

En los entremeses de Quiñones de Benavente triunfa el verso de la prosa como instrumento de expresión dramática, y tienen cabida todas las situaciones capaces de provocar la risa del espectador del siglo xvii. Muchas de esas situaciones, a diferencia de lo que ocurre en Cervantes, ya no nos mueven a risa, pues su comicidad va estrechamente ligada a un contexto social históricamente limitado. Aunque Quiñones de Benavente lleva el entremés a su mayor perfección formal y amplía su cauce temático, teatralizando situaciones variadísimas procedentes de fuentes folklóricas, libресas, de la tradición literaria o de la realidad inmediata, su mundo cómico no alcanza nunca la profundidad del mundo cervantino. Esa menor profundidad está contrabalanceada por la mayor riqueza formal de la ficción teatral. En sus manos el entremés se convierte en una pequeña *summa* cómica donde todos los tipos y temas cómicos, o comificables, de la sociedad española coetánea tienen su puesto: «el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todos, el casamentero, el murmurador, las damas del tusión y las pedidoras, los valentones y cobardes, los afeminados, el hablador, el viejo casado con mujer moza, el enamorado, las dueñas y rodrigones, la marisabidilla, los maridos flemáticos, los miserables (avaros), los gorrinos, etc. Y entre los oficios y profesiones elige preferentemente algunos muy corrientes, como el letrado, el doctor, el soldado, los alcaldes rústicos, bobos y maliciosos; los sacristanes, éstos con gran abundancia; los barberos, boticarios, aguaciles, estudiantes, franceses y gabachos (...); venteros, fregonas, beatas, celestinas»³⁷. De entre todos estos tipos cómicos destaca el de Juan Rana, protagonista de numerosos entremeses, encarnado por el gran actor cómico Cosme Pérez. Juan Rana, correlato castellano del Arlequín de la *Commedia dell'arte* italiana, según Eugenio Asensio, tiene su raíz «en la tradición española». Asensio lo describe así: «Juan Rana es el ingenuo poltrón y cobarde, inocente más que malicioso que se siente inmerso en un mundo confuso, cuyas contradicciones acepta sin comprender. Puede ser todo menos heroico.» «Una vez asegurada la permanencia de su núcleo personal, Juan Rana puede variar, se convierte, al igual que Arlequín, en un azogue movetizado: llora, ríe, es tontiloco, bobiliso.» «Esta capacidad de plegarse a las nuevas situaciones, de aceptar todas las posibilidades, de ser cera maleable, le dará la posibilidad de sobrevivir a mil aventuras, siempre abierto y disponible: Y con ella ganará una incomparable popularidad.» «Su plasticidad le permite adaptarse a las más variadas situaciones y oficios: puede ser médico, letrado, poeta, ir a la corte. Dentro de sus variaciones, mantiene una sombra de unidad representando la ingenuidad, las aspiraciones elementales, la

³⁷ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jcaras y mojigangas desde fines del siglo XVI*, NBAS, Madrid, 1911, vol. 18.

perplejidad del hombre ante el laberinto de la vida.» «Su traje consista en la vara de alcalde, la montera o caperuza y el sayo aldeano, sin que llevase carátula como Arlequín, aunque por la fiজেza del tipo le asemejamos a las máscaras de la comedia improvisada de Italia»³⁸. En 1640 Quiñones de Benavente deja de escribir para el teatro. En sus manos el entremés se ha convertido en un pequeño espectáculo teatral completo, mediante la fusión de palabras, acción, baile y canto³⁹.

IV. CALDERÓN DE LA BARCA

1. Introducción

Monta tanto, tanto monta

Casi es ya de rigor, por ese gusto y esa necesidad que la inteligencia crítica tiene de los esquemas claros y simples, aproximar a Lope y a Calderón, para que de tal aproximación brote, sin esfuerzo, el contraste entre los dos máximos dramaturgos de nuestro teatro clásico. Contraste entre dos vidas y dos dramaturgias que se afirman así mismas sobre la base fundamental de un mismo estilo nacional que los enlaza en la raíz. Lope y Calderón son como los dos polos de un mismo arte dramático y de una misma corriente histórica. Al Lope volcado hacia afuera, rico de pasión vital, se une, como la otra cara de un mismo torso, el Calderón volcado hacia adentro, rico de pasión intelectual. Junto al Lope, hombre de confesión, esencialmente comunicativo, siempre propicio a hablar de sí mismo, de sus afanes, de sus dolores y alegrías, de sus aventuras, de sus culpas, universal portavoz de sí mismo y de su vida, encontramos a Calderón, hombre de silencio —«biografía del silencio», ha apellidado Valbuena Prat a su vida— nada propicio a hablar de sí mismo, guardador celoso de su propia intimidad, de sus pesares y sus gozos. Lope, gran hablador. Calderón, gran silencioso. La crítica literaria ha explorado, como un rico filón, ese contraste entre dos personalidades, y ha contrapuesto también sus dos dramaturgias mostrando sus diferencias. Tal método de contraposición ha sido fecundo en hallazgos, cuando objetivo, pero pletórico en errores, cuando estribado en un cerril partidismo que dividía a los críticos en capillas, según fueran antical-

³⁸ *Op. cit.*, págs. 166-171.

³⁹ Véase también Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, 1965.

deronianos o antiflopistas. Hoy, -afortunadamente, los críticos literarios han renunciado a la guerra civil, y su loplismo o calderonismo es cuestión de especialización, y no de combate. Sin obnubilarse preferencias, podemos afirmar que reina hoy entre los críticos el espíritu del «monta tanto, tanto monta».

La pasión del orden

Cuando Calderón comienza su obra dramática se encuentra con una riquísima herencia teatral, con una formadable máquina en pleno funcionamiento, con unos escenarios y unas compañías de cómicos que trabajan sin cesar, con un público entusiasta e insaciable, con un sistema dramático que deja una gran libertad de elección y de realización al creador, con una constelación de temas, géneros, conflictos y personajes, con una técnica y un lenguaje, con unos gustos y unas normas, en suma, con una tradición teatral viva y espléndida. Calderón abraza esa tradición teatral, la asume e, instalándose en ella, como en un bien propio y, a la vez, comunitario, lleva a la perfección el sistema dramático asimilado, *en tanto en cuanto que sistema*. Por ello, el teatro de Calderón no es sólo otro teatro más que, unido a los de Lope y a los de los demás dramaturgos, completa la dramaturgia del Siglo de Oro, sino, además, la cristalización máxima de un sistema que, como tal, queda constituido de una vez para siempre. El teatro de Calderón es no sólo una prolongación y una profundización de temas y de técnicas ni una depuración de las estructuras dramáticas básicas, sino la etapa final de un proceso en la que el fenómeno teatral al que llamamos teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia. En manos de Calderón los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación por Lope y sus seguidores, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión. Si se nos permite la expresión, el «arte» teatral de Lope se hace «ciencia» teatral en Calderón. Lo que podríamos denominar *ins-tinto e inspiración en la dramaturgia de Lope, es lógica y conciencia en la dramaturgia de Calderón*.

Los críticos calderonianos señalan tres notas típicas de la pieza calderoniana: orden, estilización, intensificación. La materia dramática, inventada por Calderón o tomada de la tradición teatral anterior, es sometida, mediante una técnica esquemática, rigurosamente lógica, a un orden cuyos elementos constitutivos son: claridad en el planteamiento, el desarrollo y la solución del conflicto, sistematización, por medio de anátesis y paralelismos, de las situaciones dramáticas, sistematización ideológica de los motivos y sentimientos básicos de la «comedia», agrupación jerárquica de los personajes en tor-

no a un personaje clave, formando, generalmente, parejas complementarias o antitéticas. Ese orden conlleva, a su vez, la unificación de la acción y la concentración dramáticas. Todos los críticos ponen de relieve la importancia predominante del protagonista en el drama calderoniano, núcleo y eje de la acción centrada en él. Ese predominio del protagonista, al cual se subordinan acción y personajes, confiere mayor importancia a lo puramente subjetivo. El conflicto se hace interior y, para expresarse, encuentra su mejor instrumento en el monólogo. Monólogo que no sirve va de vehículo expresivo al sentimiento, como en Lope, donde su función es principalmente lírica. El monólogo calderoniano explicita la dialéctica interior del personaje, el tenso debate de valores contrarios enfrentados en el alma del personaje. El personaje calderoniano, criatura extraordinariamente lúcida, intensamente vuelto hacia dentro de sí mismo, se entrega con pasión al análisis de su propio mundo, dueño siempre de su razón y de su palabra. La razón y su verbo, por medio de sucesivas interrogaciones, encadenadas con rigurosa lógica las unas a las otras, hacen aflorar a la superficie, en ordenada trabazón, las múltiples facetas de la problemática interior, cifra de la problemática de la existencia del hombre en el mundo. En cada personaje calderoniano hay, como base de su personalidad, una genial voluntad de orden y de claridad mental que combate hasta sus últimos reductos el desorden y el caos. Esa necesidad de orden es la raíz última de la palabra dramática de los personajes calderonianos. Si son personajes razonadores, lo son por un profundo imperativo de claridad. Su más constante pasión, auténticamente constitutiva de su personalidad, es, sin duda alguna, la pasión del orden.

Valbuena Prat señala enérgicamente dos estilos en Calderón, no sucesivamente cronológicos. En el primer estilo o manera, según el ilustre crítico, «se continúa el sentido realista del drama de Lope y sus recursos escénicos. Calderón añade el estilo conciso, la simplificación de la trama, la perfección técnica; pero marcha, en el fondo, el asunto como en la primera época de nuestro teatro. Se trata del drama de Lope esquematizado». «El segundo estilo —sigue citando a Valbuena Prat— se halla en las comedias religiosas, filológicas y mitológicas, y en los autos. Se trata de un género nuevo, en que la ideología, la poesía del asunto y exquisita forma poética... se sobreponen a los demás elementos de la primera etapa»⁴⁰.

En el comienzo de su carrera de dramaturgo o ante determinados temas dramáticos Calderón utiliza para decir lo que tenía que decir el instrumento que el público prefería: el de Lope. Pero lo somete a un proceso de depuración crítica. Calderón asimila creadoramente los elementos fundamentales de la dramaturgia vigente, toma pose-

⁴⁰ *Literatura dramática española*, págs. 213-214.

sión de ellos, los va moldeando, rechazando unos e intensificando otros —su técnica esquemática es el resultado de una operación selectiva— y los va haciendo aptos para expresar su visión del mundo.

Timantes, Zeuxis y Apeles, o de los tres modos de presentación de la realidad

En el Acto I de *Darlo todo y no dar nada* Calderón escenifica la anécdota de los tres pintores griegos que presentan a Alejandro el retrato que cada uno de ellos le ha pintado. Timantes ha suprimido en el retrato el defecto que Alejandro tenía en un ojo; Zeuxis ha puesto todo su cuidado en mostrar ese defecto; Apeles ha pintado a Alejandro de perfil, con lo cual ni ha suprimido ni ha mostrado el ojo defectuoso. Calderón da un sentido ético-político a esta escena. Alejandro rechaza indignado el retrato de Timantes porque, idealizando la realidad, ha mentido por lisonja, y el de Zeuxis, porque, atrevido, ha pintado demasiado al vivo la realidad, y acepta complacido el de Apeles, porque éste ha pintado la realidad, sin ocultar ni acentuar lo defectuoso de ella.

Cada uno de los tres pintores, puestos ante la misma realidad, la han presentado de diverso modo. Dos de esos modos, el idealista y el naturalista son rechazados como impropios. La presentación idealista de la realidad la falsea al suprimir lo que en ella hay de negativo, y la presentación naturalista de la realidad la falsea también al poner especial trabajo en mostrar lo que de negativo hay en ella. El único modo justo de presentación de la realidad es aquel que, sin caer en el exceso del idealismo ni del naturalismo, sabe ver su belleza sugiriendo su fealdad. Esta tercera manera es la propiamente calderoniana: ni sólo angélica ni sólo monstruosa. Las palabras que Alejandro dice a Apeles podemos aplicarlas al teatro de Calderón:

Buen camino habéis hallado
de hablar y callar discreto;
pues sin que el defecto vea
estoy mirando el defecto,
cuando el dejarle debajo
me avisa de que le tengo,
con tal decoro, que no
pueda, ofendido el respeto,
con lo libre del oírlo,
quitar lo útil de saberlo.

Como Apeles, Calderón, sin mentir por miedo a la verdad, ni gritarla broncamente, sabrá decirla

haciendo
que el medio rostro haga sombra
al perfil del otro medio.

Calderón, que quiso estar lúcidamente a la altura de su tiempo, en su mismo centro, y no por encima ni aparte, se empeñará, fiel a su arte, en presentar ese difícil perfil de la realidad, eje de luz y sombra, de espíritu y materia, de bien y mal, de tiempo y eternidad. De ahí esa esencial dualidad de su teatro, esa necesidad de la antítesis y del paralelismo, y esa insoslayable y honda vocación interrogativa que atraviesa su teatro. Quien decide situarse en la delgada línea, en el sutil perfil que separa y une los dos rostros de Jano encuentra en la antítesis y en la interrogación sus mejores instrumentos.

Jano, el dios de las dos caras

Sabido es que en la mitología romana se representaba al dios Jano con dos caras vueltas en sentido contrario. Cuando se lee el teatro de Calderón la figura del dios de las dos caras se impone a nuestro espíritu. La realidad que allí se nos representa hecha drama tiene siempre un doble rostro. Los héroes calderonianos se nos presentan a menudo en parejas como el Prometeo y el Epitmeo, de *La estatua de Prometeo*, como el Heracles y el Leonido de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, como el Alejandro y Diógenes de *Darlo todo y no dar nada*, como Patricio y Ludovico Eñnio de *El purgatorio de San Patricio*, como Eusebio y Julia, los gemelos de *La devoción de la Cruz...*, etc.; o divididos interiormente, centros de gravedad y campos de batalla de dos fuerzas en conflicto, como el Segismundo de *La vida es sueño*, cifra, en carne y hueso, de todos ellos, o como el Hombre de los autos sacramentales, símbolo universal de la humana condición, dividido entre la Gracia y la Culpa. El mal y el bien, la luz y la sombra, el sueño y la vigilia, la ilusión y la verdad, la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, el hado y la libertad son citados, en cada drama, para dar testimonio con su presencia del imperio que poseen sobre la existencia del hombre en el mundo. Aunque no siempre explícito, nos parece adivinar que lo que verdaderamente se ventila en cada drama, lo que realmente está en juego es el misterio —y no sólo el problema— de la libertad humana. El escenario donde el misterio de la libertad se hace acción es, unas veces, el mundo histórico de los dramas de corte o de aldea, y otras

el mundo cósmico de los *autos sacramentales*. En ambos mundos el hombre protagonista encuentra en sí mismo estas dos afirmaciones: la de Dionisio (en *Darlo todo y no dar nada*, Acto I).

Yo, reino y rey de mí mismo,
habito solo conmigo,
conmigo solo contento.

Y la del príncipe don Fernando (en *El príncipe constante*, Acto III).

Hombre... tú eres
tu mayor enfermedad.

Son esas dos afirmaciones, raíz de la conciencia de sí mismo, las que dan todo su sentido a la frase que todos los personajes calderonianos gustan decir en los momentos de crisis: «Yo soy quien soy». Es esa frase la que hace posible que se iluminen a la vez las dos caras de Jano.

2. Aspectos de su teatro

Juan de Valdés, en su libro *Zientu y diez consideraciones*, escribe: «Los hombres que reinan en el reino del mundo viven debajo de cuatro crudelísimos tiranos: el demonio, la carne, la honra y la muerte» (Consideración LIII).

A esos cuatro tiranos los encontramos, trabajando al unísono o separados, desnudo el rostro o encubierto, en todas las encrucijadas mayores del teatro calderoniano.

Los dramas-límite del honor

Tres dramas trágicos, unidos estrechamente por su íntima semejanza, representan la expresión más extrema del concepto del honor conyugal. En ellos Calderón plantea y desarrolla hasta sus últimas consecuencias tres casos, tres situaciones límite de la tiranía del honor. Sus nombres son bien conocidos: *A secreto agravio, secreta venganza*; *El médico de su honra*; *El pintor de su deshonra*. Hay en estos tres dramas, cuidadosamente calculados en sus situaciones y en los efectos de éstas, un extraño y poderoso enlace entre lógica y monstruosidad que, aun hoy, pese a que el código del honor que los sustenta no tenga vigencia, nos toca profundamente.

Tres esposas son asesinadas por sus maridos, sin que ninguna de ellas haya llegado a cometer realmente el pecado de adulterio. Las

tres han sido sacrificadas al tremendo dios del honor. Las tres se han unido a sus maridos sin amarlos, forzadas por sus padres, dos de ellas creyendo muerto al hombre que amaban. Y la otra, doña Mencía (*El médico de su honra*), ausente el infante don Enrique, su amante:

... mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
la mano a Gutierre di,
volvió Enrique, y en rigor,
tuve amor, y tengo honor,
Esto es cuanto sé de mí.

Nosotros, además de esa memoria viva de su amor y de esa no menos viva conciencia de su deber de esposas, que las lleva a rechazar a sus amantes, sabemos también que tienen miedo. El mundo en el que viven, el de su propia casa, y el otro, más terrible y sin rostro, el mundo exterior que las cerca, es un mundo dominado por la desconfianza, un mundo que es todo oídos y obliga al individuo a vigilar sus palabras:

DON DIEGO:

Calla, y repara
en que, si oyen las paredes,
los troncos ven, don Arias, ven
y nada nos está bien.

No sólo hay que tener en cuenta esa atmósfera tensa, llena de miedo y de desconfianza que pesa sobre el universo en el que se mueven los personajes, sino también la ausencia de intimidad, de ternura espontánea, de naturalidad que reina en cada hogar. El diálogo entre los esposos, pese a lo florido y cortés de sus palabras y sus conceptos, no es, al cabo, más que palabras y conceptos, las que corresponden al papel que representan, pero nos deja ver la radical oquedad de sentimiento que es su núcleo. Cada uno de ellos nos parece estar cumpliendo con su deber, y ese deber se conforma a lo que el mundo en el que están exige de ellos. Nos es imposible imaginar entre los esposos una verdadera escena de amor, en la que se entreguen uno al otro sin reservas y sin palabras. El diálogo, pues, no sirve para comunicar nada, sino para ocultarlo todo. En esa atmósfera de sigilo, de vigilancia y de ocultación toda situación es forzosamente equívoca. El amante entra en la casa, la esposa lo desengaña, el marido llega y la esposa, en la que el deber acaba de triunfar sobre el amor, no tiene otro recurso que esconder al amante y mentir al marido. A partir de ese momento la verdad ya no será posible. Y el miedo y las sospechas comienzan a producir sus efectos.

La palabra que debiera ser dicha para que la luz de la verdad lo iluminara todo, dando a cada acción su sentido auténtico, no ha sido dicha. A partir de ese instante el gran mecanismo que rige la conducta de los personajes se pondrá en marcha y será imposible pararlo. La mujer se refugiará en la espera, disimulando su terror, y el hombre se refugiará en la soledad de su honor, disimulando sus sospechas. La acción se centrará ahora en la torturada conciencia del marido. La hora de los soliloquios comienza. Cada gesto, cada palabra, cada acción significará lo que no es. Ya tenemos, pues, al hombre a solas consigo mismo, a solas con sus sospechas y con su honor. Una decisión se impone. Una decisión en donde no interviene la pasión. Los celos y la pasión serán ahogados, rechazados, barridos de la conciencia. No hay más interlocutores válidos que la razón y el honor. Don Lope de Almeida (*A secreto agrario...*), don Gutierre Alfonso (*El médico de su honra*) y don Juan Roca (*El pintor de su deshonra*), divididos interiormente, llegan a través de las mismas interrogaciones y de las mismas quejas a idéntica decisión: la esposa debe morir y, por supuesto, el amante. No es necesario tener pruebas ciertas. La sospecha basta. Hay que matar. ¿Cómo llega el hombre a esta decisión? ¿Quién y qué le obliga a matar? En los monólogos el hombre se presenta a sí mismo como víctima de la ley del honor. Su razón se rebela contra ella. Su conciencia se queja. Conciencia y razón acusan de bárbara, de injusta, de infame la ley del honor. Sin embargo, la obedecen. Saben que tal obediencia implica alienación de la propia libertad y complicidad con el mal. Oigamos a don Juan Roca:

¿Mi fama ha de ser honrosa,
cómplice al mal y no al bien?
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
¿El honor que nace mío,
esclavo de otro? Eso no.
¡Y que me condene yo
por el ajeno albedfío!
¿Cómo bárbaro consistente
el mundo este infame rito?

Protesta e interrogación tienen una doble función dramática. De una parte, subrayar la lucidez de la conciencia del personaje; de otro, mostrar el carácter de necesidad del asesinato que va a seguir. No se trata de un crimen pasional, de un crimen privativo, por así decirlo, de ese personaje. Lo que se ventila en el monólogo es la obligación de matar, obligación que trasciende la esfera de lo personalmente individual. Orelo hubiera podido no matar a Desdemona

y seguir siendo Orelo. En cambio, los tres personajes calderonianos tienen que matar si quieren seguir siendo quienes son. Protesta e interrogación no abren camino alguno a la elección, no son manifestaciones de la libertad, no expresan la duda de una conciencia libre. Sirven sólo para dar expresión a la impotencia del hombre ante la gran maquinaria en la que se encuentra prisionero y contra la que no puede rebelarse. No sólo tiene que matar, sino que tiene que matar obedeciendo unas normas. El asesinato de la esposa y de su supuesto amante es premeditado firmemente en obediencia a esas normas y tiene, por ello, un carácter impersonal. Es precisamente en la ejecución del crimen donde las categorías de lo lógico y monstruoso aparecen indisolublemente unidas. Ningún dramaturgo ha expresado con tanta intensidad esa conversión de lo monstruoso en lógico. Don Gutierre haciendo sangrar a su esposa hasta la muerte, o don Lope de Almeida incendiando su casa después de matar a su mujer son escenas que difícilmente pueden olvidarse. Y tales crímenes en obediencia ciega a unas leyes, las del honor, por las que se rige el mundo. Pero el dramaturgo no se detiene aquí, sino que va más lejos. Después del crimen vienen las escenas que completan y acaban la monstruosidad de lo ocurrido: los padres de las víctimas y el rey, señor supremo de ese mundo en que tales cosas suceden, aprueban el crimen. Ninguna escena tan extraña ni tan terrible como la final de *El médico de su honra*. El rey, delante del cadáver de doña Mencía, fuerza al asesino a dar la mano de esposo a otra mujer, autorizando, si necesario fuera, volver a lavar con sangre el honor, volver a repetir el mismo crimen.

Nos parece difícil admitir que Calderón aceptara, como lo aceptan sus personajes, ese «bárbaro fuero del mundo», como llama a las leyes del honor otro asesino, el Curcio de *La devoción de la Cruz*, que medita el asesinato de su esposa sabiendo, como él mismo confiesa, que es inocente. Nos resulta difícil pensar que Calderón escribiera estas tres tragedias ejemplares o inventara personajes como Curcio para justificar la casuística del código de honor y en él un orden y un mundo que para subsistir necesita del crimen. Lo que sucede en estas tres piezas ¿no nos está indicando exactamente lo contrario? Fijémosnos en la más bárbara de estas tragedias: *El médico de su honra*. Que doña Mencía sea inocente como lo es, que su marido la mande matar del modo que lo hace, que el rey no castigue tal crimen, ¿quiere decir que Calderón da por bueno que muera doña Mencía, que su marido la mate como la mata, y que el rey acepte tal acción? ¿Quiere decir que Calderón acepta el mundo donde tales cosas ocurren? Nadie es en cada una de estas tragedias individualmente culpable, como decíamos más arriba. No son los individuos, sino el sistema que rige las conductas individuales quien

resulta así puesto en relieve. Calderón, dramaturgo hasta la médula de los huesos, se abstiene de toda reflexión moral, de toda intromisión personal mediante un juicio de valor. Su papel de dramaturgo consiste en presentar objetivamente un mundo en donde unos personajes viven una acción. Esa acción se desarrolla según unas leyes que le son propias. Cuando el rey de *El médico de su honra*, después de escuchar a Coquín, quien, como «hombre bien nacido», le cuenta su versión de lo acaecido, se dice a sí mismo:

Gutierre sin duda es
el cruel que anoche hizo
una acción tan inlemente.
No sé que hacer. Cuerdamente
sus agravios satisfizo.

Se expresa según las leyes del mundo en que el dramaturgo lo hace vivir. ¿No sería ingenuo pensar que es el dramaturgo quien juzga que don Gutierre ha satisfecho «cuerdamente sus agravios»? ¿El dramaturgo que acaba de hacernos asistir a la escena en que don Gutierre ha hecho sangrar a su esposa y está dispuesto a asesinar al médico que le ha servido de instrumento, el dramaturgo que ha inventado esa tremenda escena, puede decir a su personaje: «cuerdamente satisfizo sus agravios»? Yo no puedo pensarlo. En cambio, sí puedo pensar en la formidable ironía trágica en las tres piezas, en go escribe esa escena final, de idéntico sentido en las tres piezas, en la que todos los personajes juzgan «cuerdo» el crimen cometido, y dan su parabién al asesino. No es solamente el marido, sino todos los personajes quienes viven debajo de ese crudelísimo tirano que es el honor. Si tal no ocurriera, ¿cómo podríamos tomar conciencia de ese «infame rito» (*El pintor de su deshonra*), de esa «injusta ley» (*El médico de su honra*), de esas «locas leyes del mundo» (*A secreto agravio, secreta venganza*), de ese «bárbaro fuero del mundo» (*La devoción de la cruz*)? Hemos visto una cara del honor. Veamos la otra cara.

El alcalde de Zalamea

Entrar en el mundo de Pedro Crespo después de haber permanecido en el mundo del médico de su honra y de don Lope de Almeida es como pasar de un cuarto tenebroso, donde la atmósfera es irrespirable, a una habitación clara, llena de luz, donde se respira el aire fresco de las aldeas campesinas. No sólo cambiamos de mundo físico, sino de mundo moral. No es la desconianza, el recelo, el silencio, el desamor ni el miedo quienes poseen la morada del hombre,

sino la autenticidad de lo cotidiano y el sentimiento de la dignidad personal, la ternura y la comprensión, la vocación de lo humano y el honor quienes la habitan.

No en vano *El alcalde de Zalamea* goza, junto con *La vida es sueño*, del prestigio de obra maestra. Desde que el relón se levanta hasta que cae por última vez, verdad y sencillez son las dos notas que resplandecen en los caracteres, las situaciones, los sentimientos, las ideas y lenguajes de esta pieza. El dramaturgo no necesita exagerar ni sutilizar. Todo es limpiamente humano en la casa de Pedro Crespo, porque la persona es libre, dueña de sus actos, responsable ante Dios y ante su propia conciencia. El honor no es aquí bárbara ley que imponga una conducta inhumana, sino virtud del alma, enraizada en la conciencia de la dignidad del hombre. La definición que del honor da Pedro Crespo es bien conocida:

el honor
es patrimonio del alma
y el alma sólo es de Dios.

Pedro Crespo es todo un hombre. En paz consigo mismo, conoce lo que debe a los demás y lo que se debe a sí mismo, sabe cuáles son sus deberes y cuáles son sus derechos. Equilibrio, madurez, seriedad, dominio de sí, amor a los suyos, agudo sentido de la realidad, humor y plena conformidad con el puesto que ocupa en el mundo.

La acción se desarrolla durante la breve estancia de una tropa militar en la aldea de Zalamea. Los personajes pertenecen, pues, a dos mundos, el militar y el aldeano. La soldadesca, con su afán de placer y de jolgorio, viene a turbar la paz, el ritmo sosegado de la vida cotidiana de la pequeña comunidad. A través de una serie de escenas, modelo de realismo y de economía dramáticos, Calderón hace presente esa interrupción momentánea de la cotidianidad, de fine ese ambiente alterado por la presencia de la milicia. La acción central, núcleo de la tragedia, está enmarcada por esa atmósfera de inacostumbrada agitación, y progresa recítilnea, sin meandros, en creciente intensificación dramática. Don Alvaro de Ataide, capitán de una compañía, a quien le ha tocado en suerte albergarse en casa de Pedro Crespo, deslumbrado por la balleza de Isabel, quiere gozarla. Nos encontramos, una vez más, ante un conflicto caro a nuestros dramaturgos: el caballero, noble y valeroso, rechazado por la villana, hermosa y dotada de una aguda conciencia de su dignidad personal. Alvaro de Ataide, para quien su capricho es norma y tiene valor absoluto, la rapta y la fuerza en el bosque, dejándola después abandonada. Las escenas en que Pedro Crespo corre, en la noche,

detrás de su hija para auxiliaria, es arado a un árbol y oye los gritos de angustia de Isabel, impotente para socorrerla, el encuentro entre la hija deshonrada y el padre que escucha el relato de la desgracia son de las más intensas y hermosas de nuestro teatro. La reacción de Pedro Crespo no es la inhumana reacción de los padres de los dramas de honor, poseídos de la furia de vengar su honor y vacíos de amor a la hija. Pedro Crespo rompe los rígidos esquemas de la figura tremenda del padre, escapa a las determinaciones del tipo teatral, trasciende el idealismo de las categorías abstractas que rigen el universo de los dramas de honor. Pedro Crespo está hecho de la sustancia de los grandes héroes del teatro universal, idénticos sólo a sí mismos, centros radicales de humanidad individual, configuradores de su propia vida, dotados de libertad. Ese precioso y difícil don de la libertad plena del gran ente de ficción, no siempre virtuoso en nuestro teatro, donde, como en todas las dramaturgias, pesan toda suerte de mecanismos, hacen de Pedro Crespo figura impar dentro de la categoría dramática del padre. Cuando desatado por su hija, después de haberle oído gritar su desventura, que es la suya propia, le dice:

Alzate, Isabel del suelo:
no, no estés de rodillas;
que a no haber estos sucesos
que atormentan y que afligian,
ociosas fueran las penas,
sin estimación las dichas.
Para los hombres se hicieron,
y es menester que se imprimen
con valor dentro del pecho.
Isabel, vamos aprisa:
demos la vuelta a mi casa...

no sólo da Pedro Crespo la medida de su valor de persona, sino también de personaje. En ese momento, en esas palabras, se hace patente la profunda libertad de la persona, pero también la profunda libertad del personaje. Esa doble libertad es la que define, en primer lugar, a Pedro Crespo dentro del universo de la pieza y dentro del universo de nuestro drama nacional. La escena en que sucede es, creo, decisiva en la cristalización del héroe y de la acción. Sólo desde esa libertad conseguida alcanza toda su hondura y su universalidad, como también su calidad específicamente dramática, la solución del conflicto: justicia y honor, enraizados en la libertad, actuando armónicamente, fundamentos de un orden necesario. La venganza como única solución del honor ofendido, típica de tantos dramas de honor, queda aquí superada, limpiamente trascendida por el triunfo de la justicia pura.

Cada uno de los personajes del drama ha sido fuertemente individualizado por su autor con la misma economía de recursos que caracteriza la construcción de la pieza. Pero lo admirable no es sólo esa conseguida individualización de los personajes, sino la objetividad con que el dramaturgo mueve a cada uno de ellos, objetividad que resalta en la configuración del mundo dramático. Es esa objetividad del dramaturgo quien da todo su acento de verdad, quien hace verdaderamente real a la acción. Junto al capitán don Alvaro de Ataide, Calderón ha puesto al militar don Lope de Figueroa, unánimemente alabado por los críticos, que han visto en él la nobleza de sentimientos, la campechanería, la dignidad, el honor, la compleja verdad de un carácter admirablemente conseguido. Pero este personaje, además de ser importante por su densidad individual, lo es también por la función que cumple en la estructura del drama. Después de los tres personajes centrales (Pedro Crespo, Isabel, Alvaro de Ataide) es don Lope de Figueroa el más necesario, con necesidad que se origina en la vocación de objetividad que preside la creación de *El alcalde de Zalamea*. Es la otra cara, la noble, la digna, del mundo militar que trae el dolor y el crimen al mundo civil de la aldea, y el único puente posible entre ambos, así como el único capaz de codearse, como representante de otra concepción de la vida, con Pedro Crespo. Calderón nunca se contenta, en sus grandes dramas, con dar una sola cara de la realidad. Su honestidad intelectual, su conciencia de la compleja problemática del vivir y de la condición humanos, su sentido del deber de dramaturgo, que consiste en la objetividad para plantear el conflicto, obligándose a poner de relieve lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo, en suma, su fidelidad a lo real, mucho mayor en Calderón de lo que se le supone, respaldada ejemplarmente en *El alcalde de Zalamea*.

El alcalde de Zalamea de Lope no sólo es sometido por Calderón a un proceso de reestructuración, sino a un proceso de objetivización.

Tres dramas católicos

En el teatro universal Calderón es el creador de los mejores dramas simbólico-religiosos, los autos sacramentales, de los que hablaremos después. La temática religiosa, traspuesta teatralmente desde una perspectiva católica, es muy abundante en nuestro teatro y da media docena de grandes dramas. Calderón, que en su madurez será el autor más solicitado para suministrar piezas para las fiestas del Corpus, se siente desde el comienzo de su carrera de dramaturgo atraído por la «comedia de santos» y, en general, por las distintas formas del teatro religioso, bien de argumento histórico o bíblico.

De entre los numerosos dramas religiosos calderonianos, de muy desigual valor, elegimos tres representativos de los tres estilos señalados por Valbuena Prat: *La devoción de la cruz* (1623-1625), obra de juventud, *El príncipe constante* (1629), situada por Valbuena en el segundo estilo o de transición, y *El mágico prodigioso* (1637), de la plena madurez estilística.

En *La devoción de la cruz* y en *El mágico prodigioso*, como en otros que guardan relación más o menos próxima con ellos (por ejemplo: *El purgatorio de San Patricio* o *Los dos amantes del cielo*), Calderón plantea el problema o, mejor, misterio —pues como misterio y no como problema es sentido por todos nuestros dramaturgos barrocos— de la salvación eterna. Misterio a cuya esencia va ligada la problemática de la libertad y de la verdad. La técnica teatral, la estructura de la acción, la condición de los personajes, en suma, la dramatización del misterio es muy distinta en una y otra pieza. El protagonista de *La devoción de la cruz*, Eusebio, es un hombre de acción; el de *El mágico prodigioso*, Cipriano, un hombre de estudio y un intelectual. El proceso de conversión que lleva a cada uno a la salvación será, pues, muy distinto en uno y en otro, condicionando así la forma del drama.

Eusebio es no sólo el hombre de acción, sino un caso extremo o límite del hombre de acción: el bandolero, el hombre al margen de la sociedad, liberado de todas sus normas, trabas y barreras y en lucha con ella. Toda su vida gira en torno a un misterio: el de la cruz que lleva marcada en el pecho. Cruz que ha intervenido a lo largo de su existencia salvándole de la muerte en numerosas ocasiones y por la que siente una intensa devoción. No sabe quién es su padre. Desde su nacimiento la cruz es fuente de «prodigios que admiran» y de «maravillas que elevan». El drama nos presenta, con formidable dinamismo, la última etapa de la extraordinaria carrera vital de este hombre. En su existencia de «out-sider» pesan dos fuerzas: una intramundana, que le lleva a vivir como un rebelde; otra supramundana, en donde se esconde el verdadero sentido de su trayectoria vital. La primera de esas fuerzas, que actúa como destino, tiene su origen en la conducta del padre, Curcio, uno de los más tenebrosos personajes del teatro calderoniano. Curcio quiso asesinar a su esposa movido de sospechas en las que él mismo no creía. Ese acto criminal determinó, en buena medida, el carácter anormal de la vida de Eusebio. Desconociendo su origen —sólo sabe que nació al pie de una cruz— se enamoró de Julia, su hermana gemela, y ella de él, parentesco que ambos ignoran hasta el final de la pieza, no pudiendo, por tanto, hablarse de incesto. Curcio se opone a esos amores. Esa oposición es decisiva en la historia de Eusebio. Desafiado por Lisardo, hermano suyo —también desconocen su parentes-

co —lo mata. Esa muerte separa a Eusebio de Julia, que no dejan de amarle. Desde ese momento Eusebio comienza su vida de bandolero. La tragedia de Eusebio llega a su «clímax» cuando, forzando el seguro del convento donde Julia ha profesado, la seduce. En el instante en que ella se le entrega Eusebio huye horrorizado, porque en el pecho de la amada ha descubierto una cruz idéntica a la suya. Julia, que ha consentido en entregarse a Eusebio, huye del convento y sigue el mismo camino de rebelión y de crimen que Eusebio, incapaz de volver a la casa paterna y a la casa de Dios. Comienza entonces la caza del hombre. Curcio, vengador de la muerte del hijo y de la deshonra de la hija, cerca en el monte a Eusebio, sin sospechar que es su hijo y sin sospechar que, en el origen, él es la causa de la tragedia de toda su familia. La escena de la *anagnórisis*, en la que el padre y el hijo se reconocen, llega demasiado tarde y no puede impedir la muerte de Eusebio. La primera fuerza ha cumplido su misión. La segunda, de carácter sobrenatural, ligada a la cruz, interviene en el último instante. Eusebio puede confesar sus pecados, arrepentirse y ser perdonado, obteniendo la salvación. La dramatización de esta escena capital para el sentido del drama —la salvación del «out-sider»— repugna a nuestra sensibilidad, dominada por el gusto de lo real. Es una escena del «milagro», de intervención de lo sobrenatural, que rompe violentamente todas las barreras de la realidad, barreras, claro está, que no existirían para el espectador del siglo XVII ni para el dramaturgo que serviría a su público, atentos ambos a la intención religiosa de la fábula dramática y a la posibilidad de lo trascendente en no importa qué situación mundana. Los dos niveles de sentido de la existencia (el temporal y el eterno) podían fundirse en no importa qué momento del tiempo ni en qué lugar del espacio. El ambiente de milagro del final de la pieza se completa con la no menos milagrosa asunción de Julia, que desaparece en los aires antes de que Curcio pueda herirla. Curcio, el asesino, el único culpable de todo el drama, fautor de la tragedia y antífuga del Dios Padre, que salva a Eusebio y a Julia; Curcio, padre según la carne, a quien sólo mueve el sentimiento del honor, según el mundo.

Tenía razón Albert Camus, traductor y adaptador al francés de esta pieza, al nombrarla «extravagante obra maestra». La obra, en efecto, extravaga fuera de su centro mundano, porque ha sido concebida con dos centros: el del «aquí» y el del «más allá». Después de Calderón el secreto de concebir la totalidad de lo real desde dos centros, desde dos puntos de vista, uno temporal e histórico y otro eterno y suprahistórico, simultáneamente, se ha perdido, y con él un tipo de drama simbólico imposible —¿o tal vez no?— de rescatar. Muy distinto formalmente, aunque idéntico en su sentido último y más hondo, es *El mágico prodigioso*. Aquí ya no es el padre, sino

el demonio, personaje de larga historia teatral, quien viene a tornar, con la permisión de Dios, a cuyos fines providenciales servirá sin saberlo y sin quererlo, el orden inicial en que viven los personajes. El demonio, vestido a la usanza del tiempo, como un habitante más del mundo, viene, con la correspondiente licencia, a tentar a Justina, ejemplar virgen cristiana, en un mundo no-cristiano. Pero antes de llegar a ella topa con Cipriano, joven intelectual, que en día de fiestas huye del ruido de la ciudad para meditar, «en la amena soledad» de los campos, en un intrincado texto de Plinio, que reza:

Dios es una bondad suma,
una esencia, una sustancia,
todo vista, todo manos.

El joven sabio y el demonio se enzarzan en un diálogo lleno de sutilezas y abstracciones, en el que el segundo — ¡deliciosa ironía de Calderón! —, menos dicho en las lides de las cuestiones disputadas que Cipriano, lleva las de perder. Es entonces cuando decide realizar un doble trabajo, tentar a Justina y confundir a Cipriano, utilizándolo como instrumento de la tentación. He aquí los proyectos del demonio, que dan origen a la acción subsiguiente:

Pues tanto tu estudio alcanza
yo haré que el estudio olvides,
suspendido en una rareza
beldad. Pues tengo licencia
de perseguir con mi rabia
a Justina, sacaré
de un efecto dos venganzas.

Su proyecto fracasará pues no ha contado con dos elementos muy importantes: el amor a la verdad de Cipriano y el libre albedrío de Justina. Este joven estudioso, que con tanta pasión se entrega al estudio, por invencible vocación de verdad, al ser puesto por el demonio ante la belleza de Justina, la mujer, sentirá al demonio, firmando el deseo de poseerla. Para ello se entregará al demonio, firmando con él un pacto. En este pacto no entra sólo el deseo de adueñarse de la mujer, sino la curiosidad del sabio, que anhela dominar los secretos de la magia. La pasión amorosa no obnubla en Cipriano la pasión del conocimiento. El demonio, sin saberlo, está haciendo el juego a Dios, y, como consecuencia, al mismo Cipriano. Merced, precisamente, al fracaso de la magia, que sólo le lleva a poseer una muerta apariencia de la realidad plena, un fantasma sin vida de la mujer, Cipriano llegará a descifrar el secreto del texto de Plinio y a alcanzar al Dios-Verdad que buscaba. La trayectoria para elevarse

al conocimiento de la verdad viva está clara: no se realiza en la soledad del estudio, encerrado entre libros y apartado del mundo, sino aceptando el riesgo de vivir, hundido en la raíz misma de la existencia, en el amor humano, cuya trascendencia capacita para la posesión de la verdad. A través del amor, sufriendo, y no en los libros, al margen del comercio humano, puede el hombre conquistar la trascendencia y la salvación. Calderón, intelectual, conocía el infinito valor del amor humano y la necesidad del compromiso con la existencia. La carta definitiva, en ese eterno juego entre el bien y el mal, entre Dios y el diablo, la que decide del triunfo o de la derrota, está en la libertad, cuya encarnación es, claro está, Justina. Justina, que, sabiendo vencer de sus sentidos y de su imaginación, estribada en su libre albedrío, vence al demonio en una de las escenas más delicadas e intensas del drama.

El cadalso, en el que mueren mártires Cipriano y Justina, será, como en todo drama cristiano en donde se realiza la economía de la salvación, símbolo de vida y de victoria, y no de muerte y fracaso, superación de la tragedia, triunfo de la verdad y de la libertad. Calderón, sin embargo, no terminará la pieza con una escena de apoteosis y de milagro, como en *La devoción de la cruz*, sino con una escena de genial ironía: el demonio, en una última humillación, salvará para los demás personajes del drama, los que se quedan a seguir viviendo, la fama de los dos amantes. Y, detalle final, los que se quedan a vivir, al ver qué contentos van a morir Cipriano y Justina, comentarán:

Y mucho más contentos
los tres a vivir quedamos.

La tercera de las piezas elegidas, *El príncipe constante*, es una pieza ejemplar, cuyo protagonista, como un nuevo Job nada problemático, es modelo de caballero cristiano. El sentimiento del honor, de la fidelidad a la patria y a la religión definen al protagonista, el príncipe don Fernando, y dirigen la marcha de la acción y la estructura de la pieza. Don Fernando es el hombre que ha elegido de una vez para siempre la más alta de las libertades, la de morir por la fe que profesa. Esa elección definitiva le hace aceptar, desde el principio, no sólo el sufrimiento personal, físico, sino la esclavitud a que el enemigo le condena. Esclavitud y sufrimiento no pueden degradarle. Obligado a trabajos forzados, sabe resistir incólume la vida carcelaria, de auténtico campo de concentración, a que le han sometido. Cuando sus miserias y padecimientos llegan al máximo, cuando su cuerpo es una pura llaga, y lo sacan para que tome el sol sobre una estera, bendice al sol como un regalo. Más aún, al rey

que le tiene preso le confiesa por señor, al que, como esclavo, debe obedecer. El príncipe don Fernando es, tal como Calderón lo presenta, el santo, pero, precisamente por ello, el hombre máximamente libre. Es el rey que lo ha sometido al régimen concentracionario quien reconoce, justamente, la libertad de su prisionero. La muerte no será sino el último escalón de esta vida ascendente, estribada en la libertad espiritual que lo siría, constantemente, más allá de los límites de la condición humana. El príncipe constante es, como todos los santos, el héroe antrágico por excelencia.

Libertad y destino: Segismundo y Semiramis

Suele establecerse, entre otras, una distinción entre tragedia antigua y tragedia cristiana: la primera sería tragedia de destino; la segunda, tragedia de la libertad. Para Jaspers el universo de la tragedia cristiana está sostenido por el seguro fundamento del más allá y del Dios-Providencia que acoge la totalidad de los seres y cosas en su amor, con lo que lo trágico se extingue frente a la verdad cristiana. Schopenhauer, en cambio, al tratar de definir el verdadero sentido de la tragedia, que, según él, consiste en la comprensión de que lo que el héroe espía no son pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir, cita el famoso dístico del monólogo de Segismundo:

Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Henry Gouhier, retomando la distinción entre tragedia antigua del destino y tragedia cristiana de la libertad, precisa que, en todo caso, se trata más bien de direcciones que de definiciones, precisión que nos parece muy pertinente. Y añade: «La verdadera distinción está en otra parte. Hay obras en donde lo trágico expresa la victoria del destino sobre la libertad y otras en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino»⁴¹. No es éste el lugar para tratar, aunque sólo fuera en síntesis, tema tan interesante y tan rico de implicaciones. Nuestro interés debe restringirse al caso concreto de la tragedia cristiana de la libertad en Calderón, tal como aparece formulada en *La vida es sueño* (1635) y en *La hija del aire* (hacia 1636), representativas ambas de la dialéctica de la libertad y el destino, dialéctica fundamental en nuestro dramaturgo, que aparece una y otra vez como tema principal o secundario en muchas de sus piezas.

⁴¹ *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, págs. 54-55.

Si los estudios sobre *La vida es sueño* son abundantes, aunque no suficientes, falta, sin embargo, un trabajo —y debería haber muchos— sobre el teatro trágico de Calderón.⁴² Calderón escribió más de una docena de tragedias, cuya esencia, caracteres y estructura están por definir y plantear en otras muchas piezas conflictos y situaciones trágicos, luego escamoteadas o superadas a lo largo del drama, por razones de muy diversa índole cuyo análisis excedería el espacio y la finalidad de este libro. El conflicto entre libertad y destino es uno de los que más veces toza o toca de lleno Calderón. Los elementos fundamentales del conflicto son siempre los mismos: el héroe trágico (hombre o mujer) es portador de un destino adverso que causa la destrucción de los demás (del rey-padre, del reino, de sus próximos) y (o) de sí mismo. Para evitar que se cumpla el terrible hado anunciado por los astros, el héroe es encerrado e incomunicado. Sin embargo, la sabiduría humana, que ha previsto todo para evitar el cumplimiento del hado, es burlada, y el héroe sucumbe a su destino o bien lo vence mediante un acto soberano de libertad. Ejemplo del héroe trágico que vence de su propio destino es Segismundo, ejemplo del héroe trágico que sucumbe a él es Semiramis. Naturalmente, como ya se ha señalado, son varios los Segismundos, de ambos sexos, en el teatro calderoniano, como son varias las Semiramis, de ambos sexos también. El hado no siempre aparece dialécticamente vinculado a la libertad ni ésta a aquél, sino que aparecen, independientes uno de la otra, en varios dramas calderonianos o, a lo menos, sin constituir el núcleo de la acción dramática.

El esquema de la acción y la situación de *La vida es sueño* es bien conocida. El príncipe Segismundo está encadenado en una torre. No sabe quién es ni por qué carece de libertad. Sabe que sufre, que es infeliz, pero desconoce qué delito ha cometido para merecer tal castigo, a no ser que su único delito consista en haber nacido y su culpa en vivir. Como ser humano, como persona racional se siente disminuido ante las demás criaturas de la naturaleza. Su monólogo, uno de los más famosos de nuestro teatro clásico, es todo él un sistema de interrogaciones dirigidas a sí mismo y a la divinidad, interrogaciones donde la angustia de no entender el sentido de su existencia, el porqué de su estar en el mundo y la esencia de ese estar, se expresan con la más rigurosa y nítida lógica. La pregunta final, colectiva de todas las anteriores, parece llevar en ella una exigencia de respuesta, que no se cumple. A tantas preguntas la divinidad no

⁴² Ver A. A. Parker, «Toward a definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 1962, págs. 227-237. Ver también introducciones a mi edición de *Tragedias* de Calderón en Alianza Editorial: *Tragedias-1*, 1967, *Tragedias-2*, 1968 y *Tragedias-3*, 1969.

da respuesta ninguna. La respuesta a su pregunta, pregunta que hace válida para el ser humano:

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

La da, en la escena VI del primer acto, el rey Basilio, padre de Segismundo. Pero su respuesta no va dirigida a Segismundo, sino a sus sobrinos y al pueblo que le acompaña y, principalmente, al público. Clotilene, esposa del rey, soñó, antes de dar a luz a Segismundo,

... que rompía
sus entrañas, atrevido,
un monstruo en forma de hombre,
y entre su sangre teñido,
le daba la muerte...

Lo que vio en sueños se cumplió: Segismundo, al nacer, dio muerte a su madre. Basilio, rey astrólogo, consultando los astros, supo

que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el Príncipe más cruel
y el Monarca más impío,
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furia llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas, y yo, rendido,
a sus pies me había de ver
—¡con qué congoja lo digo!—
siendo alombra de sus plantas
las canas del rostro mío.

.....
Pues dando crédito yo
a los hados, que advinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía

en las estrellas dominio.
Publicóse que el infante
había muerto, y prevenido
hice labrar una torre
entre las peñas y riscos
desos montes,
.....
Las graves penas y leyes,
que con públicos edictos
declararon que ninguno
entrarse a un vedado sitio
del monte, se ocasionaron
de las causas que os he dicho.

Las preguntas de Segismundo giraban en torno a un eje: la libertad. La respuesta de Basilio está estribada en el destino. Libertad y destino serán los polos de la tragedia.

Si el rey Basilio cree en el destino, cree también, sin embargo, en la libertad. Y es esta creencia la que hace nacer en él una duda: ¿no habrá dado demasiada fe a su ciencia de astrólogo? Y esa duda provoca en su conciencia una situación conflictiva, radicalmente problemática, que resume en tres puntos: 1.º) Yo, como rey que amo a su pueblo, no puedo darle un monarca tirano; 2.º) para evitar la tiranía, negándole a mi hijo el derecho que, por su sangre, tiene a reinar, no puedo convertirme en tirano de mi hijo; 3.º) tal vez el libre arbitrio de mi hijo pueda vencer su destino, porque:

la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío.

Esa duda decide la acción del drama y lo hace posible. Segismundo será sometido a prueba. Si triunfa, Segismundo habrá vencido al destino; si fracasa, el destino habrá vencido a Segismundo. Inconsciente por el efecto de un narcótico, será llevado de la torre al trono. Basilio se expresa así acerca del resultado de la prueba: Si es

prudente, cuerdo y benigno,
desmintiendo en todo al hado

será rey. Pero si

sobervio, osado, atrevido
y cruel, con rienda suelta
corre al campo de sus vicios,

habré yo, piadoso, entonces
con mi obligación cumplido;
y luego en despoeserte
haré como Rey invitado,
siendo el volverle a la cárcel
no crueldad, sino castigo.

Los datos fundamentales del conflicto están expuestos al terminar el primer acto. La acción presentativa ha alcanzado el nivel de la trascendencia y la intriga está sabiamente anudada para captar la atención del espectador manteniéndole a la expectativa, en tensa espera. Acción trascendente e intriga teatral progresarán en apretada unidad a lo largo del drama apoyándose mutuamente. Calderón atenderá con igual cuidado a la una y a la otra sin permitir, como en otras piezas suyas, que la intriga tire hacia abajo de la acción trascendente, convirtiéndola en puro juego escénico, en simple —aunque perfecta— mecánica teatral. La plenitud dramática de *La vida es sueño*, su vigencia como obra de teatro debe mucho a esa tensa ecuación de intriga y trascendencia. Consigue el dramaturgo que realidad y símbolo estén presentes, a la vez, en cada una de las situaciones que van pautando el progreso de la acción. El espectador vive, simultáneamente, los dos niveles del drama: intriga-trascendencia, realidad-símbolo, realizando espontáneamente su síntesis.

En el segundo acto vemos a Segismundo en palacio, ocupando el trono, donde despierta del soporífico brebaje. Y en el trono Segismundo se comporta tal como los astros lo habían anunciado. La prueba ha terminado. Segismundo ha sucumbido a su destino y vuelve a despertar en su prisión de la torre. Como escribe Henri Gouhier, «si éste fuera el desenlace, la pieza sería trágica, pues ilustraría el determinismo implacable de las leyes que fijan nuestros caracteres: su carácter trágico estaría marcado en las palabras desengañadas del viejo rey:

Pésame mucho que cuando,
Príncipe, a verme he venido,
pensando hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,
con tanto rigor te ves,
y que la primera acción
que has hecho en esta ocasión,
un grave homicidio sea»⁴⁸.

El destino parece haberse cumplido. Basilio piensa que tuvo razón al creer en los hados, que tuvo razón al encerrar a Segismundo,

⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 56.

que tiene razón al volverlo a encerrar. Sin embargo, ahí está su error trágico: pensando que podía vencer al destino, provocó el cumplimiento del destino, lo propició y lo ayudó a realizarse. Negando la libertad a Segismundo, afirmó la primacía del destino. La culpa original está en Basilio, no en Segismundo. He aquí las palabras que Segismundo lanza al rostro de su padre, cuando éste le niega sus brazos:

Sin ellos me podré estar
como me he estado hasta aquí;
que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar,
que con condición ingrata
de su lado me desvia,
como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata
y mi suerte solícita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita.

Para Segismundo su padre es tirano de su albedrío, culpable, por tanto, de haber atenido contra su libertad. Pero esta acusación no anula la responsabilidad de Segismundo ni justifica sus acciones. Calderón, dramaturgo cristiano, tiene que llevar su tragedia al centro mismo de la libertad, cuya existencia es lo que está en juego. Ese final del cumplimiento del destino, que se burla de la prudencia y del juicio del hombre, mostrando su irrisoria condición, convirtiéndole en aliado y juguete suyo, esa derrota de la libertad, provocada por el hombre que, queriendo evitar la trampa, prepara su caída en ella, podría ser el final de una tragedia cerrada, sin posible apertura a la trascendencia, sin salida posible al reino de la libertad, el final de una tragedia de nuestro tiempo, cuyos finales son la desesperada y lúcida aceptación de la trampa que es el ser. Calderón tiene que ir más allá, a un más allá, núcleo de la condición humana, en donde el hombre, no sometido a determinación humana, pura disponibilidad, pone en acto su potencia de rebelión contra cualquier fuerza ciega, mediante el simple ejercicio de la libertad.

En el tercer acto tiene lugar la jugada definitiva, la única que, en verdad, puede acabar el drama. Segismundo, que al terminar el segundo acto despierta encadenado en su torre, sin saber si ha vivido o soñado, comienza ahora la partida decisiva. Liberado de la torre por el pueblo en armas, vuelve al trono. En el interior mismo de la dialéctica de la libertad y el destino, que ahora alcanza su «clímax» Calderón hace irrumpir la dialéctica de la realidad y el

sueño. ¿Lo vivido es real o soñado? Y aún más: ¿cómo es posible saberlo? La fórmula «la vida es sueño», raíz de la conversión de Segismundo, es vida por el príncipe como la experiencia radical. La esencia de la existencia, su mismo ser, no se deja apresar conceptualmente por el hombre, cuyo máximo acto de libertad consiste en asumirla con toda su capacidad y a pesar de ella. Acto de libertad que es acto de humildad.

Basilio, hasta el último minuto, cree en la fuerza ciega, insoslayable, del destino. Cercado por las tropas de Segismundo, cuando Clotaldo le apremia a huir, responde, convencido de la fatalidad del hado: «¿para qué?». Y cuando está postrado a los pies de Segismundo, tal como los astros lo habían vaticinado, exclama:

Ya estoy, Príncipe, a tus plantas:

sea dellas blanca alfombra

esta nieve de mis canas.

Pisa mi cerviz y huella

mi corona: postrá, arrastra

mi decoro y mi respeto;

toma de mi honor venganza,

sírverte de mí cautivo;

y tras prevenciones tantas,

cumpla el hado su homenaje

cumpla el Cielo su palabra.

Los astros tenían razón. Ya está el viejo rey a los pies de su hijo. Ese minuto ha sido cuidadosamente preparado por el dramaturgo. Todos los caminos abiertos en el drama conducen a él. Es el «momento de la última tensión», como lo llama Dilthey en su esquema de la estructura de la acción trágica. Sólo que aquí lo que sigue no es la «catástrofe» que cierra la tragedia, sino la liberación que la abre trascendiéndola. «Señor, levántate, dice Segismundo. El férreo círculo de la fatalidad queda roto. Segismundo ha vencido. Del destino. Y de sí mismo. En ese minuto decisivo los tres temas fundamentales de la tragedia: el tema destino-libertad, el tema de «la vida es sueño» o de la realidad-ficción y el tema del «vencerse a mí mismo», fundamentalmente ético, aparecen juntos, a manera de círculos concéntricos, quedando fundidos, en prodigiosa síntesis dramática, en ese minuto de la elección en el que Segismundo, situado en el más puro de los presentes, domina el pasado y se adentra en el futuro.

El telón debería caer aquí, después de los vítores del pueblo:

¡Viva Segismundo, viva!

Las ocho réplicas que siguen hasta la caída del telón son innecesarias para la economía de la acción dramática, y sólo sirven para cerrar felizmente la intriga. El dramaturgo cede a la tentación de la mecánica teatral, de la que era maestro indiscutible.

La hija del aire es una tragedia escrita en dos partes de tres actos cada una de ellas. Poco valorada por la crítica del siglo XIX, ha sido Valbuena Prat quien, una vez más, ha sabido romper el muro de silencio que cercaba este espléndido drama y mostrar su importancia y valor, en páginas no menos agudas que entusiastas.

La tragedia es de una gran complejidad tanto temática como escénica. Ejemplo de lo segundo—entre otros—es la extrema libertad con que el dramaturgo, dentro de la ya gran libertad artística en la estructuración dramática del teatro del siglo XVII, construye el espacio o lugar de la acción. En la primera parte hay no menos de nueve lugares escénicos y otros tantos en la segunda, lugares tan variados como: monte con gruta, plaza de una ciudad, sala en una quinta de recreo, salas en el palacio de Ninive, campo, jardín, exterior del palacio de Ninive, salas del palacio de Babilonia, galería de entrada a los aposentos reales, exterior del mausoleo de Nino, cámara del rey, campos de batalla, etc. Todos esos lugares de la acción son, como ya señalamos antes, lugares dramáticos y no sólo físicos, subordinados al dinamismo de la acción.

Las dos partes de la tragedia corresponden a dos etapas de la historia de la protagonista: Semiramis. La primera etapa tiene, como núcleo de la acción, la subida al poder; la segunda, el ejercicio del poder, la lucha por mantenerse en él, y la caída catastrófica de la heroína trágica. Temas fundamentales son el de la dialéctica libertad-destino, enfocado de diversa manera que en *La vida es sueño* y con muy distinta solución; el tema de la ambición, pasión rectora en Semiramis, y, naturalmente, el tema del poder. Estos, como en *La vida es sueño*, aparecen estructurados como círculos concéntricos que, en los momentos decisivos, se presentan unidos en apretado haz. Los tres, y no uno solo de ellos, determinan el desarrollo de la acción y su sentido. Los caracteres que rodean a la protagonista son más abundantes y más ricos en sustantividad dramática que los que rodean a Segismundo, exceptuado, tal vez, Basilio. Cada uno de ellos —Menón, Nino, Lidoro, Ninias, etc.— es interesante como persona y como personaje, y su papel es importante, no sólo para el desarrollo de la intriga y al nivel de ella, sino para la marcha de la acción dramática. Sin Estrella o Astolfo, personajes de la intriga, seguiría existiendo el drama de *La vida es sueño*, pero sin Menón o Nino o Ninias, o alguno de los demás personajes, dejaría de existir el drama

de *La hija del aire*. La función de los «dramatis personae» al nivel de la acción es mucho más importante que los correspondientes de *La vida es sueño*.

La obra comienza con el ritmo alternado y opuesto de dos músicas: «la cítara de amor» y «el clarín de Marte», comienzo que Calderón gustará de repetir en otras piezas, tal vez como signo de la esencial dualidad del mundo, donde incansablemente se afrontan el bien y el mal, dualidad de la que Calderón debió de tener muy aguda conciencia.

Como Segismundo, Semíramis, vestida de pieles, vive encerrada en una gruta, guardada celosamente del contacto con el mundo, para evitar que se cumplan los hados. Tiresias es su guardián. A diferencia de Segismundo, Semíramis conoce su hado:

que había de ser horror
del mundo, y que por mí habría,
en cuanto ilumina el sol,
tragedias, muertes, insultos,
ira, llanto y confusión.
..... Que a un Rey
glorioso le haría mi amor
tirano, y que al fin vendría
a darle la muerte yo.

Si desde su nacimiento se ha doblegado «a la voluntad de los dioses», ha llegado el momento de rebelarse contra esa voluntad, y esto por tres razones: porque su sufrimiento —no hay héroe trágico sin dolor, elemento sustantivo de toda tragedia— le es ya intolerable; porque su ambición, núcleo de su personalidad, no tolera ya traba alguna; porque su entendimiento, libre como es, puede vencer los hados, pues sabe

..... que impío
el Cielo no avasalló
la elección de nuestro juicio.

Además, más imaginativa que Segismundo y, al mismo tiempo, más hambrienta de realidad, dotada de esa incapacidad de vivir a la espera y de esa facultad de «saltar al abismo», de que hablaba Kierkegaard, confiesa:

?no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?
.....
..... yo no he de volver

a esta lóbrega mansión;
que quiero morir del rayo,
y de sólo el trueno no.

Menón, general de Nino, rey de Siria, será su libertador. Desde el momento en que Semíramis decide desobedecer la voluntad de los dioses, comienza a cumplirse el hado. Tiresias se suicida antes de dar libertad a Semíramis. Menón, que la ha liberado y se enamora de ella, perderá la gracia real y los ojos, que le serán sacados de las cuencas por orden del rey. El rey, enamorado de Semíramis, avasallará como tirano a su más fiel soldado, Menón, forzándole a renunciar a ella, primero, y vengándose en él, más tarde, del modo brutal ya dicho. Semíramis, empujada por su ambición, espolcada por su imaginación que sueña en grandezas, abandona a Menón para unirse al rey, y acceder así al poder. Expresivas de su imaginación desbordante e insatisfecha y de su terrible ambición, son estas palabras suyas ante la vista a Nínive, que ve por primera vez:

Me ha parecido poco.
Mas no me espanto, porque
objeto es más anchuroso
el de la imaginación
que el objeto de los ojos.
Imaginaba yo que eran
los muros más suntuosos,
los edificios más grandes,
los palacios más heróicos,
y los templos más eminentes,
y todo, en fin, más famoso.

En cuanto a su amor a Menón, antepondrá su ambición, porque dice:

me corto
que haya de ser mi dueño
quien es vasallo de otro.

En los tres actos de la primera parte de la tragedia asistimos a la rápida ascensión de Semíramis, que, desde la gruta del comienzo del drama, saltará, sin que nada la detenga, al trono real. La última escena es la de la coronación, cuya alegría es ensombrecida por la voz terrible de Menón, quien, vacías las cuencas de los ojos, pero interiormente iluminado por una fuerza superior, lanza su maldición:

Soberbiamente ambiciosa,
al que ahora te constituyes
ni vivas, ni reines, ni triunfes,
y en olvido te sepultes,
siendo agueste infansto día
universal pesadumbre
de los vivientes

La primera parte termina con esta maldición, a la que se unen los cielos desencadenando una espantosa tempestad.

Entre la primera y la segunda parte ha transcurrido el tiempo. Tiempo que tiene, como el tiempo transcurrido entre acto y acto, función dramática. Niño ha muerto misteriosamente; Semíramis ha llegado, victoriosa tras victoria, al ápice de su poder y de su fama. Ninias, hijo de Semíramis, prodigiosamente parecido en el físico a su madre y heredero de la corona, ha sido mantenido apartado del trono. La segunda parte comienza con el sitio de Babilonia, sede de Semíramis, por los ejércitos de Lidoro, rey de Lidia. Los sucesos del tiempo transcurrido nos son narrados desde dos puntos de vista: el de Lidoro, que acusa, y el de Semíramis, que se defiende para pasar en seguida a la ofensiva. Calderón, en este largo diálogo, construido con gran intensidad dramática, presenta, magistralmente, las dos caras de toda realidad humana. Cada uno de los personajes tiene sus razones y éstas pesan igualmente en el ánimo del espectador. La razón política y la razón ética dibujan con su dialéctica la compleja estructura de la realidad. A la lucha dialéctica sucede la lucha militar, de la que Semíramis sale vencedora. Calderón enfoca con gran valentía el arduo problema de la relación entre el vencedor y el vencido. Semíramis, vencedora, castiga a Lidoro, vencido, a esto:

De mí palacio al umbral
atado te he de tener:
allí has de estar; que he de ver
si me lo guardas leal
y vigilante desde hoy;
que si del can es empeño
el ser leal con su dueño,
desde aquí tu dueño soy.

¿Es justa la decisión del vencedor? He aquí las dos respuestas, dada cada una por un general vencedor, Licas y Friso, hermanos diametralmente opuestos, representantes del mito de Jano, el dios de las dos caras, constante en Calderón y rico de encarnaciones dramáticas:

Licas:
El vencedor
siempre honra al que ha vencido.

Friso:
El castigo es el vencer.

En cuanto al temple de Semíramis, Calderón nos lo acaba de completar mediante un procedimiento que pone de manifiesto, patentemente, su genialidad de dramaturgo y de hombre de teatro. Al levantarse el telón Semíramis está peinándose delante del espejo. Cuando el combate, que interrumpió su tocado, acaba, mientras el vencido queda atado como un perro en el umbral de la sala del palacio real, Semíramis, del otro lado de la puerta, termina de peinarse delante del espejo.

Y llegamos, hacia el final del primer acto, a la situación de donde arranca la acción principal de la segunda parte de la tragedia. Ninias acaba de llegar a Babilonia y es aclamado por el pueblo, que lo quiere por rey. Semíramis, que sólo vive para el poder, que ha hecho del poder el centro de su vida, renuncia al poder y cede el trono a su hijo. Las escenas que siguen, soberbias todas ellas, construidas con formidable fuerza dramática, muestran una de las más duras críticas al poder que jamás se hayan hecho en el teatro y que, hoy, para el hombre del siglo XX, conserva toda su tremenda vigencia. Calderón —¿dónde está el conformismo que tópicamente se le achaca?— pone al desnudo la mecánica del poder y de su juego. Ninias, en posesión del poder, se apresura a deshacer cuanto Semíramis acaba de hacer. Cuando Semíramis, valiéndose del parecido con su hijo, suplanta a éste en el trono, haciéndose pasar por él, deshace cuanto Ninias acaba de hacer. El resultado es la confusión de todos los vasallos. ¿Cómo es posible que el rey, el representante máximo del poder, mande hoy lo contrario que ayer y ayer lo contrario que anteayer? Este juego político de deshacer lo hecho para volverlo a hacer Calderón lo recalca, con indudable intención crítica, a lo largo del tercer acto. El vencido que viene a buscar la libertad que se le acaba de prometer es encarcelado de nuevo; el general que acaba de obtener el mando supremo de los ejércitos se ve desposeído de su mando, y el general al que se le acaba de quitar todo mando se ve gratificado con el mando absoluto; al pueblo al que se le acaba de prometer la paz se le ordena hacer la guerra; el consejero cuyos sabios consejos acaban de ser alabados se ve humillado y sermonado por esos mismos consejos. La arbitrariedad y la contradicción del quehacer político, como esencia de la cosa política, queda así evidenciado en estas magistrales escenas calderonianas.

Simultáneamente, dentro del tema del poder, según esta estruc-

tura de círculos concéntricos ya señalada, los otros dos temas Llegan a su cumplimiento en la acción, en función unos de otros, en apretada síntesis dramática. Los tres niveles temáticos, formando como un frente único, se lanzan sobre el espectador que, con tensa atención, asiste al arrollador avance de la acción trágica, férreamente conducida por el dramaturgo.

Puesta «au pied du mur», como dicen los franceses, ante el hecho consumado de la aclamación popular a Ninias, al que piden por rey legítimo, Semíramis se ve forzada a dimitir. Esa separación del poder, su razón de vida, vale tanto como la muerte, y le produce honda conmoción.

¡Yo sin mandar! De ira rabio.

¡Yo sin reinar! Pierdo el juicio.

Éna soy, llamas aborto;

volcán soy, llamas respiro.

Segunda vez Semíramis, voluntariamente ahora, vuelve a encerrarse en la soledad que quiere inviolable, retiro tenebroso, «sepulcro»

Adonde la luz del sol
no entrará por un resquicio.

Es en ese «sepulcro» donde maquetará su resurrección, su vuelta al poder como doble físico, pero nada más que físico, de su hijo. Friso, general fiel a Semíramis, conducido de noche por orden de la reina a un jardín de palacio, la invoca con las palabras densas de poesía del lenguaje de las mejores tragedias antiguas o modernas, palabras que instauran el clima majestuoso de las escenas que siguen. He aquí —vale la pena citarlas— las palabras con que arranca la invocación:

Confusa, pálida sombra,
del pasmo, el susto, el pavor,
madre infeliz, cuyo horror
atemoriza y asombra,
dime donde me ha traído
mi loca temeridad:
y a tu atezada deidad,
diosa del sueño y olvido,
un templo fabricaré
de negro jaspé funesto,
de triste ciprés compuesto
el altar, y en él pondré

de negro azabache una
imagen tuya, tan bella,
que trémulamente della
sea lámpara la luna...

Semíramis, «de luto, con un velo en el rostro y una luz en la mano», acude a la invocación. Su lenguaje, digno de la invocación, émulo del lenguaje de las mejores heroínas trágicas —¿cómo no pensar, por la simple asociación de otros ritmos, en el lenguaje de Clitemnestra, de Antígona, de Medea o de Lady Macbeth, de Fedra o de Athalie?— acaba de desnudarnos el alma, profunda y completa, de Semíramis, así como las dos fuerzas —ambición y destino— que la empujan. Ambición que no es una simple pasión del ánimo, sino la esencia misma de su ser. Semíramis no es sólo una criatura ambiciosa, sino la ambición misma configurada en persona de carne y hueso. De su voluntaria prisión dice:

Esta quietud me ofende,
matarme aguesta soledad pretende,
angústame esta sombra,
esta calma me asusta,
esta paz me disgusta,
este pavor me asombra,
y este silencio, en fin, tanto me oprime
que a un fatal precipicio me comprime.
Yo, pues, no quepo en mí...

Las palabras definitivas de su ser, con serlo éstas, son, sin embargo, las que siguen:

pues vivo sin reinar, no tengo vida.
Mí ser era mi reino,
sin ser estoy, supuesto que no reino.
Mí honor, mi imperio era:
sin él, honor no tengo...

Semíramis volverá a reinar con el nombre y figura de Ninias, a quien tiene encarcelado. La guerra con que da comienzo el Acto I cierra el Acto III y la tragedia. Semíramis será vencida y morirá acriblada de las flechas enemigas. Morirá rodeada de los fantasmas de aquellos a los que asesinó o de cuya desgracia fue culpable. Cuanto ha permanecido oculto, ahora, en la agonía, sale a luz, a pesar de que Semíramis, enloquecida de terror, lo niegue con su palabras:

¿Qué quieres, Menón, de mí,
de sangre el rostro cubierto?

¿Qué quieres, Nino, el semblante
tan pálido y macilento?
¿Qué quieres, Ninias, que vienes
a afligirme triste y preso?

Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el reino te quité,
ya te restituí el reino.
Dejadme, no me aflijáis:
vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho.

Los hados se han cumplido. El destino ha jugado la última baza y ha vencido. Ha vencido porque Semíramis lo ha identificado consigo misma, lo ha hecho suyo pensando vencerlo. Ha vencido porque se ha convertido en sustancia misma del sueño de Semíramis, de su querer ser lo que los hados le anunciaban. En el Acto I, cuando consigue ser enaltecida por el rey Nino, habla exclamando:

Altiua arrogancia,
ambicioso pensamiento
de mi espíritu, descansa
de la imaginación, pues
realmente a ver alcanzas
lo que imaginaste...

El destino ha vencido, pero no de la libertad, sino de Semíramis, que conscientemente ha puesto su libertad al servicio del destino. Su muerte es consecuencia de su acción libre. Semíramis no quiso «vencerse a sí misma».

No hay héroe trágico sin libertad, ni en la tragedia antigua ni en la moderna, a no ser en las pseudo-tragedias o dramas melodramáticos, falsos por necesidad, del romanticismo a lo Rivas o a lo Victor Hugo.

El gran trágico Calderón de la Barca nos deja en estas dos obras, que esquemáticamente he comentado, dos de sus mejores tragedias. Comprensible es la fama de *La vida es sueño*. Incomprensible y escandaloso el desconocimiento de *La hija del aire*.

Dos dramas bíblicos

De entre los dramas bíblicos de Calderón dos llaman poderosamente nuestra atención: *El mayor monstruo del mundo* y *Los cabellos de Absalón*. Debo recordar que hablamos de ellos, no porque

sea nuestra intención abordar metódicamente todos los géneros temáticos del teatro de Calderón, sino porque son dos poderosos dramas, de gran calidad y fuerza trágicas. No hablar de ellos sería dejar de lado un aspecto importante de nuestro dramaturgo y una realización lograda del teatro español del Siglo de Oro y, en fin, una aportación valiosa al teatro europeo.

El mayor monstruo del mundo (o, con título más restrictivo, *El mayor monstruo, los celos*) es la tragedia del amor-pasión. Sus protagonistas son Herodes y su esposa Mariene. El amor de Herodes por su mujer, a la que ésta corresponde, es una pasión absoluta, que no deja sitio a ninguna otra y que, en su mismo exceso, lleva la semilla de la destrucción. Herodes quiere ser emperador de Roma para sentirse digno de la belleza que posee, para que ningún hombre le aventaje. Su actuación militar y política, en la que arriesga su vida, no es fruto de su ambición de poder. Sólo quiere el poder para «hacer reina a Mariene del mundo». Herodes se siente más fuerte que el destino, más fuerte que los dioses. Un vaticinio anuncia que «un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte del mundo» dará muerte a Mariene y que el punal que Herodes lleva al cinto dará muerte a lo que más ama en el mundo. De nuevo Calderón enfrenta a su personaje con el hado. En esta tragedia combina el dramaturgo el azar o fortuna, instrumento del destino, con la pasión absoluta que define a Herodes, y con la libertad de cada uno de los personajes, cuyas decisiones personales, cuyas acciones, de las que son plenamente responsables, llevarán al cumplimiento trágico del destino. Lo trágico no es que el destino venza al hombre, sino que el hombre, precisamente porque lo es, haga, con sus actos, que el destino se cumpla. ¿Cuáles son estos actos causativos de la tragedia? 1) Un retrato de Mariene, caído por azar en manos del César Octaviano, que ha derrotado a su rival Antonio, en cuyo mando militaba Herodes. 2) Una mentira bienintencionada de Aristóbulo, hermano de Mariene. Ese retrato visto en manos de Octaviano, desencadena en Herodes unos celos de calidad tan absoluta como su amor. Prisionero de Octaviano, Herodes sabe que va a morir. 3) Octaviano se ha enamorado del retrato de Mariene, sin saber su identidad, y creyéndola muerta (así se lo ha dicho Aristóbulo para evitar un mal). 4) Una carta escrita por Herodes en su prisión, poseído de su monstruoso amor («el mayor monstruo del mundo» llama él mismo a su amor. Acto I, escena VIII). En esa carta manda que, muerto él, maten a su mujer. 5) La indiscreta curiosidad de una mujer celosa, quien arrebatándose a su amante, destinatario de la misiva y encargado de cumplirla, es sorprendida por Mariene. El amante se la arrebatara y es obligado por la reina a entregársela. 6) Mariene, enterada de su contenido, se siente herida en lo más profundo de su ser

y decide castigar, como mujer, la crueldad de su esposo, cuyos celos la han ofendido. Como reina, en cambio, salvará la vida de su esposo, intercambiando por él ante Octaviano, que le dará la libertad. Mariene castigará al marido retirándose a la clausura de un aposento del palacio, prohibiéndole la entrada. 7) La mentira de un criado, el mismo a quien Herodes destinó la carta fatal, el cual, huyendo del tetrarca, se refugia en la tienda de Octaviano a quien cuenta una mentira para defender su vida. 8) La visita de Octaviano al aposento de Mariene, pensando, a causa de esa mentira, que su vida peligra. 9) La llegada de Herodes, quien acude al ruido. Lucha con Octaviano. Mariene apaga la luz. Herodes, con su propio puñal, creyendo apuñalar al César, mata a su mujer. Toda esta larga cadena de causas, ninguna mecánicamente teatral, ninguna arbitraria, conducen, inexorablemente trabadas, al cumplimiento de los hados. Ningún personaje padece fuerza, todos ellos realizan actos libres, cuyos efectos no pueden prever. ¿Cuál de todas estas causas es la determinante de la tragedia? Octaviano acusa a Herodes de haber dado muerte a Mariene. Herodes responde:

TETRARCA:
Yo no le he dado muerte.

TONOS:
¿Pues quién?

TETRARCA:
El destino suyo,
pues que muriendo a mis celos,
que son sangrientos verdugos,
vino a morir a las manos
del mayor monstruo del mundo.

ARISTÓBURO:
El mayor monstruo, los celos
son siempre.

¿Los celos? No sólo ellos, sino el amor mismo donde se han originado; amor que va más allá de todo límite y que, por su mismo exceso, por quererse absoluto, romperá el orden del mundo. Los personajes de esta tragedia parecen moverse bajo un cielo vacío, abandonados a sí mismos y a su extraña lucidez.

Herodes, cuyos celos han actuado de verdugos al servicio del destino, se vengará de sí mismo con el suicidio. La tragedia de Herodes y Mariene es, posiblemente, la más cerrada de las escritas por Calderón. Los personajes, atrapados en la trampa que ellos mismos

han abierto, se precipitarán en ella. Para Herodes y Mariene no hay escapatoria posible. La misma pasión que los une, los destruye.

El argumento de *Los cabellos de Absalón* está basado en los capítulos 13 a 19 del Libro II de Samuel. Sin embargo, es fundamental un pasaje del capítulo 12, en donde Dios, por boca de Natán anuncia a David, como castigo por el homicidio y adulterio cometidos, esto: «He aquí que Yo suscitare desgracias contra ti de entre tu misma familia, quitaré tus mujeres ante tus mismos ojos y se las daré a tu prójimo, el cual se acostará con ellas a la luz de este sol. Tú lo has hecho en secreto, pero yo haré esto a la vista de todo Israel y a la luz del sol.» Son estas palabras de Dios las que originan y explican la tragedia. No es, pues, Amón, el violador de su hermana Tamar, ni Absalón, el asesino de Amón y el rebelde contra David, sino David, el héroe de esta tragedia, la más parecida de nuestro teatro a la tragedia griega. Del mismo modo que en la trilogía tebana de Esquilo, de la que sólo se conserva *Los siete contra Tebas*, «la culpa se encuentra en el comienzo del terrible suceso acaecido en la casa real de Tebas» (Albin Lesky, *La tragedia griega*, Madrid, Labor, pág. 86), la culpa, en *Los cabellos de Absalón*, se encuentra en el asesinato y el adulterio acaecido en la casa real de Israel. «La maldición que persigue a la casa de Lavo a través de las generaciones» (*Ibid.*), persigue a la casa de David en una sola generación.

La figura de David tiene en la tragedia extraordinaria grandezza. Las dos notas fundamentales de su carácter son su profunda paternidad y su humilde aceptación de la justicia de Dios. Su amor a los hijos es llevado a grados sublimes, pero sin dejar de ser radicalmente humano.

La tragedia se abre con la vuelta de David, victorioso de la guerra, a su palacio de Jerusalén, donde abraza amoroso a sus hijos. Desde esta primera escena comienza ya a insinuarse el motivo de la maldición de Dios. Amón, el hijo primogénito de David, el heredero del trono, se encuentra aquejado de una honda melancolía, cuya causa, desvelada gradualmente con magistral dominio dramático, que penetra en la psicología profunda del personaje, radica en su pasión por Tamar. Desde la negación de Amón a dar su verdadero nombre a la pasión que lo llena, y que mantiene oculta, no sólo de los demás, sino hasta de su propia conciencia, hasta su estallido brutal en la escena de la violación, el dramaturgo sigue, paso a paso, el proceso de la pasión y sus efectos en Amón y Tamar. Pero el motivo de la maldición no sólo se revela en la pasión de Amón por Tamar, sino en la ambición de Absalón, segundo hijo de David, que quiere reinar y ve un estorbo en sus hermanos. La maldición se ex-

presa, con precisa concreción, por boca de Teuca, mujer poseída de un espíritu que «anticipa sucesos malos o buenos». Por medio de ella, que vaticina, enloquecida por el espíritu que la posee, el destino de cada uno de los personajes que la escuchan asombrados, Calderón, en una magnífica escena de superposición temporal del presente y el futuro, nos muestra, a la vez, en la actitud de cada uno de los personajes ante su vaticinio, su personalidad básica. El acto termina con la violación de Tamar por Amón. Tenía razón Valbuena Prat al valorar este acto como uno de los mejores, como acto en sí, del teatro universal. Pero, a mi juicio, no la tenía al centrar la obra de Calderón en el incesto de Amón y Tamar. El incesto no es sino la primera de las acciones en que se cumple la maldición que pesa sobre la casa de David.

El segundo acto no es de Calderón, sino de Tirso de Molina. Calderón ha convertido, con ligeros retoques, el tercer acto de *La venganza de Tamar*, de Tirso, en el segundo de su tragedia. ¿Por qué? Yo no encuentro explicación que me satisfaga, como no me satisfacen las explicaciones o, mejor, hipótesis, que otros críticos han dado. El hecho es que Calderón se apropia de un acto ajeno, sin que demos a este plagio la importancia y la gravedad que hoy tendría, dado el distinto sentido de la propiedad intelectual de nuestro tiempo, no vigente en el siglo XVII ni en España ni en los otros países europeos. Este segundo acto es, dramáticamente, inferior a los otros dos, aunque sea un buen acto. En él asistimos al rechazo brutal, después de consumada la violación, de Tamar por Amón, rechazo no arbitrario o gratuito, sino fundado en el odio de Amón a la acción cometida, cuyo vivo testimonio es Tamar. Junto al motivo del rechazo aparecen, sustentando la acción, el planto de Tamar pidiendo justicia a David; el perdón concedido por David a Amón, no sólo porque en el rey pueda más el amor al hijo primogénito que el sentido de la justicia, sino porque en este doloroso suceso revive su propio adulterio y homicidio:

Homicidio y adulterio,
siendo tal, me perdoné
el justo Juez, porque dije
un pegué de corazón.
Venció en El a la justicia
la piedad, su imagen soy...

Tirso había centrado su obra en el incesto, pero no Calderón. El perdón de Dios a David no eximirá a la casa de David del cumplimiento de la maldición. Por esto tendrá importancia capital en este acto robado, pero internamente conectado su sentido con los

actos primero y tercero, la enemistad entre dos de los hijos de David, Adonías y Absalón; la pasión de reinar de Absalón, que llega a su apogeo en la escena en que, solo en el aposento de David, se cifre la corona real y expresa su intención de matar a Amón, no sólo por vengar el ultraje inferido por éste a Tamar, hermana suya, y no hermanastra, sino por eliminarlo del trono; y su intención de rebelarse contra su padre y matarlo. Y, finalmente, conectado con la maldición, se cumplirá, en este acto, el asesinato de Amón, cuidadosamente preparado por Absalón.

El tercer acto está dedicado a la rebelión abierta de Absalón contra su padre, que le ha perdonado el homicidio de Amón. Es en este acto donde David alcanza la cima de su humana grandeza. Su sumisión a la divinidad, la aceptación de sus sufrimientos, y su amor heroico al hijo rebelde y el perdón otorgado a quienes le han ofendido o desobedecido, hacen de este personaje una de las grandes figuras de la tragedia occidental. Exiliado de Jerusalén para defender su vida del hijo que le busca para matarle, humillado y ofendido por su hijo, que ha mandado entregar las esposas de su padre a los soldados, cercado en el monte por los ejércitos de Absalón, apedreado por Semel, de la casa enemiga de Saul, David perdonará. Su perdón a quienes le ofenden tiene su raíz en la plena conciencia de su culpa y en la aceptación plena del castigo divino. A Semel, que le apedrea, le dice:

Tira, pague la pena merecida,
pues apedrearne es justo mi vasallo.

Y a Cusay, fiel vasallo, que quiere castigar la acción de Semel:

No lo pretendas,
y, pues, yo lo perdono, no le ofendas.
¡Ah, Semel!, no de mi vista huyas,
que palabra te doy de no vengarme
en mi vida de ti y las iras tuyas.
Ministro eres de Dios, que a castigarme
envía, y, pues, que son justicias tuyas,
en mi vida de ti no he de quejarme.

Estas palabras de David explican su conducta y la raíz de su amor al hijo rebelde y a los ofensores. Por ellas las acciones humanas saltan, limpiamente, al nivel de la trascendencia y sitúan el conflicto trágico en esa alta encrucijada en donde el hombre y la divinidad se atrontan.

David no quiere la muerte de Absalón. Cuando éste muera, tal

como la había anunciado el espíritu que hablaba en la pitonisa Teuca, David, llegado a la cumbre de su dolor, exclamará:

¡Ay, hijo mío, Absalón,
no fuera yo antes el muerto
que tú!

El tono final de la tragedia lo darán las palabras con que David, en quien se ha cumplido el castigo anunciado por Dios, cierra la pieza:

Y, ahora, no alegres salvas,
roncos, sí, tristesacentos
esta victoria publiquen,
a Jerusalén volviendo,
más que vencedor, vencido.

David, héroe trágico, ha sido vencido por la divinidad, pero esa derrota es su triunfo, en el sentido de la trascendencia, porque ha aceptado la voluntad divina. Calderón, siguiendo la letra y el espíritu de la Biblia, ha conseguido crear una gran tragedia en donde están presentes todas las grandes fuerzas de la eterna tragedia. Como en la tragedia griega, como en la tragedia de Shakespeare, como en la tragedia de Racine, es imposible separar de la acción poesía y trascendencia.

Esta sola obra, a la que pudieran añadirse otras, invalida la afirmación de Ramón Sender, tan extendida entre algunos críticos del teatro español del Siglo de Oro: «en la tradición teatral española no hay una sola tragedia que pueda considerarse como tal»⁴⁴.

Los dramas mitológicos

Calderón escribió casi una veintena de dramas mitológicos, la mayor parte después de 1650. Domina en ellos, por el público al que iban dirigidos —el rey y la aristocracia—, por la ocasión en que se representaban —generalmente, fiestas reales— y por los recursos económicos y técnicos para su montaje escénico, la fastuosidad y la

⁴⁴ Ramón Sender, *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965, pág. 74. Sobre el problema de la tragedia española del Siglo de Oro, ver C. A. Jones, «Tragedy in the Spanish Golden Age», en *The Drama of the Renaissance. Essays for Leicester Bradner*, Providence, 1970, págs. 100-107; R. R. MacCurdy, «La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII^e siècle», en *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Editions du C.N.R.S., 1964, págs. 73-85.

riqueza ornamental y plástica. Tan importante como la acción, si no más, son la música y la escenografía. Calderón, sin las trabas materiales que imponían los teatros públicos, y teniendo en mente el gusto dominante en la corte, amante de la riqueza, no sólo en vestuario y decorados, sino en la misma palabra dramática a la que preferían llena de sutilezas conceptuales, de fuerzas emotivas y de lirismo, construye estas piezas como una fiesta para los cinco sentidos. La acción se somete siempre a la intriga, llena de lances sorprendentes, de juegos de salón, en donde los personajes se esconden unos de otros persiguiéndose en el florido laberinto de la escena al aire libre. Calderón, mago de la técnica teatral, no detraída nunca al espectador curioso de peripecias, de líricos parlamentos, de finezas del sentimiento, de hermosa naturaleza. Escribir teatro en tales circunstancias significa amputar la profundidad de lo dramático para dar la primacía a lo superficial del espectáculo, al que, no obstante, no se le puede negar valor estético, como no se le puede negar a la «fiesta».

Para tales fiestas el dramaturgo encuentra una abundante mina temática en los mitos clásicos donde héroes y dioses compiten en amor y celos, en medio de una espléndida naturaleza. Calderón viste esos mitos a la última moda del siglo XVII y se lanza con formidables fantasías, dominio de lo teatral y entusiasmo lírico a tejer y destejer los floridos lances de una complicada intriga. Pero esa actualización de los mitos no significa, ni mucho menos, una profundización dramática de ellos. Lo actualizado es lo exterior, la simple cobertura, no su esencia ni su sentido trascendente. Algunas veces, como en *La estatua de Prometeo*, *El hijo del sol*, *Faetón* o *Ni amor se libra de amor* en donde se «poemizan teatralmente» (admitaseme la expresión), mitos trágicos como el de Prometeo, Faetón o Psiquis, el dramaturgo roza y, a veces, como en la primera de las piezas citadas, encara una interpretación más honda del mito, pero sin llegar nunca a su entraña ontológica, a su compleja simbología, y sin situar el mito en el nivel dramático que le corresponde. Calderón no parece, ni aun en esas ocasiones, llegar a tomar en serio como dramaturgo esos mitos⁴⁵. La interpretación calderoniana del mito de Prometeo, aun a pesar de su mayor densidad de pensamiento *dramáticamente* estructurado, que es lo que hay que tener en cuenta, y no la mayor o menor profundidad y abundancia de las «sentencias», es, con todo, insuficiente. Y no podía ser de otra manera, dado el público y el lugar a que iban destinadas tales piezas.

Ni su intenso lirismo, ni su espléndida escenografía, ni su sabia mecánica teatral bastan para satisfacer lo que exigimos al teatro:

⁴⁵ Para una distinta interpretación ver W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, V, 1954, págs. 35-67.

verdad, poesía y trascendencia dramáticas. En cambio, si satisfacen con creces nuestro gusto por el espectáculo estéticamente valioso.

Del mismo modo las alusiones a los usos, ideas, sensibilidad y valores, tanto éticos como estéticos o sociológicos, de la sociedad contemporánea del dramaturgo, de que están llenas estas piezas, nos interesan, y mucho, históricamente, pero nunca por su específica función dramática.

Una pieza hay, sin embargo, titulada *Céfalos y Pocris*, que nos parece sumamente interesante. Es una obra a manera de farsa mitológica, casi asirracán, casi esperpéntica, llena de equívocos, de chistes fonéticos, de situaciones butas y, en ocasiones, absurdas, con ese absurdo al nivel del lenguaje y de la situación, al estilo del Ionesco de *La cantatriz calva* o de algunas escenas grotescas, casi pantomima, del Beckett de *Esperando a Godot*. Creo que merece la pena, para que no se tomen por arbitrarias o exageradas mis afirmaciones, copiar algunos breves fragmentos del diálogo:

TABACO:
Ven, Pastel.

PASTEL:
¿Mi nombre sabes?

TABACO:
Desde ayer.

PASTEL:
No me acordaba
de que ayer fuimos los mismos
.....

GIGANTE:
¿Dónde fueron?

CÉFIRO:
Por ahí.

GIGANTE:
Pues ¿cómo por aquí tardan?

CÉFIRO:
Gigante, mucho preguntas.

GIGANTE:
Esto es más fuerza que mañana.
Pena de muerte los cuatro
tenéis.

CÉFIRO:
¿Por qué?

GIGANTE:
Por nada;
y así yo quiero mataros...
Pero ahora no tengo gana.
.....

La justicia acaba de prender a algunos personajes sin razón alguna. Uno de ellos intenta huir.

SOLDADO 1.º:
Uno de la red se escapó.

TODO:
Resistencia.

CAPTÁN:
Tras él yo
iré.

CÉFIRO:
¡San Martín me valga!

CAPTÁN:
No valdrá.

CÉFIRO:
Si hará.

CAPTÁN:
¿Por qué?
Di.

CÉFIRO:
Porque Dios ve las trampas.
(*Hándese por un escolillón*)
.....

FLORA:
¿Cantarán?

FILIS:
Sí
y tú...

FLORA:
¿Qué?

FILMS:

Espíglame aquí,
porque sirva de algo el sol.

Todavía podrían citarse otros fragmentos de diálogo en el mismo estilo de los anteriores, entre los cuales uno presenta en ritmo de farsa, donde lo pantomímico y lo grotesco inciden, una escena trágica: el envenenamiento de una hija por su padre. En esta pieza, tomando como pretexto argumental un mito clásico, Calderón somete al desentoque de la farsa no sólo técnicas teatrales usadas por él y por el teatro contemporáneo, sino situaciones, personajes y temas fundamentales del drama nacional. Y todo ello con un sentido radicalmente actual —de nuestra actualidad— del diálogo y de la situación dramática.

Los mundos cómicos y su mecánica teatral

Para completar esta exposición, limitada forzosamente por el espacio y por el carácter propios de este libro, dediquemos algunas líneas al Calderón comediógrafo, cuyas comedias son tan abundantes como sus dramas.

En sus comedias, Calderón lleva al máximo de estilización formal y de complejidad escénica los temas propios —típicos y tópicos— de ambiente cortésano, urbano o rural, y de intención éticamente ejemplar o finamente costumbrista, específicos de la comedia de «capa y espada» o comedia de «ingenio», tan solicitadas por los directores de compañías teatrales para satisfacer el hambre de diversión del público y su gusto por la pieza de intriga donde ocurren incontables lances, se suceden las más equívocas situaciones, se manejan similares conceptos sobre el amor, el honor y la sociedad, se utiliza la palabra como instrumento lírico tanto como dramático, se anuda y desanuda con gran habilidad el enredo y se llega al mismo, o semejante, final feliz, alegre y despreocupado.

Como escribe Valbuena Prat, «es el género más convencional de Calderón». Lo principal, como enseñara Lope de Vega, es mantener en suspenso, hasta la caída definitiva del telón, el ánimo del espectador. Calderón convierte cada una de sus comedias en una especie de tablero de ajedrez donde cada uno de los personajes, con función de pieza, se mueve según las reglas del juego. La combinación, matemáticamente calculada, del juego de las distintas piezas, dibuja la intriga, fundamento de la comedia. «Los personajes —escribe Micheline Sauvage— son como reabsorbidos en el juego, los actores en una acción que no tiene otro fin que ella misma»⁴⁶.

⁴⁶ Calderon, *dramaturge*, Paris, 1959, págs. 120.

La vigencia teatral de estas comedias no reside, para el espectador de hoy o de mañana, ni en la significación de los conflictos, ni en la psicología de los personajes, ni en el interés de su temática, ni en ningún otro elemento del contenido, sino en su pura forma teatral, en lo que en ellas es juego teatral químicamente puro, es decir, teatro puro. En el juego de oposición o conjunción de los móviles de los personajes no nos interesan esos móviles en sí, sino su «puesta en juego». Al sociólogo, al historiador le interesa, sin duda, y mucho, la imbricación del mundo político, social, cultural, ideológico, contemporáneo del dramaturgo, en el mundo de la comedia. Pero al espectador que asiste, por ejemplo, en el Teatro Español de Madrid, en 1965 ó 1975, a la representación de *La dama duende* o de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón, no son ni las ideas, ni los sentimientos del galán y de la dama, del padre y del gracioso, del noble y del villano, lo que le mantiene clavado en su butaca, suspenso el interés, pronta la sonrisa o la risa y apercebido el aplauso, sino la perfección del juego puramente teatral. Ni las razones conceptuosas del amor del galán y la dama, ni las sutilezas de los celos, ni la severa tiranía de los padres, ni las susceptibilidades de los caballeros, ni el ingenio de los jóvenes para romper las trabas que oponen al triunfo de sus pasiones leyes estrechísimas, ni cuanto en la comedia constituye su dialéctica pueden interesarnos de verdad ni conseguir nuestra participación afectiva, ni, menos aún, mental. Sólo lo que en la comedia es realidad dramática, sustancia teatral, representación escénica, plenitud lúdica mueve nuestro ánimo y conquista nuestra participación. Al asistir a una comedia nos convertimos en el espectador químicamente puro de teatro, más allá de todo compromiso ideológico o más acá de él. Lo movilizadísimo en nosotros y llevado a su cabal cumplimiento es nuestra potencia de ser espectadores sin más. La «comedia» actualiza nuestra disponibilidad para ser «el espectador» de ese mundo, tráfago salvado del juego mismo del gran teatro de nuestras vidas, en el que todo ha cristalizado, de una vez y para siempre, en el más puro —ontológicamente— de los juegos: aquel que nos salva de sentirnos personalmente en juego.

Calderón se distingue entre sus contemporáneos por la perfección de la mecánica teatral con que construye sus mundos cómicos, donde ni un solo cabo de la intriga queda suelto, ni un solo nudo sin desenlazar.