

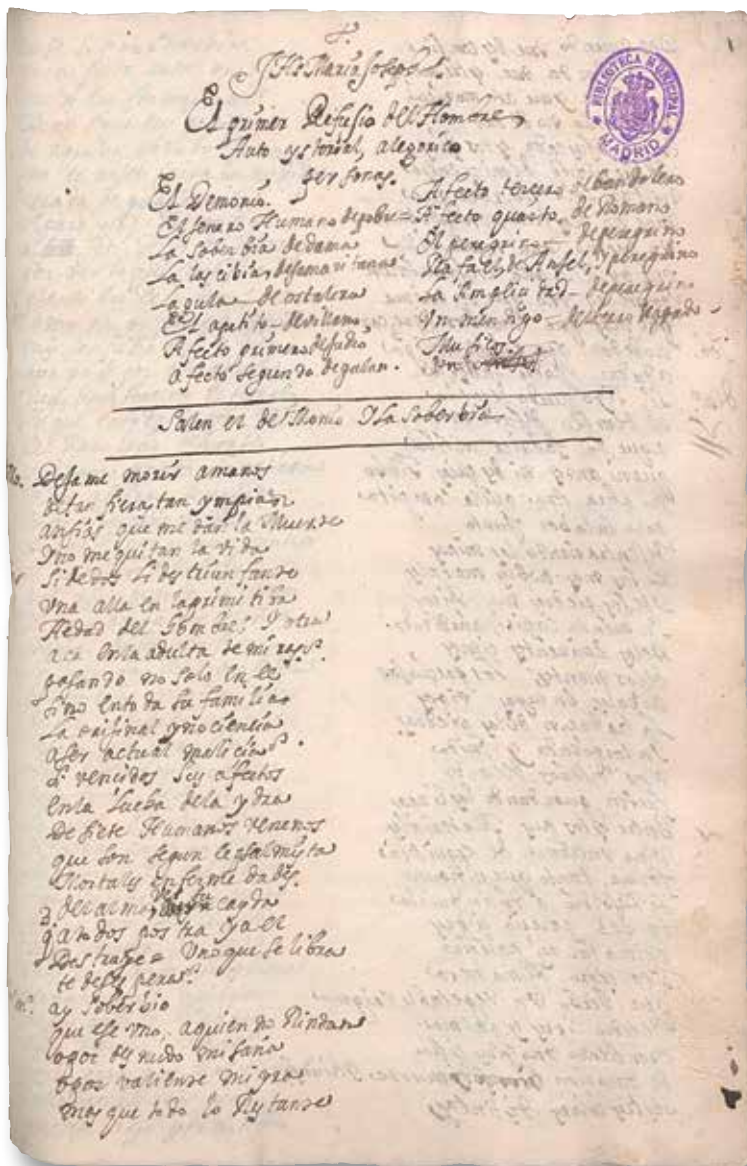
# Calderón de la Barca, un maestro en el olvido

No es frecuente en la literatura universal un corpus de tal complejidad y riqueza como el de **Calderón de la Barca**. Sin embargo, don **Pedro** ha sido víctima de la incomprensión. A dar a conocer el trasfondo de su obra han contribuido desde 1992 los investigadores del GRISO, que acaban de culminar la edición crítica de sus autos sacramentales completos. A través de casi un centenar de volúmenes, el proyecto redescubre una parte irrenunciable de la cultura española. Porque olvidar una de las obras más importantes de la dramaturgia del Siglo de Oro nos perjudica tanto a **Calderón** como a nosotros.

TEXTO *Ignacio Arellano [Filg 80 PhD 83] y Carlos Mata [Filg 91 PhD 94], Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra*  
IMÁGENES *Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*







El primer refugio del hombre (auto sacramental, 1665-1670). Copia de la mano de Calderón.

sin que podamos precisar con exactitud la fecha, le nace un hijo natural, **Pedro José**, que debió de morir en la infancia. **Calderón** se ordena sacerdote en 1651 y desde entonces limita su producción teatral a las fiestas de Corte y a los autos sacramentales. Lo nombran capellán de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, cargo del que toma posesión en 1653.

Con el nombramiento de capellán de honor del rey (en febrero de 1663) se traslada de nuevo a Madrid. La muerte de **Felipe IV** en 1665 trae otro periodo de luto y un nuevo cierre de los teatros. El Consejo de Castilla no favorece las representaciones palaciegas, que seguirán interrumpidas hasta 1670, cuando **Calderón** estrena *Fieras afemina amor* en el Coliseo del Buen Retiro. Su última comedia, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, la estrena en el carnaval de 1680. Estaba trabajando en el segundo auto del Corpus del año siguiente (*La divina Filotea*) cuando le sobrevino la muerte el 25 de mayo de 1681.

**EL CALDERÓN TRÁGICO. EL HONOR, EL PODER Y LA LIBERTAD.** Una de las paradojas curiosas que han afectado a **Calderón** tiene que ver con la tragedia. Por una parte, ha sido tomado a menudo como escritor rígido, cruel y trágico pero, por otro lado, se ha negado que en el teatro del Siglo de Oro español haya tragedias, lo que dejaría a **Calderón** en un terreno inexistente. Se argumenta que no es posible la tragedia en un universo —como la España del Siglo de Oro— que cree en un Dios ordenador y justo y un más allá en que todo desorden se subsana, pero tal argumento se basa en una postura arbitraria que solo considera trágico el desamparo del hombre en un cosmos sin sentido.

El cristianismo es una visión antitrágica del mundo, pues ofrece al hombre la seguridad del reposo final en Dios, pero la acción teatral puede contemplar la destrucción de un héroe trágico en términos que provoquen la compasión

solventa los problemas económicos de la familia.

**Pedro Calderón** va participando en justas y certámenes literarios, como los celebrados con motivo de la beatificación y canonización de **san Isidro Labrador**, y se da a conocer como poeta. En 1623 prueba el género dramático y estrena su primera obra, *Amor, honor y poder*, representada en Palacio. A partir de este momento la producción teatral de don **Pedro** aumenta continuamente con espléndidas comedias: de 1629 son *La dama duende* y *Casa*

*con dos puertas mala es de guardar*. En la década de los treinta, **Calderón** ya es el poeta favorito de la Corte. En esos años se estaba construyendo el nuevo palacio del Buen Retiro, que sería escenario de sucesivos estrenos calderonianos, y a esa época pertenecen piezas comerciales tan importantes como *La vida es sueño*, *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea*.

Participa en diversas campañas militares de la guerra de Cataluña —en la que muere su hermano **José**— hasta su retiro del ejército en 1642. En este momento,

DESDE NAVARRA

## GRISO y Calderón

¿De qué instrumentos específicos podía disponer el joven investigador que, allá por los años setenta, quería lanzarse a una tesis sobre el gran escritor madrileño llamado **Pedro Calderón de la Barca**? En materia meramente textual, fuera de unas escasas ediciones, a veces críticas, de unas piezas particulares, tenía que valerse de los tomos, imprescindibles, de la Biblioteca de Autores Españoles y de los tres volúmenes, globalmente poco fiables, de la editorial Aguilar. En cuanto a los medios de expresión de la crítica literaria, no podía contar con ninguna revista consagrada con exclusividad al autor de *La vida es sueño*, mientras que eran rarísimas las ocasiones de congresos o simposios centrados en la figura del poeta de los autos sacramentales y del mayor tragediógrafo del Siglo de Oro.

La situación, felizmente, iba a cambiar a partir de 1981, con la celebración del tercer centenario de la muerte de **Calderón**. En los treinta años posteriores, los estudios calderonianos conocieron, en efecto, un desarrollo sin precedente, capitaneado, desde un principio, por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Prueba de ello es la publicación por esta entidad de la *Guía calderoniana. Calderón 2000*, que sintetiza los actos conmemorativos del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo y es un significativo ejemplo del papel federador, asumido por el GRISO, de los esfuerzos de los calderonistas empeñados en recrear una imagen más completa y más fidedigna del dramaturgo. De esa decisiva función federativa son las mejores muestras tanto la publicación, entre 1992 y 2018, de los casi cien volúmenes de la colección, dirigida por **Ignacio Arellano**, de los *Autos sacramentales completos de Calderón*, como la creación, en 2008, del ya indispensable *Anuario calderoniano*, revista monográfica indexada en el servicio de información online Clarivate WoS, bajo la dirección del mismo investigador.

Pero no solo a estos aspectos se limita la ingente labor del GRISO en materia calderoniana. Son incontables los congresos, coloquios, simposios, ciclos de conferencias o cursos superiores de literatura dedicados a **Calderón** y organizados o coorganizados, en España, en Europa y en el resto del mundo, por el incansable equipo navarro. En la actualidad, su trabajo se centra en la edición crítica de las *Comedias completas de Calderón*, serie con más de diecinueve volúmenes ya publicados con la editorial Vervuert/Iberoamericana.

Decididamente, y sin desestimar las considerables aportaciones de otros centros como el Grupo de Investigación Calderón de la Barca en Santiago de Compostela, son infinitas las gracias que el joven —y el menos joven— investigador del siglo XXI debe dar hoy al señero grupo de Pamplona a la hora de acercarse a una de las mayores figuras europeas de la excepcional revolución dramática del siglo XVII.

*Marc Vitse, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurés*

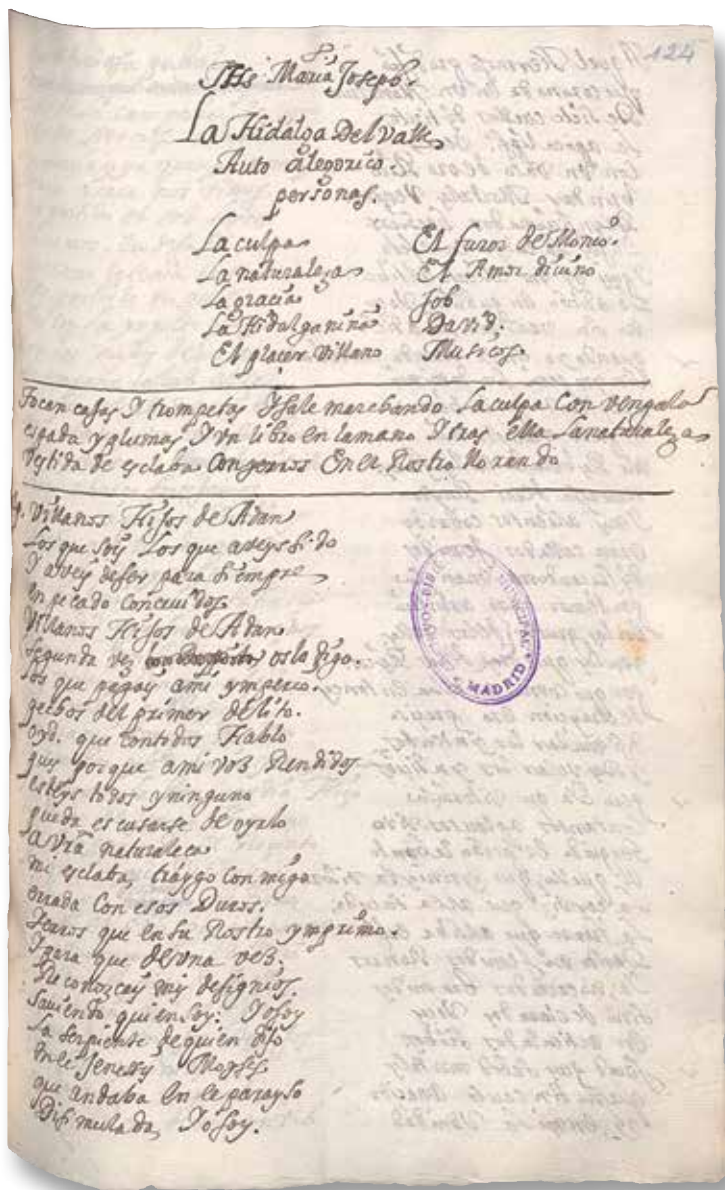
y el temor del oyente, como ya pedía **Aristóteles**.

Nadie podrá negar la cualidad trágica a piezas tan admirables como *El mayor monstruo del mundo*, cuyo protagonista, Herodes, ordena matar a su mujer en el caso de que él muera, porque no soporta la idea de que ella pertenezca a otro, ejemplo de una conducta egoísta, obsesionada por la propia pasión y que, por medio de un esquema que mezcla el destino y la responsabilidad, desemboca en un comprensible desenlace trágico, provocando hoy como ayer la emoción en el espectador. O *El médico de su honra*, una de las obras peor entendidas en la historia del teatro universal. Pocos estudiosos han conseguido comprender de qué trata exactamente este drama de honor, perjudicado por la visión rutinaria de un marido violento y asesino que protagoniza lo que hoy se denominaría un «crimen de género», lectura falsa que ignora la tragedia del protagonista don Gutierre, escindido entre el amor por su esposa y la obligación de la honra, obligación impuesta por el sistema social, y de la que los mismos ejecutores protestan, como Juan Roca en *El pintor de su deshonra*:

«¡Mal haya el primero, amén,  
que hizo ley tan rigurosa!  
¿El honor que nace mío,  
esclavo de otro? Eso no.»

El honor resulta así metáfora de cierta opresión ideológica y social, un tipo de condicionamiento que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, perfectamente comprensible para cualquier lector actual que no se instale en el prejuicio.

Constante universal y actual es también otro de los grandes temas calderonianos, el de la lucha generacional. Las figuras paternas muestran a menudo en **Calderón** una incapacidad para afrontar el riesgo de la vida, para aceptar la contingencia esencial del ser humano: carecen de valor para enfrentarse con sinceridad a los embates de múltiples violencias. Piezas que responden a este tema básico son *La*



*La hidalga del valle* (auto sacramental, 1665-1670). Copia de mano de Calderón, con correcciones.

tos, **Calderón** explora los territorios de la opresión política y social, la rebelión y la libertad, el enfrentamiento étnico y religioso, la intolerancia, etcétera. De nuevo un complejo de temas de vigencia universal y bien actuales: basta ver *El Tuzaní de la Alpujarra*, *El alcalde de Zalamea* o *La cisma de Ingalaterra*.

**EL CALDERÓN CÓMICO. HOMBRE INGENIOSO Y DE BUEN HUMOR.** Lejos de ser un aburrido malhumorado, **Calderón** tenía fama de hombre chistoso y de gran ingenio. El portugués **Pedro Jose Suppico**, en sus *Apotegmas políticos y morales* (1720), documenta la actuación de **Calderón** —y otros poetas— en una comedia burlesca improvisada titulada *La creación del mundo*, en la que **Calderón** representaba a Adán y **Vélez de Guevara** al Padre Eterno, al cual Adán había robado unas peras, robo que disculpaba **Calderón** con tal lujo de palabras que acabó cansando al Padre Eterno, quien arrojó al suelo la bola del mundo que era su emblema, diciendo:

«Por Cristo crucificado que, como soy pecador, me pesa de haber criado un Adán tan hablador.»

La anécdota evidencia que **Calderón** y **Vélez** eran considerados los poetas más chistosos e ingeniosos de la Corte, los más aptos para estos juegos de diversión jocosa.

La extraordinaria destreza cómica de **Calderón** se desarrolla en las comedias de capa y espada (*La dama duende*, *No hay burlas con el amor*, *El agua mansa...* y decenas más), mundos primaverales en los que triunfan la juventud y el ingenio, el honor se rinde al humor y a la risa, y el amor domina en un vertiginoso sucederse de peripecias. El extremo de lo jocoso en el teatro del Siglo de Oro lo representa el género de la comedia burlesca, también llamada de disparates, de chanza o de chistes, piezas de humorismo absurdo y carnalesco. A **Calderón** se debe precisamente la mejor comedia burlesca del Siglo de Oro, *Céfalo*

devoción de la cruz, *Los cabellos de Absalón* o *La vida es sueño*. En esta última, quizá la comedia más famosa de **Calderón**, todo el discurso del rey Basilio justificando haber encarcelado a Segismundo culmina en la verdadera razón: el miedo a ser destronado y vencido por su hijo:

«[...] yo rendido a sus pies me había de ver, icon qué congoja lo digo!, siendo alfombra de sus plantas las canas del rostro mío [...].»

También resulta nuclear otra de las grandes claves de **Calderón**: la libertad —y por tanto la responsabilidad— del hombre frente a su conducta. El destino en el que cree Basilio nunca puede doblegar la libertad del individuo: la voluntad de Segismundo obedece finalmente a su libre albedrío, y no está determinada por los astros. La dramaturgia de **Calderón** —como la obra de **Cervantes**— es, en esencia, la dramaturgia de la libertad.

Sin ninguna complacencia con el poder, cuando este da lugar a abusos injus-

Mística y real Babilonia (auto sacramental, 1665-1670). Copia manuscrita autógrafa en limpio.

y *Pocris*, burla de una historia narrada por **Ovidio** en las *Metamorfosis*, sometida al registro ridículo y a la serie de disparates, con todo tipo de juegos y chistes, desde la parodia inicial en que un personaje es despenado por un borrico desbocado. También merece la pena recordar en este terreno sus entremeses (*Las carnestolendas*, *El desafío de Juan Rana...*), piezas breves muy elaboradas en sus medios cómicos.

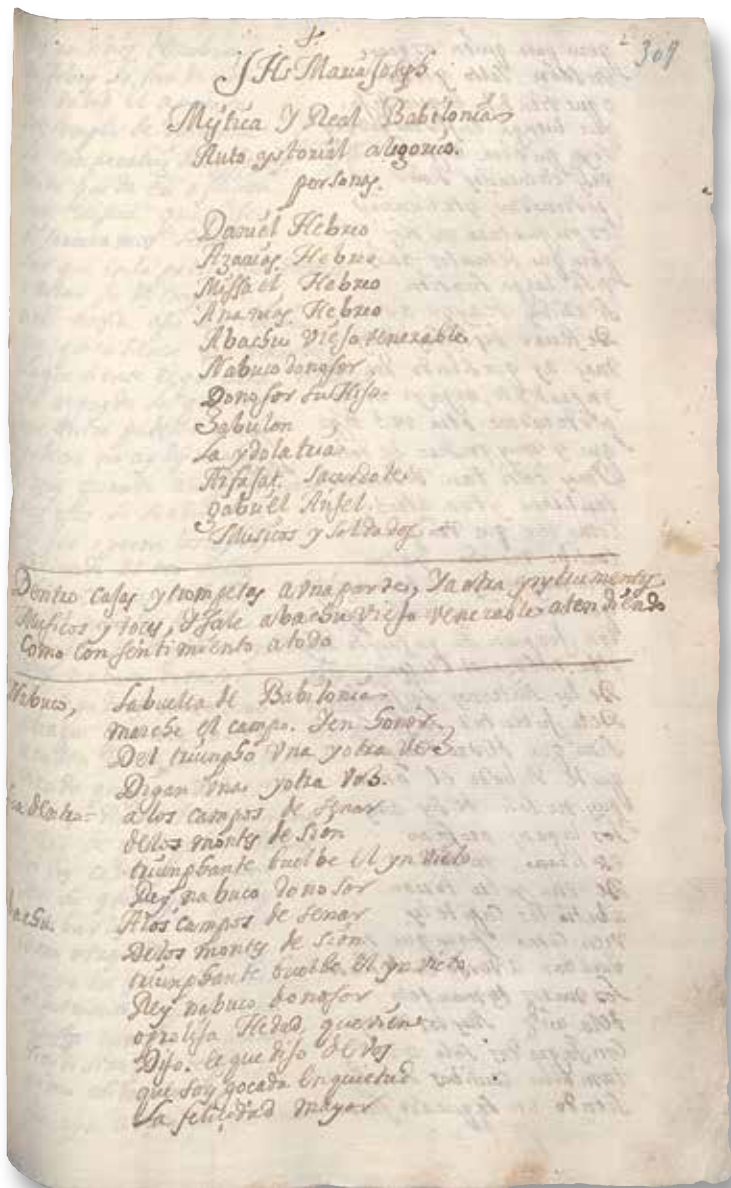
**CALDERÓN Y LA MUJER.** Hay cierta inclinación entre los estudiosos a percibir aspectos feministas en la obra de **Lope** o de **Tirso**, mientras que de **Calderón** se ha llegado a escribir que «no suele tener buena mano a la hora de poner en escena a mujeres jóvenes» (**Hugo Friedrich**); o, como fantaseaba **Menéndez Pelayo**: «Las damas de **Calderón** tienen siempre algo de hombrunas. No hay jamás en **Calderón** esa sutilísima comprensión de la naturaleza femenil». Son otros tópicos que nada significan, porque en la obra de **Calderón** hay toda clase de mujeres, según el género dramático y las tramas que definen los papeles femeninos —y los masculinos—, cuya coherencia dramática exige a menudo acciones y desenlaces que pueden considerar intolerables las sensibilidades modernas que desplacen de manera anacrónica las circunstancias de un texto. No es lo mismo la heroína cómica de *La dama duende* que la pervertida Ana Bolena de *La cisma de Ingalaterra* o la ejemplar Cenobia de *La gran Cenobia*. Que **Calderón** presente un ejemplo de soberbia y tiranía como Semíramis en *La hija del aire* —que poco se diferencia de los tiranos masculinos—, caracterizada por su pasión de mandar, no significa en el poeta ni una postura antifeminista ni feminista de reivindicación del poder femenino.

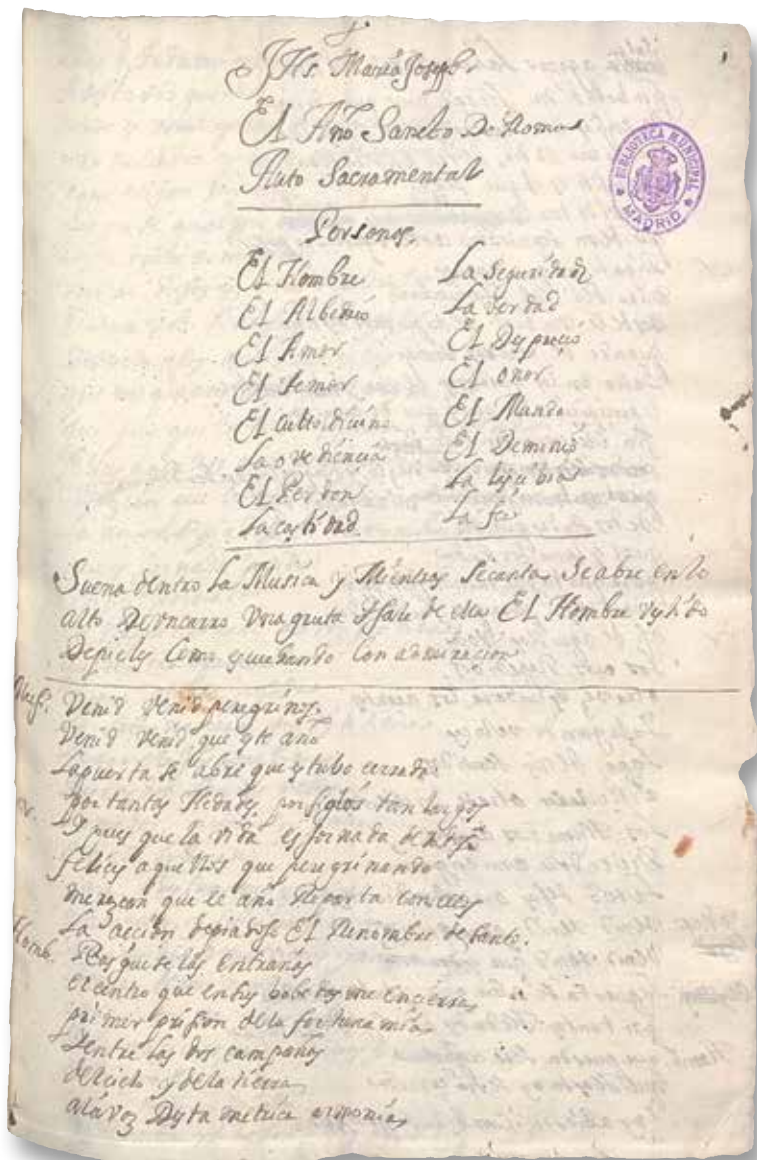
Cada drama tiene su lógica interna. Cientos de mujeres actúan en las comedias de **Calderón**: el lector o espectador podrá hallar en estas obras la compasión por la víctima y la justicia contra el agresor (*El alcalde de Zalamea*, *El Tuzaní de la Alpujarra*), la inteligencia y el ingenio (*La*

*dama duende*), la pedantería cultilatini (*parla* (*No hay burlas con el amor*), la malvada ambición (*La cisma de Ingalaterra*), el modelo de buena reina (*La gran Cenobia*) y otros muchos matices y condiciones.

**LA RELIGIÓN Y EL TEATRO. LOS AUTOS SACRAMENTALES.** La dimensión religiosa aparece en numerosas obras de **Calderón**, pero no siempre en el mismo nivel. Más intensa en comedias como *La devoción de la cruz*, adquiere matiz hagiográfico en *El mágico prodigioso*, pero es en los autos

sacramentales donde constituye un elemento fundamental. El auto sacramental sirve a la exaltación de la Eucaristía. El papa **Urbano IV** establece en 1264 la celebración de la fiesta del Corpus Christi, que se extiende por todo el orbe católico y recibe nuevo impulso en el Concilio de Trento [desde 1545 a 1563, de forma intermitente], al ver en ella una respuesta a ciertas actitudes protestantes sobre el sacramento. Este género despliega enorme riqueza de pensamiento, poesía y escenificación. Es un teatro intensamente religioso, pero





*El año santo de Roma* (auto sacramental, 1665-1670). Copia de la mano de Calderón.

en publicar un centenar de volúmenes en colaboración con la prestigiosa editorial hispano-alemana Edition Reichenberger.

**LOS GRANDES ESPECTÁCULOS DE PALACIO. ÓPERAS Y ZARZUELAS.** A partir de su ordenación sacerdotal en 1651, **Calderón** se dedica solo a escribir fiestas para Palacio —además de los autos sacramentales—. Esta etapa encarna el modelo más propiamente barroco del teatro auricular, en su fusión de sistemas de signos espectaculares (música, poesía, puesta en escena, pintura...). Son piezas de fantasía, fábulas y fiestas musicales como *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *El golfo de las sirenas...*, con fastuosa escenografía, autómatas, iluminación y música, grandes espectáculos que solo hallan cabida en el Coliseo de Palacio. El desarrollo de este tipo de comedias va asociado a la construcción del Buen Retiro, con su teatro, y a las maravillosas puestas en escena de ingenieros italianos como **Cosme Lotti**, llamado en Madrid «el hechicero» por la habilidad de sus efectos, como la imitación de las tormentas marinas o erupciones volcánicas en el escenario.

**Goethe** lamentaba que **Shakespeare** (1564-1616) no hubiera conocido a **Calderón**; pensaba que el 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**, entre otros, lo admiraron. En su misma patria, sin embargo, la recepción de su obra ha sufrido extrañas incomprensiones. La valoración moderna de **Calderón** ha sido, en parte, la historia de un falseamiento de la persona y la obra del poeta, gravado por muchos estereotipos. Hay que insistir, en cambio, en la imagen mucho más justa de un **Calderón** que es, desde su espacio histórico propio, un dramaturgo universal, consciente de los valores y las crisis de su tiempo, que refleja en un teatro de múltiples mundos capaces de incitar a la reflexión, al goce estético y a la emoción del espectador de nuestros días. **NR**

no hay que olvidar que primordialmente es teatro.

La nómina de los autos calderonianos alcanza cerca de ochenta títulos, que constituyen uno de los conjuntos artísticos de mayor importancia literaria y cultural del Siglo de Oro. **Calderón** aplica en este género sus más altas posibilidades de investigación dramática y ética al dramatizar un proceso de caída y redención en que el hombre, situado entre las asechanzas del demonio y la gracia de Dios, es el protagonista de su propia historia,

libre —y por tanto responsable— para desarrollar su proyecto vital. Trazan, así, los autos una ambiciosa perspectiva en la que todo cabe (el hombre interior y social, la naturaleza y la historia, Dios y el demonio, el bien y el mal, la tentación y la gracia...), expresada en un poderoso teatro nutrido de cuestiones humanas esenciales.

La tarea de edición crítica y anotada de los autos completos de **Calderón de la Barca** ha sido, precisamente, uno de los objetivos del GRISO, que ha invertido algo más de veinticinco años (1992-2018)