de éste en dilemas distributivos de su ser león, águila, delfín, árbol real, diamante; Segismundo en el formidable gigantismo de su primer monólogo en el que se ordena el macrocosmos y su aislamiento subjetivo del orden universal. Es, sin duda, un apoyo de lo que Goethe requirió siempre del arte, la *vis superba formae* o la fuerza soberbia de la forma.

Asistimos también a una inaugural modernidad: la radical entrega humanista al poder del lenguaje. «Ateneos al significado de las palabras –dirá Mefistófeles– y entonces entraréis por la puerta principal del templo de la certeza», pero también, a su crisis y desconfianza: Fausto clama por abandonar ese absurdo tráfico de las palabras que nos obliga a usar de nuestra ignorancia. Por ello en Calderón acontecen asimismo la intuición de Sören Kierkegaard quien, en *El concepto de la angustia*, sitúa lo trágico en el quicio de la ruptura del silencio y el instinto comunicativo.³⁸ La palabra revela lo oculto y hace estallar la acción imparable de la tragedia. Así sucede en la espléndida escena de la progresiva y lenta verbalización del amor incestuoso de Amón por Tamar en *Los cabellos de Absalón*, y sucede en esa espléndida obra de sabiduría y *senectute* trágica de Lope, *El castigo sin venganza*, cuando Casandra insta a Federico: «Habla y no mueras callando».

La negación de la palabra construye también materialmente la heroicidad trágica, el *agon* frente al silencio que motea todas las tragedias de este período, desde el balbuceo de las quejas de Segismundo en la torre hasta el fanático mutismo de la protagonista de *No hay cosa como callar*, una comedia escrita al filo de la conclu-

³⁷ Ed. cit. pp. 65-66.

³⁸ Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Austral, 1952, pp. 131-132.

sión de la década y que muestra hasta qué punto Calderón, en este período de transición, ha levantado todas las barreras de nitidez entre los géneros. Volvemos a Benjamin para recordar como Franz Rosenzweig asume como piedra angular de la tragedia la inmadurez que priva al héroe trágico del derecho a la palabra: el silencio es, a la vez, el signo de su grandeza y el estigma de su debilidad. Al callar, el héroe rompe los puentes que los unen al mundo y abandona la esfera de la personalidad. La palabra le delimita y le individualiza frente a los demás y su ausencia le encara a la soledad del yo.³⁹ Un héroe como Segismundo accede a la condición de sujeto racional en el atormentado teatro del mundo mediante el *logos* o lenguaje que le insta, primero a conocer y reconocer, pegado a la disciplina del silogismo y la interrogación, su situación y un análisis libre del mundo natural. Después, con su *transferencia* comunicativa que protagoniza Rosaura (la luz, se ha dicho muchas veces) sala de la torre o tal vez gabinete, o tal biblioteca solipsista en la que se encontraba.⁴⁰

El camino contrario (inmersión en el silencio) siguen los héroes del drama de la incomunicación por excelencia: la tragedias de honra. Se ha glosado hasta la saciedad la perfecta importación que los soliloquios de don Gutierre en *El médico de su honra* hacen del lenguaje judicial, excavando en el sustrato de la conjetura nichos de palabras que no hacen sino rebotar en sí mismo. El protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* elabora de manera magistral esta teoría del lenguaje convertido en acoso de autodiálogo, en crisis de escisión del yo y, de nuevo, ente el sentir y el decir:

¿Quién hiciera de sí otra
mitad, con quien él pudiese
descansar? Pero mal digo
que hiciera cuerdamente
de sí mismo otra mitad,
porque en partes diferentes
¿pudiera la voz quejarse
sin que el pecho lo supiese?
¿pudiera sentir el pecho
sin que la voz lo dijese?
¿pudiera yo, sin que yo

³⁹ Benjamin, Walter, op. cit., pp. 96-97. Véase asimismo Jarque, V., op. cit., pág. 117.

⁴⁰ Sobre ello véase mi trabajo «Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón», *Comedias y comediante. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 205-206.

llegara a oírme ni a verme,
conmigo mismo culparme
y conmigo defenderme...?

No es exasperante amplificación retórica de elitista sutileza escolástica sino descubrir en el teatro el laboratorio donde suturar el lenguaje y las pasiones, convirtiendo la controversia en espectáculo. La batalla dialéctica entablada por Cipriano y el demonio en *El mágico prodigioso* (I, vv. 190 y ss.) transparenta toda la tradición de la *Ratio Studiorum* jesuítica y remite a esa conexión (otra vez lo antiguo se hace conscientemente moderno) de Calderón con Eurípides o Sófocles en los que los héroes, atravesada la rígida armadura del yo, no aprenden a hablar, sino a debatir. Lo cual no sólo es aristotélico, sino platónico. A fin de cuentas Gorgias, en disputa con Sócrates en el diálogo correspondiente, dice haber rescatado la retórica a los sofistas «como el bien a quien los hombres deben la libertad». Por eso la tragedia calderoniana está cerca de Eurípides, discípulo de los sofistas, y de los *logógrafos* (aquellos griegos autores de *discursos* y *alegatos*).

Todo ello explicará la alta consideración que para Hegel tendrá el lenguaje calderoniano, explayándose en numerosos ejemplos de imágenes y metáforas, fundamentadas en lo que él llama *reforzamiento* de la intuición que se mueve apresuradamente en múltiples representaciones afines al objeto de sistematizar y legitimar, a través de la elocuencia retórica, el *pathos ético*.⁴¹

Sentido moderno glosado igualmente por Benjamin al advertir en el lenguaje barroco de Calderón la excelencia de la rebelión de los elementos del lenguaje incluso en un deliberado estado de desintegración. Recordemos la escena de *El mayor monstruo los celos* en la que Mariene, la esposa de Herodes, reconstruye los pedazos de papel de una carta en la que su marido ordena matarla. El modo en que la protagonista recompone los fragmentos de papel evidencia, a partir de un cuarteamiento deconstructivo, una expresión renovada e intensa del profundo valor residual, casi amenazador, del lenguaje:

Dice a partes desta suerte:
Muerte es la primer razón
que he topado: *honor* contiene

⁴¹ Hegel (ed. cit., pág. 299) recuerda especialmente *La devoción de la cruz*, cuando Eusebio, ante la mirada de Julia cuando ésta accede a entregarse, exclama: «*Llamas arrojan tus ojos, / tus suspiros son de fuego, / un volcán cada razón, / un rayo cada bello, / cada palabra es mi muerte, cada regalo un infierno: tantos temores me causa / la Cruz que he visto en tu pecho.*»

ésta. *Mariene*, aquí
 se escribe. ¡Cielos, valedme!
 Que dicen mucho en tres voces
Mariene, honor, y muerte.
Secreto aquí, aquí *respeto*,
servicio aquí, aquí *conviene*,
 y aquí *muerto yo*, prosigue.
 Mas ¿qué dudo si me advierten
 los dobleces del papel
 adonde están los dobleces
 llamándose unos a otros?

En todos los casos algo sí es decididamente moderno: el rastro de la propia actividad, la huella de la acción o de la construcción sobre la materia lingüística. La de Calderón es una escritura que ostenta su factura. Benjamin lo describe de manera harto expresiva: el lenguaje calderoniano «se deja ver igual que la labor de albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido.»⁴²

3. Una de las huellas de esa factura constructiva fue, sin duda, el lenguaje en el espacio que Calderón promueve en su concepción escenográfica. Volver sobre ello sería un mero tópico a no ser que se advierta que este factor, más que ningún otro, estimuló la atención de Goethe, de los románticos y del propio Benjamin sobre el dramaturgo y la evidente desventaja del *Trauerspiel* alemán respecto a su sistema dramático. Es esa apuesta sobre la escenografía lo que hace a Benjamin llamar al teatro calderoniano *romántico* pues su intencionalidad se hace toda apariencia lúdica y ello es inseparable de toda su intención artística. Dicho a la manera de Benjamin: para ese teatro Dios está en la tramoya.⁴³ A fin de cuentas ni siquiera Mefistófeles mueve una montaña como sí es capaz de hacer el Demonio ante los ojos estupefactos de Cipriano y, es de suponer, de los espectadores de *El mágico prodigioso* (II, vv. 1927 y ss.). El monte, mudándose de una parte a otra del teatro, abre sus entrañas para mostrar al cansado estudioso el objeto de su deseo, Justina. Esta Naturaleza móvil, transportable por un dios, demonio o demiurgo convierte al propio escenario en una violencia dialéctica y simbólica que supera los marcos

⁴² Op. cit., pág. 172. La pertinencia y sutileza del análisis de Benjamin sobre el lenguaje calderoniano denota, primero, su empleo de las excelentes traducciones de Gries y, en segundo lugar, me caben pocas dudas, la de un refinado análisis con ayuda de un buen conocedor de los textos castellanos. Walter Benjamin no tenía apenas rudimentos de nuestra lengua para leer a Calderón en versión original. Como vimos, Goethe tampoco.

⁴³ Op. cit., pág. 68.

espaciales-cortesanos, anclados todavía en las tipologías vitrubianas que los alemanes estudiaban en el *Trauerspiel*. La admiración de A.W. Schlegel primero, de Goethe después (empleó la rotunda palabra «Bretter-gerecht»/«idóneo o nacido para las tablas» para subrayarlo) coinciden en la capacidad calderoniana por convertir en poesía y significado el efecto teatral de un mero objeto de la escena. Digamos que en la década en que Calderón ensaya el núcleo que ya será inamovible de su praxis dramática este resorte queda nítida y explícitamente resuelto. Walter Benjamin mencionará, por ejemplo, el puñal que en una tragedia de celos se identifica con las pasiones que impulsan a su utilización. Pero sin duda en *Los cabellos de Absalón* hubiera descubierto una riquísima proxémica de significados y objetos accesorios escénicos: el propio puñal que hiere a Amón derramando la primera sangre; el círculo de la corona con la que Absalón consagra su narcisismo y ambición política, las flores que la pitonisa Teuca distribuye a cada uno de los hijos de David marcando su *fatum* más profano y más violento que nunca.

4. Finalmente, quiero referirme a un último esfuerzo de reflexión. O situamos a Calderón en la exacta e inamovible lectura dogmática (de la que es bien fácil obtener pruebas) o dejamos aflorar las dudas (tal vez incómodas) que lo hacen rozar, tal vez fragmentariamente, círculos de pensamiento inestable y moderno, al advertir las lecturas que produjo en algunos modernos inestables. Sólo tras la década a la que me he ceñido para ejemplificar los cimientos del edificio dramático de Calderón, éste puede considerarse incluido sin dudas en la historia de ser *moderno*. Porque, como dijera el gran modernista y antimodernista Kierkegaard, la *seriedad moderna* más profunda sólo debe y puede expresarse a través de la *ironía*. De modo que, en efecto, el final del camino puede ser el *vodevil*. A saber: los *entremeses*, las melodramáticas *jácaras*, muy ocasionales, las desquiciantes *mojigangas* que convertían en un laboratorio de Carnaval los tablados del Corpus.

Pero no puede haber *vodevil*, es decir, espejo matemáticamente liberador, sin marmórea regla dogmática que invertir. Y sólo después de la década de 1630 a 1640 Calderón irá incluyendo en la baraja de su extensa producción teatral *seria* las cartas, marcadas, de su piezas breves. Los primeros entremeses a él atribuidos datan de 1642 o de 1643; se trata de los más rígidos y apegados al canon repetitivo del desfile, al atletismo verbal de las *pullas* de sal gorda, brillante pero gastadas por el comercio de complicidad del público cerril que acude a Madrid a ver la moda de la Tarasquilla: *Las jácaras*, *Las Carnestolendas*, *Don Pegote*, *La casa holgona*. Después se adensan en una mayor complejidad escenográfica. La estructura dramática se hace verdadera comedia abreviada o se espesa en una voluntad alegórica muy próxima en ocasiones al propio vestuario y *gestus* didáctico del auto sacramental o de la representación palaciega a la que acompañan (*La garapiña*, *El Toreador*, *Las*

visiones de la muerte).⁴⁴ Sólo entonces los mitos que habían sostenido el dogmatismo sin fisuras de Calderón (que es sólo una parte de su teatro) alcanza el escalón de la modernidad, sostenido por la contrahuella de la ironía. El honor y la sangre se trasmutarán en el grosero y material rastro de unas colgantes morcillas en *La casa de los linajes*; el amor se convertirá en *flatos*; la desesperación segismundiana promovida por su condición de héroe falto de palabras para discernir la vida o el sueño se metaforiza en un caminante borracho que ha despertado sobre una bota de vino en *Las visiones de la muerte*, mientras un actor hace teología teatral separando el Cuerpo y el Alma por medio de una escena protagonizada por la Muerte. Por fin, el honor nacional puede llegar a defenderse, como sucede en la mojiganga de *Los guisados* con cucharones de madera, mientras aquel se fundamenta en la enjundia de doña Olla Podrida, defendida en su razón de estado patrio, por don Estofado, frente al anticastizo y afrancesado don Jigote. Parece conveniente advertir que resulta incongruente aceptar a este Calderón sin comprender que sólo ha sido posible con el *otro*. Y que en esa alacena ideológica que gira la tramoya de nuestras contradicciones los autores que se las han visto con los duendes de la modernidad lo tuvieron muchas veces como su referente.

Calderón, como el Barroco, acaso demuestran que la modernidad ya no se valida tanto concentrándola en una globalidad o sistema como situándonos frente a ella en una perspectiva distanciada que renuncie a una totalidad para atender indagaciones o asedios fragmentarios. Que Calderón tuviera tras sí un paisaje o *mundus furiosus* de conflictividad de época no es lo importante. Lo que puede ser decisivo es la presencia de esas incompatibilidades contradictorias en él mismo: la convivencia de un férreo tradicionalismo para resistir la insatisfacción del presente y una lúcida forma de observar el lenguaje en su potencia invulnerable y en su seducción de convertirlo en medio de conocer el conocimiento y hasta desear el deseo; la convivencia de conservadurismo y rebelión (el asumir el eco de los costes de ambos); de moralismo eticista y de inversión festiva; de reverencia iluminadora de los sentidos y de renuncia a los mismos para seguir sosteniendo la parábola de la razón. Sucede que contradicción y conflictividad se han tenido durante mucho tiempo (la historia crítica del Barroco puede ser una prueba) como sinónimo de inmovilismo. Considerando lo aquí atendido, es decir, como Calderón pudo ser leído por el universalismo ilustrado de Goethe, por un romanticismo no estricta-

⁴⁴ Tanto para una cronología provisional de las piezas cortas calderonianas como para el estudio de sus contenidos véase, aparte de estudios pormenorizados y la edición citada el trabajo conjunto con Tordera, A., *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983.

mente reaccionario o manipulable y por la diáspora de síntomas de la modernidad inmediata, la contribución no parece tan precaria.

Puede que la década de 1630 a 1640 no fuera el *Sturm und Drang* del Barroco español. Fue, eso sí, la de su último y titánico esfuerzo vitalista. Y como dijera Friedrich Schlegel para definir el principio artístico ideal, en ella Calderón hubo de ser, con las consecuencias que aquí he tratado de apuntar, todo intuición y todo instinto.