

Temas calderonianos

POR EL

Dr. ANGEL VALBUENA PRAT

Catedrático de la Universidad de Murcia

EL CALDERON DE LAS OBRAS SACRAS Y DOCTRINALES

(La alegoría, la muerte y el sueño)

Pueden señalarse dos líneas en el teatro de Calderón. El teatro realista o costumbrista y el doctrinal y sacro, al que corresponden principalmente el drama filosófico y religioso, y los Autos sacramentales. Corresponde a lo que pudiéramos llamar «estilo idealista» o «segundo estilo» de Calderón, a pesar de que comenzara su serie de Autos, juntamente con sus primeras comedias. En realidad el «estilo realista» y el «idealista» se unen en varios aspectos y corren paralelos a través de su producción, como ocurre con los grandes artistas de un doble estilo, y que tienden a una especie de «desrealización» progresiva como el Greco en pintura y Góngora en poesía. Algo análogo pudiera decirse, en la época contemporánea, y en el mundo del teatro musical, con el drama lírico de Wagner. No hay, pues, un corte de dos formas de arte, sino que muchas veces han de separarse por una especie de abstracción. Así, por ejemplo, el plano histórico y el ejemplar y poético en «El príncipe constante» o los cuadros picarescos dentro de una alegoría sacramental en «El gran mercado del Mundo». Incluso el entronque de la comedia realista con la mágica y poética, es muy propio de Calderón, ya al unir el plano de «capa y espada» al intelectual y poético, «pre-fáustico» de «El mágico prodigioso», ya en la forma especial de urdir la trama de «En esta vida todo es verdad y

todo es mentira». En esta obra el elemento argumental se volatiliza, más en una fácil ingeniosidad de magia, que en una profunda poesía, a pesar de situaciones altamente dramáticas, sobre todo en su planteamiento en el acto I, sin excluirse, por esto, el patetismo humano propio del primer estilo. Muy entre lo realista-histórico y lo poético doctrinal se halla «La cisma de Ingalaterra», el Enrique VIII de nuestro poeta, en que Calderón intuye el conflicto entre el mundo intelectual y el pasional en el alma de rey; y al crear una obra de doctrinarismo católico, reúne todos los personajes, muy bien abocetados, creando un conjunto sumamente intenso, en que no falta el bufón-loco, que recuerda a los de Shakespeare. En el entrecruce del mundo filosófico-moral con el costumbrismo se halla una interesante comedia, «Saber del mal y del bien», en que a una ingeniosa intriga cortesana se unen conceptos de abolengo estoico, y algún detalle en relación con el problema del conocimiento, típico del siglo XVII. En «El gran príncipe de Fez» se une la doctrina de la conversión del infiel, de la busca del Dios verdadero, con elementos de aventuras, algunos realistas, y hasta picarescos, en la notable figura de su gracioso.

En general, Calderón tiende, en estas obras, a estilizar los motivos argumentales. Lo que puede ser trágico, sangriento o atormentado en obras del ciclo de Lope, como por ejemplo «El esclavo del demonio», de Mira de Amescua, y algo análogo pudiéramos decir respecto a obras del teatro de fuera de España, como en Inglaterra, «The Virgin Martyr» (1620), de Philip Massinger, introductor en la corte de Carlos I de una especie de «comedias de santos», con su conversión y apoteosis, en Calderón tiende a una elevación de plano, que culmina en un idealismo poético, no sólo en «Los dos amantes», sino en el mismo «Mágico prodigioso», con su trío de figuras entre humanas y conceptuales, de Cipriano, Justina, y lo angélico disfrazado del Demonio (tan diverso del Mefistófeles español y «castizo» del Angelio de «El esclavo», de Amescua). En «Los dos amantes» se llega al extremo del plano musical y alado, sutileza máxima; y en el «Josef de las mujeres» a lo doctrinal hasta lo prosaico, por predominio de argumentación dialéctica, sin excluirse bellos detalles poéticos, y todavía más la aproximación a la trabazón del auto en «Las cadenas del demonio». La escena en que expone San Bartolomé en esta obra, la doctrina de la Trinidad (acto I, escena 11) es típica de esto, o la del protagonista ante el Rey de Armenia al comienzo de la jornada III. Lo doctrinal severo, unido a la intolerancia, inevitable en la época, culmina en el desenlace de «El Josef de las mujeres». El dramaturgo de la estilización y la alegoría, realiza una compleja materia de estudio y de intuición poético teatral, cuya efectividad superior se halla en los Autos de la supermadurez del escritor. Respecto al paralelo pictó-

rico, algunas comedias sacras y Autos, pueden relacionarse con temas y obras de Claudio Coello y Valdés Leal. La «apariencia» en que «en un trono de nubes se descubre San Bartolomé que trae el Demonio a los pies», encadenado, es típica de las apoteosis sacras y aparatosas, junto al contraste de figuras, de los cuadros de este estilo Barroco, hispano, y de la llamada decadencia italiana (hoy camino de revalorización). Las «apariencias» del Sacrificio de Isaac, en visión, y de la aparición de la figura alegórica de la Religión (la Compañía de Jesús) en «El gran príncipe de Fez» están a tono con escenas de los Autos, y cuadros de la misma significación. Los «misteriosos ejemplos» de las figuras ejemplares cobran animada acción, de gran efecto teatral ante el espectador, en estas obras. Una especial suntuosidad, que recuerda el mundo de un Rubens, luce en algunas escenas como la final de «La exaltación de la Cruz», en que «quítanle la corona y manto imperial a Heraclio», y pónenle una corona de espinas, túnica morada y una sogá al cuello.

Vuelve a tomar la cruz, y entra con ella, siguiéndole todos. Abrese entonces el monte, y se ve lo interior de una iglesia de Jerusalén, con un altar adornado de luces, y las estatuas de Elena y Constantino. «Heraclio pone la cruz en el altar con la misma música y representación de todos: vuelven las chirimías, y se cierra la montaña». Los ángeles, que dejan en tierra a la figura de Anastasio, convertido de su magia a la fe cristiana, vuelven a subir en una nube. La relación con la apoteosis de muchos autos es aquí evidente, «cantando en sus alabanzas-himnos, canciones y versos». En el orden histórico de una época más próxima se une igualmente el sentido doctrinal con el efectismo escénico, en la escena final de «La cisma de Ingalaterra». La violenta yuxtaposición de los dos planos —el realista histórico y el simbólico doctrinal— en esta obra y en «El gran príncipe de Fez» corresponden al mismo sentido del arte manierista y barroco de los siglos XVI y XVII de un Tintoretto, un Greco un Bernini o un Rubens, es «como un signo de la conmoción en los criterios de realidad, y el resultado del intento, muchas veces desesperado, de poner de acuerdo la espiritualidad de la Edad Media con el realismo del renacimiento» (1). Esto mismo ocurre, con las intervenciones del gracioso en los dramas doctrinales de Calderón, en «El Josef...» o «Los dos amantes», con extrañas y originales derivaciones, o penetrando en la picaresca, como un mundo aparte, en el ya aludido de «El gran príncipe de Fez». Muchas de las escenas de estas obras, incluidas las «apariencias» citadas, entran en estas observaciones de Arnold Hauser sobre el arte de

(1) ARNOLD HAUSER, «Historia social de la Literatura y el Arte», Ediciones Guadarrama, Madrid, 1962, I, p. 363. Se inspira aquí, en parte, en Max Dvorák, Uebe: Greco und Manierismus, 1924.

esta época: «disolver la estructura renacentista del espacio, y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa. El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico». Algunos de estos motivos hacen pensar en el sueño. Pensemos en el valor dado al sueño y a la ilusión de sueño en el teatro de Calderón, culminando en su obra maestra (2).

Importa el concepto de la muerte y su *impresión* y *expresión* en este autor.

Junto a la impresión dramática de la muerte, se da en Calderón, su sentido filosófico y teológico. La imagen es de la culpa, y por lo tanto la negación máxima; y el sueño es la imagen de la muerte. Es decir, la privación total del ser, que entraña el horror, la náusea, que diríamos hoy. En varias escenas asocia la definición del personaje que encarna la Muerte, con las rimas agudas de las octavas o las silvas:

Yo, divino profeta Daniel,
de todo lo nacido soy el fin...»,

de «La cena de Baltasar», con la «inquietante monotonía de las campanas que doblan a muerte» que hemos dicho en otros estudios (3).

El Príncipe de las Tinieblas acude al llamamiento de la Sombra (en «La vida es sueño», auto) entre metáforas y conceptos semejantes, que explican la ecuación: muerte, sombra, culpa, tinieblas.

«Ah del profundo horror,
cuna del susto y tumba del pavor,
en quien es el vivir
morir eterno para no morir...»

Moralmente, la «memoria de la muerte» es el aviso de la gracia, la advertencia para evitar el pecado. La Gracia rodea al Hombre, y el Entendimiento, viejo como el ayo de Segismundo, le recuerda para que no se desvanezca:

«Polvo fuiste, polvo eres,
y polvo después serás».

(2) Id., p. 364. Es lástima que el desconocimiento de Calderón y el Barroco español en general, no lleven a Hauser a unos paralelos, acertados en cuanto al Greco y los flamencos e italianos, pero con un vacío, que exige este recuerdo.

(3) Lo ha recogido Jutta Wille en su aguda y documentada monografía, «Calderóns Spiel der Erlösung», Munich, 1932, p. 192.

El Pecado, con alusiones de demonio, y la «pálida muerte», dialogan para perder al hombre, al comienzo de «El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma». Y la sentencia o advertencia que se oye al nacer el hombre es ésta: «Mortal, oye. Humano, advierte: tu primer paso es la muerte: tu origen es el pecado».

Una de las más bellas compenetraciones de la muerte y la culpa se halla en la figura mitológica de Medusa, en la alegoría que le corresponde en el auto de la última vejez de Calderón, «Andrómeda y Perseo» (1680), definida, en la llamada del Demonio, como habitante del «pavoroso oscuro seno», «del venenoso monte de la luna»,

«mágico parosismo de la vida,
madre horrible del sueño,
alimentada furia del beleño,
susto de los mortales,
línea a los bienes ,término a los males,
mesonera del llanto... (4).

La inclusión en el mito de Medusa lleva a estos versos admirables, respecto a su forma de aparecer ante los hombres:

«un áspid cada crin de tu cabello,
cada semblante un ceño de tu ira»,

que revelan cómo conserva el autor sus grandes condiciones de poeta a sus 80 años. La explicación del simbolismo se define en los versos últimos de esta alocución:

«Y en fin, oh, tú, que darte no se excusa,
el equívoco nombre de que hoy usa
retórico el concepto de tu fama
pues siendo *culpa* y *muerte...*».

(4) Algunos de estos versos coinciden con los que el Lucero (Lucifer) dirige a la Culpa en un auto anterior, «El pintor de su deshonra». La escena aparece mucho más elaborada e intensa en «Andrómeda y Perseo».

LA ESTRUCTURA DRAMATICA DE CALDERON

El teatro de Calderón se concibe como una técnica elaborada, que lleva a una unidad de concentración, y, dentro de los temas de la comedia anterior, de Lope y su escuela, los elementos muchas veces disformes, y excesivamente acumulados de sus fuentes. Si en Lope y su escuela, predomina lo extenso sobre lo intenso (aparte excepciones) o la invención sobre la reflexión, Calderón crea un tipo de drama de condiciones opuestas. En cuanto al Auto, es él quien lo lleva completamente a una mayor extensión, compenetración del símbolo con los elementos que le sirven de base, escenificación del mundo doctrinal y abstracto. Calderón, en los dramas lleva lo poético, a la forma esencial de la acción, y no es un elemento pegadizo, como muchos de los sonetos de Lope. Compenetra, pues, poesía y drama. Respecto a su ciclo y estilo y el de Lope, no hay que olvidar que componen en una etapa, en parte coincidente, y por lo tanto no es preciso que la comedia del ciclo de Lope, en ciertos casos concretos, tenga que ser necesariamente la fuente de la análoga de Calderón. Pero independientemente de casos concretos, ya se sabe que Lope trató de competir con las obras más notables de sus propios discípulos, como Guillén de Castro, Vélez, y acaso Mira de Amescua, y pudo hacerlo respecto al Calderón anterior a 1635. Pero independientemente de esto, Calderón parte de Lope y su escuela, acepta sus supuestos, y, en unos casos, sigue una fuente concreta mientras que en otros elabora diversos detalles de obras distintas, o separa varios elementos de una obra, para varias suyas. Por ejemplo, de «El esclavo del demonio», de Mira de Amescua, anterior a 1612, toma ciertos elementos para «La devoción de la Cruz», y otros para «El mágico prodigioso». En «El alcalde de Zalamea», no refunde como se ha solido creer, la pieza de igual título atribuida a Lope, sino que combina, junto «a una historia verdadera», multitud de elementos:

de Lope, las ramas de defensa del honor aldeano, y acaso el tipo central de «El villano en su rincón», y el tipo de don Lope de Figueroa, de «El asalto de Matrique por el príncipe de Parma», etc. De Vélez, los tipos picarescos de soldados y mujeres adscritas a la milicia (Escamilla y Almendruca, para los tipos de Rebolledo y la Chispa), del drama «El águila del agua», y la escena de la comida de los esposos interrumpida por el canto de los galanteadores de «La luna de la sierra», para la cena de Crespo y Lope del acto II del «Alcalde», y acaso el motivo de la seducción, por un capitán, de «La serrana de la Vera». Sobre todo esto ha creado una obra altamente original, que pudo tentar el deseo de superación por el mismo Lope de Vega (5). Para «El príncipe constante», fines de 1628, la fuente concreta es «La Fortuna adversa del infante Don Fernando de Portugal, que se atribuyó a Lope, y hoy, por el estudio y razonamiento de Sloman, parece ser del valenciano Tárrega. Calderón simplifica muchos elementos superfluos de su fuente, y construye una de las obras más profundas de pensamiento y de análisis psicológico del protagonista, sin excluir su generalización hacia la figura del Hombre que sufre en esta vida porque «él mismo es su mayor enfermedad», y su inserción entre figuras diversas del medio social exótico en que se mueve en su cautiverio, junto a la incorporación de ricos elementos poéticos, desde la glosa dramatizada de un famoso romance de Góngora («Entre los suelos caballos»), a los dos famosos sonetos sobre la brevedad de la vida, la comparación con las rosas y las estrellas, en boca de don Fernando, cautivo, y de la infanta mora Fénix. Se trata de una de las obras de más resonancia universal, que admiraba Goethe como creación excepcional, y consideraba Schopenhauer como prototipo de la tragedia cristiana. Calderón ha «unificado y profundizado» extraordinariamente el campo dramático y estético de su fuente, como un perfecto elaborador, y un creador de bellezas subjetivas y teatrales (6). Para «La vida es sueño», pueden recordarse ecos del «Barlaam y Josefát», de Lope, y de «El príncipe don Carlos», de Ximénez de Enciso; respecto a «Yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna», de Calderón y Coello, es posible que fuese una obra de aprendizaje, coetánea de la creación

(5) No tenemos en cuenta la fecha de Morley y Buerton (Chronology of Lope de Vega's comedias, Nueva York, 1940, ya que al creer que el estilo no es de Lope, probablemente refuldido, no puede regir la ley de proporción de formas métricas, por las que sitúan el «Alcalde» atribuido a Lope hacia el 1600. Por otra parte, aunque en determinados casos ha resultado efectiva la atribución a una fecha de las obras de Lope, por esa proporción, dista de ser una prueba matemática y decisiva. Creemos, más razonable, lo que indico sobre posible impacto del rapto de su hija en muchos elementos *internos*, aunque la obra, como creo posible, fuera alterada en su forma exterior. Creo así contestada la indicación de Sloman, en su por otra parte excelente estudio: «The Dramatic Craftsmanship of Calderón», Oxford, 1958, p. 218, nota.

(6) Véase el completo y hondo estudio de ALBERT E. SLOMAN, «The Sources of Calderón's *El príncipe constante*, with a critical edition of its immediate source «La fortuna adversa...», Oxford, 1950.

de su gran drama (7). El tema y el simbolismo implícito en el gran drama calderoniano, llevaron al autor a convertirlo en obra completamente alegórica en los dos autos que escribió con el mismo título, uno seguramente próximo a la comedia o drama, y otro en plena supermadurez y senectud. Respecto a «Yerros» hay coincidencias de detalles y hasta de versos, para la máxima separación entre una obra sólo curiosa y audaz, en general superficial, y una de las obras maestras, como la anterior, del teatro universal. En el género costumbrista, más ligero. Calderón tenía ya en 1629 dos comedias tan perfectas y elaboradas conforme a su estilo y técnica, como «La dama duende», ésta una de sus más aladas y bellas creaciones, y la en cierto modo semirrepetición mecánica de los recursos externos. «Casa con dos puertas» (8).

Unas veces, construye Calderón a base de un protagonista, al que en ley de subordinación muy propia de todo el arte barroco, se supeditan los demás personajes como en «La vida es sueño», las dos partes de «La hija del aire», «La niña de Gómez Arias» —aquí con signo negativo, y refundiendo un original de Vélez— o «El príncipe constante». Otras veces estructura una ley de paralelismos a base de dos personajes que pueden ser antagonista y protagonista, como en «El purgatorio de San Patricio», «La estatua de Prometeo», y en tono menos dramático, Alejandro Magno y Diógenes, en «Darlo todo y no dar nada», donde también ocupa un digno lugar, como tercer personaje importante Apeles, el pintor —en relación con el amor por Campaspe—. Algunas de estas figuras contrapuestas, como las de los dramas religioso y mitológico citados, se alzan en dialéctico tono que puede llegar a la controversia. Conforme avanza la obra de Calderón, se penetra en un orden estilizado y poético, completamente diverso al del teatro anterior, donde el autor logra si no las obras más salientes, acaso las más originales de concepción, ambiente y estilo, como «Los dos amantes del Cielo», en lo hagiográfico, o «Eco y Narciso», en lo mítico. Pudiéramos decir que se funde el plano poético con la vibrante tragedia de gran obra en la riqueza suntuosa de todos los elementos que integran las dos partes de «La hija del aire». Calderón reconocía su arte de elaboración, bien lejos de la improvisación del ciclo anterior. Las tachaduras y enmiendas de sus originales lo atestiguan (aunque también se

(7) Véase la ed. de «Yerros», por E. Juliá Martínez, Madrid, 1930, y confr. A. SLOMAN, «The Dramatic Craftsmanship», p. 251 y sgs.

(8) En algún caso refunde una obra de Tirso, incorporando un acto entero de su fuente a una de las más bellas creaciones, como en «Los cabellos de Absalón» respecto a «La venganza de Tamar» del mercenario. Pudo aquí influir un tipo de «acto fallido» que decía la escuela sicoanalítica de Otto Rank, aunque alguna vez se ha discutido, no creemos que muy a fondo, por SLOMAN en la obra citada («The Craftsmanship...», p. 96). Véase nuestra «Historia del teatro español», para la valorización de esta obra calderoniana, y la ed. y prólogo de mi hijo Angel Valbuena Briones en la ed. de «Dramas» de Calderón, en ed. M. Aguilar, Madrid.

daba ya el caso en el mismo Lope). En una comedia de Calderón, una dama va a escribir una carta, y rompe varias veces el papel no satisfecha del contenido, y la criada comenta así:

«Imagino,
que haces alguna comedia,
y vas, de miedo del silbo,
descartando borradores».

Hay alusiones burlescas a la repetición de recursos, como «el amante escondido o rebozada mujer», incluso se alude a «repetir pasos de *La vida es sueño*. En una obra se dice, por el gracioso:

«¿Hay más que pedir prestado
ese paso a otra comedia».

En muchos de estos chistes o bromas, se adivinan los procedimientos que concienzudamente emplea el autor, la reflexión del poeta sobre su obra.

En cuanto al estilo barroco adaptado en los dramas calderonianos, percibimos el dinamismo, la violencia, la retorsión, como en diversos momentos de «*La vida es sueño*» desde el comienzo al desenlace, o los motivos escogidos y su definición «la furia de un caballo desbocado» —verso de la indicada obra—. Igualmente un equilibrio inestable, que se emplea como recurso estilístico en la frase entrecortada y temas muy de ese estilo: las sombras, las llamas, pavor, parosismo. Asomos de ternura, junto a la grandiosa concepción, pudiendo paralelizar, en lo pictórico con la línea que va desde la evasión del Greco al intimismo y decorativismo de un Murillo. Hipérbole e hipérboles, y ley de subordinación, ya indicada, y la riqueza de lo decorativo desde el estilo poético a la escenografía.

SOBRE EL ESTILO DE CALDERON

(metáfora y enumeración)

Respecto a las formas externas, Calderón posee un estilo de majestuosa sonoridad, como puede verse en las formas logradas de los dos sonetos de «El príncipe constante» o las aludidas octavas de la Muerte, en rima aguda, de «La cena de Baltasar». El sentido musical del verso (recuérdense los citados del auto «Andrómeda y Perseo») llega a muchos resultados felices, no sólo en los endecasílabos, y su combinación con heptasílabos de las silvas, sino en el octosílabo de las décimas, redondillas y romances. En las primeras llega al arte del «esquema de recapitulación» con su sentido silogístico y poético fundidos, que en otro lugar mencionamos, en este mismo estudio. Efectos medios, se hallan en los mismos romances, ya en descripción, ya en diálogo. Por ejemplo, en este momento patético y efectista del auto «El valle de la zarzuela», que se refiere a una visión alegórica de la muerte del Redentor, y sus efectos en la naturaleza:

«EUROPA —Los montes estremecidos
de sus asientos se arrancan.

ASIA.—Pájaros de fuego cruzan
cometas que el aire abrasan.

BAUTISTA.—A tanto escándalo el sacro
velo del templo se rasga.

EVANGELISTA.—Aún los cadáveres de
sus sepulcros se levantan!»

Notemos el valor sonoro de «arrancan» y «rasga» en los versos 2 y 6, y el efecto de los esdrújulos en 3, 5 y 7, en el primero, al comienzo, en el se-

gundo al medio; en el tercero, ante la pausa que es preciso hacer, con lo que la musicalidad del octosílabo se rompe en favor de esta otra armonía: «Aún los cadáveres / de su sepulcro se levantan», de un gran efecto en el recitado. Otras veces, es simplemente, el esdrújulo en medio del octosílabo, que da una noble musicalidad a un verso aparentemente fácil:

«de los piélagos del mar
y los páramos del viento»

Éstos en «Las órdenes militares», auto, en su comienzo. En las mismas comedias de «capa y espada», las descripciones son muy cuidadas y producen efectos de precisa elaboración, como en estos versos de «No hay bur-las con el amor»:

«Con este engaño llevado,
en las alas del silencio,
festejado de las sombras,
a quien más favores debo
que al sol, que a la luz, que al día,
vivo de saber que muerdo».

Incluso el esquema de recapitulación, puede realizarse en la forma del romance en cuidados versos que albergan las metáforas, que al fin han de reunirse, como en el soliloquio de Clotaldo, en la costumbrista comedia localizada en varios puntos de Italia, de «La señora y la criada»:

¿Qué mariposa, batiendo
las blancas alas de vidrio,
que el sol ilumina a rayos,
que el viento dibuja a visos,
halagüeña con su muerte,
cercos a la llama hizo,
como yo, pues he de hacer
festejos a mi peligro?».

Así, aparecen las imágenes de la flor, a los peligros del aire, o el gusano, que acabará encerrado en su capullo, para sintetizar las comparaciones, «flor, mariposa y gusano», con una elaborada recopilación,

«antes que del fuego activo,
antes que del soplo airado,
antes que del centro esquivo...»

Y terminar con la angustia y el deseo de la muerte. En los casos más intensos las cadenas de imágenes al sintetizarse ofrecen una grandeza có-

mica, como en las súplicas de Dorotea en «La niña de Gómez Arias», al desmenuzarse como en la exclamación de Andrómeda, al sentirse sola, y al dialogar con las nereidas que vienen a acompañarla en el peligro, en «Fortunas de Andrómeda y Perseo», comedia mitológica. Simplemente la pura imagen ofrece, junto a su sentido decorativo, muestra de aguda intuición poética como en ésta de un auto:

«El pelícano cuya bizzarria,
tan caballero pájaro le ha hecho,
que con su sangre se señala el pecho»,

o la comparación de los límites de la playa, con el freno que contiene a un corcel:

«freno de arena que detiene a raya
este del mar caballo desbocado
siempre de sus espumas argentado» (9)

Esta imagen, que Calderón repite, procede de Lope (de «El vaso de elección San Pablo»), pero adquiere con él un fino matiz muy suyo. Otro fino acierto es el de llamar a una procesión «golfo ondeado de luces», o paisaje de nieve a un rebaño de corderos. La noche, es «la sirena que aduerme los sentidos». La paranomasia, o juego de letras, propio del conceptismo, puede albergar felices aciertos como en los famosos versos sobre la cruz del Redentor:

«iris de paz, que se puso,
entre las iras de Dios,
y los delitos del mundo».

Sin el juego de sonidos —en otro auto, se designa únicamente a la cruz como arco del cielo—, se dice bellamente (en «La redención de cautivos») que los ángeles en el aire,

«de suspenden como aves,
y le alumbran como estrellas».

(9) En «La vacante general», auto. Comp. con la misma metáfora en octosílabos:

«aqueste freno de arena
que para a raya la furia
de ese marino caballo,
siempre argentado de espuma».

Muchas metáforas vienen de tópicos de ascendencia patrística y medieval, pero en nuestro poeta cobran inusitada originalidad formal (10).

El estilo de Calderón, decorativo respecto a las formas dramáticas, fue seguido por los autores de su escuela Cubillo, Rojas, Moreto, etc., con algunos peculiares matices, y en cierto modo renovado, al final del siglo por un fino y delicado dramaturgo y lírico, Bances Candamo. En cambio, en los escritores de decadencia, como Zamora y Cañizares, aun intensos en la fórmula teatral, fue una mera repetición mecánica, sin belleza ni savia: y todavía resultó peor, como una máscara caricatural, en los últimos autores del Barroco del XVIII, unido a una escenografía de magia o de efectismos aparatosos, sin vida interior.

(10) La «enumeración aglomerada», en las formas antes indicadas, del estilo de Calderón procede del estilo medieval. Curtius, al recordarlo, reconoce la original interpretación de nuestro dramaturgo, en su obra capital que es una de las más felices afirmaciones del valor de este estilo: «Calderón emplea todos los registros; todos los elementos de la naturaleza y todos sus habitantes están ahí, listos para ser utilizados, como piedrecitas de colores que pueden combinarse en los más variados dibujos; es como un caleidoscopio en que aparecen sin cesar nuevas figuras, ala des retóricos que desbordan con la abundancia de una cascada. Basta, sin embargo, contemplarlo más de cerca para ver que todo está perfectamente ordenado, que todo es maravillosamente simétrico. Calderón emplea la invocación a la naturaleza en cualquier contexto; la pone al servicio del *pathos* heroico en las situaciones trágicas». (E. R. CURTIUS, «Literatura europea y Edad Media latina», I, México, p. 142. Respecto a la «paranomasia», que también se encuentra en Dante, procede igualmente de la retórica latina del Medievo (íd. p. 394) Cree Curtius, que Calderón, y en general el Barroco español «utiliza el manierismo medieval latino», y en cierto sentido «lo supera» (íd. p. 397). Cree que «sus remotas imágenes y metáforas venían acarreadas por la corriente de una lujosa retórica que halagaba los oídos de todos, aun los de la gente del pueblo» (íd. p. 486).

«SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON»

Pertenece este auto al género bíblico, y se compone en la supermadurez del poeta, 1670. Se basa en la historia del José del Génesis, a cuyos sueños, y su simbolismo eucarístico, alude el título. A su vez, se percibe la nueva preocupación por el tema del sueño —la nueva redacción del auto «La vida es sueño» será en 1673—, y de la contraposición de su frase central. Si los sueños no son más que sueños, «los sueños de la vida», hay «sueños que son verdad», en lo que sigue un refrán tan popular como el otro. Lo que pudiera ser una atracción meramente poética se eleva a una cima teológica, teórica; pero todo el auto está impregnado de una esencial poesía, que empapa de lirismo tanto el dramatismo histórico del relato bíblico y sus figuras, como las referencias al motivo alegórico. Las figuras simbólicas abren el auto: el Sueño es traído a la escena por La Castidad, «dama, coronada de flores». Cuando ésta responde a las preguntas de aquél, el Sueño es definido, como «vaga fantasía», que en la apariencia del reposo del hombre, hace riesgos y devaneos del eco de las sensaciones olvidadas, «fantástica aparición» de «imágenes del viento», que toma del mito clásico de Morfeo, «de su negro semblante —lo adusto, pálido y yerto». Planteada la acción ejemplar de José, calumniado en la cárcel, se recoge, el sentido igualatorio del sueño —imagen de la muerte— de todas las clases sociales, El Sueño, canta:

«Dormid, dormid, mortales,
que el grande y el pequeño
iguales son lo que les dura el sueño».

Y evoca las

«ideas,
que en fantásticos cuerpos,
representáis, como en retratos vivos,
ansias y gozos a sentidos muertos».

El adormirse sobre los dolores de la vida, el buscar el sedante del olvido, es también aludido en esos versos acompañados de la música:

«que mudas consonancias de la vida,
son también las quietudes del silencio».

El soneto que dice José, en la prisión, ante el cielo estrellado, es eco de una vivencia de juventud del poeta, recogida, con ligeras variantes, en una comedia lejana, y muy poética, *Mujer, llora y vencerás*:

«Hermosas luces, en quien miro atento...»

Un tema semejante se encontraba en la comedia mitológica *Fortunas de Andrómeda y Perseo*:

«¿Cuál de vosotras, estrellas,
de cuantas la arquitectura
celeste esmaltáis, es —qué ansia!—
a quien es dado que influya
la mía?...».

Y en cierto modo pertenece a la misma actitud lírica el soneto a las estrellas —paralelo del más conocido *A las flores*— de *El príncipe constante*:

«Esos rasgos de luz, esas centellas...»

A su vez, ve como en sueños, José la escena de sus hermanos, y la túnica sangrienta presentada al padre, como en el cuadro de Velázquez: El sueño del Faraón, y la interpretación de José, son también expresados en bellos sonetos:

«REY.—Yo soñé que de un río en la ribera...
JOSEPH.—Que el sueño jeroglífico haya sido...»

El sentido alegórico de la obra queda claro en las palabras del comienzo del auto de la Castidad al Sueño:

«El haber vestido tú
sombras, y luces yo, a efecto
habrá sido, de hacer más
representable un concepto»

El tema de José y sus hermanos está presentado con gran dramatismo, con toques a la realidad, sin olvidar el alegorismo que preside toda la parte «historial»: las espigas y el vino, aluden a la materia del Sacramento de la Eucaristía. Ya en los sueños del copero y el panadero del rey, veía el gran adivinador:

«Oh, válgame el cielo, cuánto
campo la imaginación
con una y otra visión
corre!...
.....
De algún alto sacramento
de algún misterio divino
luces uno y otra dan,
pero tan en sombras hoy,
que pienso que viendo estoy
vida y muerte en vino y pan».

El tema de José y Asenet, lleva también a la adivinación, al presentimiento en sueños, que ya había tratado Calderón mucho antes, por ejemplo, en «La cisma de Ingalaterra»:

«ASENET.—Alguna ilusión sería,
y pues en sueños estáis
tan maestro, que os enseñan
a explicar lo que otros sueñan,
explicaos lo que soñáis...».

José, declara a ella, su temor al unir lo que pudo ser una fantasía, un ensueño de amor entrevisto o adivinado.

Al final, como en un inmenso abanico, se ven alusiones a los temas de los sueños primeros «el Pan a quien devoraron las aves, para que el reo coma en él su juicio»; «el vino que exprimí racimo bello, para dar la vida», el «Pan que baja del cielo» y «la sangre del Cordero sacrificado en el ara de la cruz». El doble plano de historia y prefiguración mesiánica, de poesía y doctrina, de dramatismo humano y de simbolismo conceptual, se logra de forma admirable, en una de las obras más logradas e impresionantes de nuestro autor. No falta el gracioso Bato, el portador del jumento de Benjamín, al modo popular y aldeano de alguno de estos

personajes en nuestro teatro —recuérdese el de *La devoción de la cruz* de nuestro autor—, en alguna escena, perfectamente graduado en su actuación, para dejar un poco suelta la tensión del momento más dramático, y sin la reiteración excesiva que tiene en las comedias.

«LA VIDA ES SUEÑO» (auto)

Esta redacción definitiva del tema del gran drama, aludido en este mismo estudio, pertenece, como obra senil, a 1673, tres años después del auto anterior. La redacción primera —que descubrimos hace muchos años— era un paso casi en falso, para convertir la problemática de Segismundo, en piedra de alegoría sacramental en época aún juvenil (hacia el 1635), y sin duda no olvidado en la intención del autor, que debió siempre pensar en mejorar esa evasión frustrada. Al final de su carrera vuelve a coger el argumento del drama, y el intento del primer auto de su mismo cauce, para producir una de esas realizaciones más poéticas y acabadas. Corresponde el modo de su alegoría a la que aparece en un grupo de Autos que recogen en síntesis la historia de la Humanidad, desde el punto de vista teológico, creación en gracia, caída en el pecado, liberación por la Redención, que acaso estuviesen ya supuestas, en la forma puramente humana y *laica* del drama de Segismundo. Ya en el auto «El pintor de su deshonra» y en el completamente fantástico de *El veneno y la triaca*, aparece esa síntesis de historia teológica de la Humanidad que desde la madurez aparece en Autos, de ocasión diversa, ya fantásticos plenamente como *La cura y la enfermedad*, ya de argumentos pastoriles o caballerescos como *El Pastor Fido* o *El jardín de Falerina*, o mitológicos como *El divino Orfeo* y *Andrómeda y Perseo*. En este grupo es acaso la obra mejor planeada y construida ésta de la redacción definitiva del auto *La vida es sueño*. En él, el Hombre corresponde al Segismundo del drama, pasando del carácter-símbolo, a la pura abstracción, pero vigorosamente corporeizada. De la filosofía se ha pasado a la teología. El sueño de la vida será aquí el sueño del pecado, imagen de la muerte. La conversión del Príncipe, corresponderá aquí a la obra de la Redención. El equivalente del Rey (que en el primer auto era el Verbo), se

dramatiza aquí en las tres figuras, Poder, Sabiduría y Amor, que representan las tres Personas de la Santísima Trinidad. El Entendimiento equivale a Clotaldo.

Comienza el Auto, con la lucha entre los Cuatro Elementos, para conseguir el laurel o corona, que representa el orden en la creación. La idea de la primera etapa de la creación, en que todo es aún «una masa confusa», «que poéticos estilos llamarán caos, y nada los profetas» se encuentra en otros muchos autos de Calderón, y parece proceder de San Agustín, según ha estudiado A. A. Parker (11).

En la creación ha habido dos fases: una, que corresponde a una «materia informis», que es casi nada «paene nihil», y otra, la de su ordenación por el mismo Creador. El motivo de los Cuatro Elementos en lucha y sus movimientos, es como una bella escena de «ballet», y así ha sido escenificada en la versión que se hizo en La Barraca —en tiempo de Federico García Lorca— y la que hasta hoy ha sido repetida con variantes, en los teatros de ensayo y universitarios. En ambas versiones, destaca la gran poesía de todo el Auto, aparte su profundidad teológica que alcanza a todos sus detalles y palabras. Las tres figuras que «ponen orden» en el Universo son el Poder, viejo venerable, y la Sabiduría y el Amor, de galanes, que representan las tres Personas de la Trinidad. Los atributos que corresponden a las Personas divinas, eran típicos desde los Padres de la Iglesia, y los Escolásticos, y con ellos Santo Tomás de Aquino, los siguieron (12). La división del largo parlamento, que corresponde al del Rey Basilio en el drama, entre las intervenciones de cada Persona, no sólo corresponde a una intención teológica precisa, sino que anima la parte escénica, exterior, de la obra. La contraposición a este orden, está en la escena entre el Príncipe de las Tinieblas y la Sombra, que se realiza con punzante y sombría belleza. En la aparición primera del Hombre en el mundo, se recitan por éste las décimas que corresponden a las del primer soliloquio de Segismundo. A través de todo el auto, el esquema de la Humanidad en estado de gracia, la caída y la Redención, corresponde a las tres etapas de Segismundo, aunque el tema de la «vida como sueño» queda bastante desdibujada; y se comprende, pues la grandeza

(11) ALEXANDER A. PARKER, «The Allegorical Drama of Calderón» (An Introduction of the Autos Sacramentales), Oxford and London, 1943. Pág. 205. Confr.: id. p. 227, y la identificación de la «terra inanis et vacua» de la Vulgata con el «Chaos» de los poetas, según San Agustín, «De Genesi contra Manichaeos».

(12) Id., p. 227. Para el «Venid, pues, y al Hombre hagamos», y el destacar esta forma plural, por los presentes (los elementos, para indicar que «ese es evidente indicio / que puso en él más cuidado / que en todo...», se halla, también en San Agustín, en *De Trinitate*. (Vide PARKER, id. p. 228. Sobre la Naturaleza del Universo como Libro, señalado en el parlamento del Poder «ese dorado libro de donde hojas de cristal...», véase la obra de E. R. Curtius, varias veces indicada.

del tema fundamental ahoga lo que puede ser una mera metáfora, y en cierto modo ya en el mismo drama ocurre. Por ello, la buscada correspondencia entre la escena del Hombre después del Pecado y el segundo soliloquio de Segismundo (que cierra el acto II del drama) queda dramáticamente muy inferior. La sublimación del argumento hasta el motivo de la Redención, y la alegoría de los sacramentos acaban de borrar las semejanzas con la historia de Segismundo. La obra se aproxima aquí a la apoteosis de otros Autos, con su peculiar efecto, y la riqueza de las «apariencias» y la fusión de plástica y cánticos. En el auto el Albedrío es el personaje cómico y corresponde al Clarín del drama.

«ANDROMEDA Y PERSEO»

Este auto corresponde al año anterior a la muerte del poeta (1680). También en él se da una gran profundidad teológica, y a la vez el velo poético del mito clásico en que se basa su simbolismo le da un poderoso sentido poético como ocurría poco antes con *El divino Orfeo*. Calderón, además, se inspira en una comedia mitológica anterior, y recorta versos de uno de sus primeros autos de síntesis teológica (*El pintor de su deshonra*). La riqueza decorativa es espléndida, y los toques populares del gracioso recuerdan la mayor viveza de su mocedad. Es curioso cómo para los autos mitológicos recurre Calderón a comedias suyas —salvo en *El divino Orfeo*, pero que ya se daba en una comedia de Lope que debió conocer—, en donde ya había penetrado en un sentido alegórico universal y humano, por encima de la fábula. *Los encantos de la Culpa*, procede de *El mayor encanto, Amor*; los dos Psiquis de *Ni Amor se libra de Amor* (13). —

En *Andrómeda* (auto) se admira la admirable cohesión de todos los motivos que se juntan en la obra, y la feliz subordinación a una idea central. El mundo alado y poético de la propia comedia mitológica que Calderón recuerda, se junta a lo doctrinal y simbólico, con sentido bien preciso y desmenuzado, sin perderse del todo incluso lo lírico o lo cómico del teatro profano. Para relacionar el mito de *Andrómeda*, con su simbolis-

(13) Claro es que quedan aparte *El verdadero Dios Pan*, y *El laberinto del Mundo*, el argumento de éste llevado al auto precisamente por Tiso, con mucha menos profundidad (en «El laberinto de Creta»). Era usual recoger alegorías de este tipo para los autos, como en el caso de la navegación de Ulises (como en *Los encantos de la Culpa*), en una obra mediocre contemporánea, que estudio en mi edición del citado Auto de Calderón en el vol. correspondiente de «Clásicos castellanos», segundo de Autos de Calderón. El que el autor fuera un «ermitaño», alude sólo a una ermita o capilla de las afueras de una aldea (en ese caso Ajofín, Toledo) y nada tiene que ver con la «soledad del ermitaño» que quiere recoger VOSSLER en su obra famosa, seguramente por no haber matizado el sentido que tiene la palabra en este caso.

mo de la Humanidad, recurre a San Isidoro, a Enrico Estéfano, y se acuerda de los tratados manuales en su tiempo de mitología. Fray Baltasar de Vitoria en su Teatro de los dioses de la Gentilidad, que sin duda conoció Calderón, alude, en relación con el mito a San Jerónimo y San Basilio, entre otras autoridades. Calderón cita precisamente a San Basilio en este auto, respecto al demonio «bestia del mar» en relación con el monstruo que amenaza a Andrómeda. La elaboración teológica, que puede seguirse paso a paso en el Auto, no excluye su riqueza formal que es extraordinaria. Perseo simbolizará a Cristo, y Fineo al demonio, y Medusa será a la vez la Culpa y la Muerte (como ya indicamos en otro lugar de este estudio). El Albedrío hace el papel del gracioso, y con punzante humor, entre cuerdo y loco, que recuerda los bufones shakespearianos. El Prof. Leavitt lo destaca en un hondo estudio (14).

Este Albedrío, que incluso acumula refranes, puede aún darnos la clave de hasta qué punto llega el «cervantismo» calderoniano, en este caso, tan tardío, al pensar en los adagios de Sancho. El Albedrío —como en un caso había hecho El Pensamiento, en *La Cena de Baltasar*— varía la métrica usual. Nos dice:

«Por aquel vulgar
refrán de hablar de la caza,
y comprarla en la plaza;
hablar de la guerra,
y ni oirla ni verla;
hablar de las Indias,
y ni verlas ni oirlas;
y hablar de la mar,
y en ella no entrar».

Como rica escena de suntuosidad decorativa puede servir de ejemplo la del tocado de Andrómeda, en que los cuatro Elementos traen el espejo, la diadema de plumas, el manto imperial, y un azafate de flores y frutas, como en un cuadro colorista de Rubens. En Medusa, el arte barroco del poeta tiene la figura apropiada en su contorsión y sombría grandeza. El tema de los Coros alternantes, como en la comedia anterior, acerca la obra al mundo de la ópera o drama lírico. Escrito el auto en 1680 supone una fastuosa despedida del poeta, que continuó en su última gran comedia profana «Hado y divisa...».

(14) E. LEAVITT, «Humor in the Autos of Calderón», en «Hispania».