

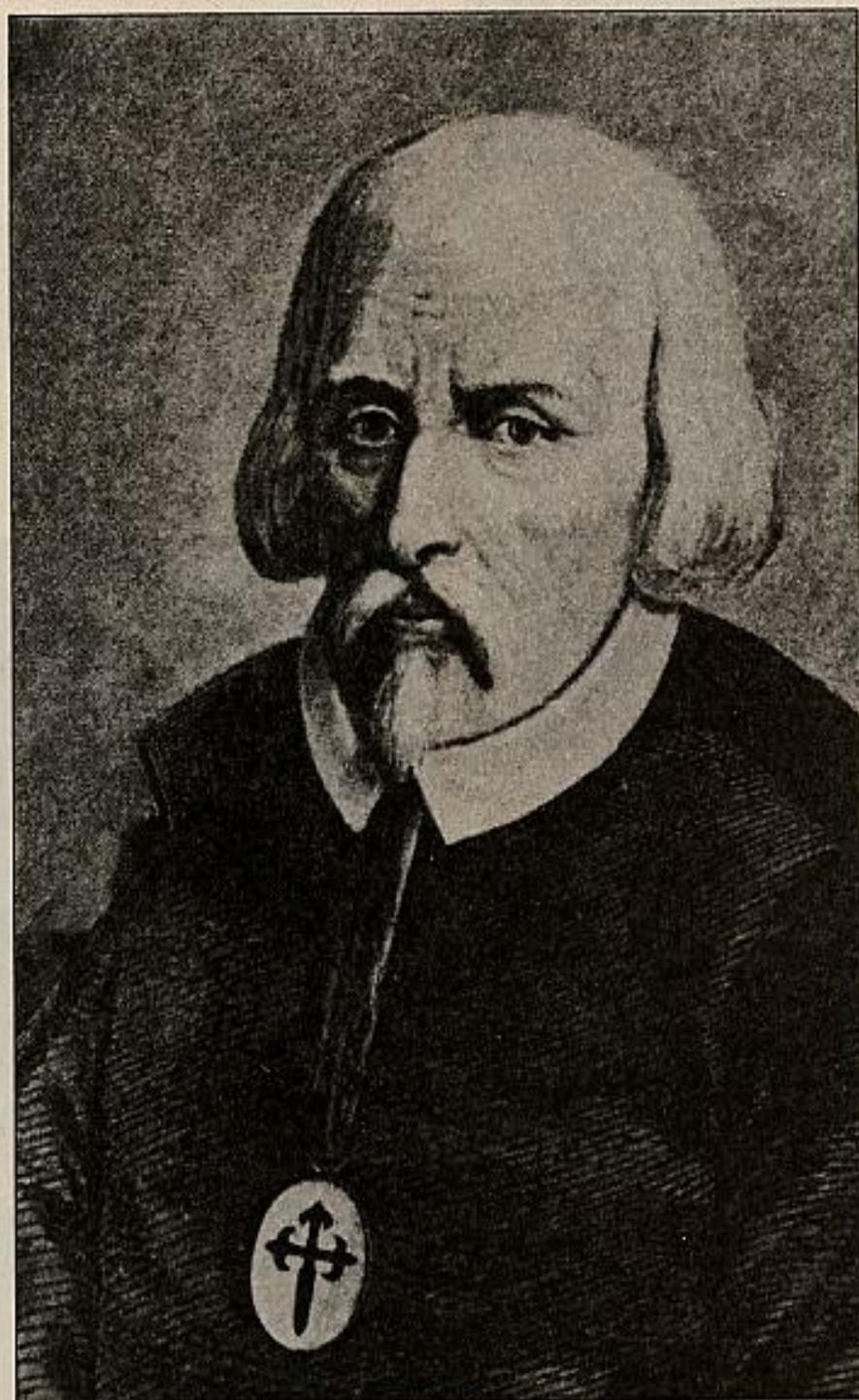
A los 300 años de su muerte

CALDERÓN O EL DESENGAÑO

IGNACIO DE LA VARA

PROBABLEMENTE fue Von Schlegel a principios del siglo pasado, el primero que dio con una clave esencial en el teatro de Calderón: el desengaño. Tal vez a través de Goethe, cuya admiración por Calderón fue tan importante como para introducirle en Alemania y en el romanticismo. Adherida al desengaño, la noción de la vanidad de la vida. Los dos conceptos le persiguen en toda su obra y le alcanzan a la hora de la muerte. En su testamento -veinte de mayo de 1681: cinco días antes de su muerte, cuyo tercer centenario se conmemora este año- los reunía, una vez más, a los dos, cuando disponía cómo quería su entierro: «... llevándome descubierto, por si mereciese satisfacer en parte las públicas vanidades de mi mal gastada vida con públicos desengaños». Una humildad que hoy produce la extraña de la contradicción con las otras normas concretas y detalladas que daba para esta representación final, para este mutis: quería su cuerpo revestido del hábito de San Francisco, ceñido con la correa de San Agustín, sobre ello el escapulario de Nuestra Señora del Carmen «y sobre ambos sayales sacerdotales vestiduras», y luego el manto capitular de Santiago; y tras el cortejo «no conviden más acompañamiento» que doce religiosos de San Francisco «y a la Tercera Orden, de hábito descubierto, doce sacerdotes que acompañen la cruz, doce niños de la Doctrina y doce de los «Desamparados».

Así se despidió de la vida el hombre que vio en ella «humo, polvo, nada y viento». Algunos años antes Shakespeare la había visto como una historia de furor y ruido contada por un idiota. Lo que estaba contemplando Shakespeare era la vida isabelina de una Inglaterra cruel; la que veía Calderón era la del «hispanismo cruel» -que había dicho Lope- y las



Pedro Calderón de la Barca, grabado antiguo. Biblioteca Nacional. Madrid.

CALDERÓN

disparatadas y ridículas normas de conducta y sociedad del Madrid de casi todo el siglo XVII. Shakespeare tenía un escaso sentido religioso; Calderón no pareció tener otra cosa. Arregló la amargura profunda de su desencanto como pudo: no creyendo en la vida que veía, y esperando otra vida superior.

Una educación nada sentimental

Calderón nació en el año 1600 —el 17 de enero— dentro de una familia rígida, con un código de moral estricto y complejo. Un padre duro, tiránico, medio aristócrata, funcionario del Rey —secretario del Consejo de Hacienda de Felipe II—, que le castiga con dureza: alternaba los azotes del padre con los del maestro, y asimilaba así unas normas de conducta obligatorias en su sociedad: no las traicionó nunca. No fueron más blandos los reverendos padres del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, que le retuvieron hasta los catorce años, en que ingresó en el seminario; coronó su teología en Salamanca. Entre su cuna de la calle de Tudescos y su lecho de muerte de la calle Mayor transcurrió prácticamente toda su larguísima vida, salvo este poco tiempo de estudios en Alcalá y Salamanca, una excursión militar a Cataluña —en la rebelión catalana de 1640—, un par de años en Toledo —capellán de los Reyes Nuevos— y quizá ningún otro viaje. Se ha aventurado la sospecha de que fuera soldado en Italia y en Flandes, más basada en lo que parecen ser alusiones en algunos de sus versos que en cualquier clase de datos. Toda la vida de Calderón es casi un secreto; Valbuena Prat ha dicho que es «la biografía del silencio». Habló poco de sí mismo —al contrario que Lope— y menos de lo que siempre han querido penetrar sus biógrafos: un amor secreto. Se sabe que, ya mayor para ello —entre los 47 y los 50 años— tuvo un hijo; Pedro José Calderón, que hizo pasar por sobrino (cuando nada le obligaba a ello) y declaró como hijo cuando se había ordenado sacerdote. El linaje no continuó: el niño murió pronto. Hay algunas leyendas en torno a esta historia: la de que retrasó su ordenación sacerdotal por no entorpecer su amor; o la de que se hizo sacerdote tras la muerte de la mujer que amaba. Conjeturas. Se sabe que, ordenado, anunció que nunca más escribiría para el teatro: no lo cumplió. Pero sí que a partir de aquel momento vivió en un medio retiro. «El poeta se aparta del mundo, se

reconcentra en sí mismo; su vida es como un inmenso soliloquio del drama; medita, apartado del bullicio de la vida, como los personajes de sus obras más significativas de un eco autobiográfico, entre libros y obras de arte. Hace de su casa un verdadero museo, en el que a los libros de teología y sagrados cánones acompañan pinturas e imágenes de bulto y policromadas, reveladas en el inventario que se hizo a su muerte» (Valbuena). No está tan claro. Calderón es poeta de la corte, escritor del Rey; y frecuenta los corrales, las reuniones de cómicos; se preocupa por la escenografía, por cómo han de montarse sus obras en el escenario del Buen Retiro. Hasta casi la víspera de su muerte: su última comedia la escribió con los ochenta años cumplidos, y es un frívolo enredo de amores y aventuras.

Sustitución de la vida

Hay que suponer que el teatro resulta, para Calderón de la Barca, una sustitución de la vida. Como, en fin, para todo el mundo. Desde sus orígenes a nuestros días, y en todas las civilizaciones, el teatro es la otra vida, siendo esta vida. Como debería ser,

como no debería ser. Calderón es el ejemplo más visible de esta sustitución que abarca al público y al autor. Cualquiera de sus obras, desde las menos significativas hasta las consideradas como filosóficas, es este juego de espejos. La vida es «sueño»; o «representación» (*que toda la vida humana - representaciones es*). Segismundo no sabe cual de los dos estados de su vida —la miseria o el esplendor— es la realidad, cual es el sueño. Los personajes de «El Gran Teatro del Mundo» están representando sus propias vidas, según unos papeles que les han sido previamente asignados y en los que tienen gran estrechez para moverse.

30.000 obras en doscientos años

Esta aventura de querer sustituir la vida por el escenario es algo especialmente frecuentado en lo que llamamos el Siglo de Oro, que en realidad son casi doscientos años; hay inventariadas unas treinta mil obras de teatro durante ese periodo. Para hacer más comprensible la cifra puede calcularse que durante doscientos



La Inquisición. Dibujo de Goya.



Representación de la obra de Calderón «El gran teatro del mundo».

tos años se han escrito en Madrid cuatro piezas de teatro cada día. No debe haber otro caso semejante en el mundo ni en la historia. Escribir teatro no era algo tan recompensado ni tan estimulante como para alcanzar esta producción monstruosa. El teatro era un arte menospreciado y prohibido, perseguido por la Iglesia —en tiempos de Calderón los teatros estuvieron cerrados durante muchos años— y sus practicantes tenidos por gente de mal vivir. No daba, entonces, más fama que la poesía o que otros géneros literarios, y la remuneración era muy escasa para los autores. Lo que se compraba y se vendía eran los manuscritos: era preciso, para que hubiera compraventa, un objeto. El plagio era frecuente, aún al pie de la letra: existían los *memoriones*, que acudían a los corrales a aprenderse de memoria las obras. No podían tomar notas, porque les vapuleaban los vigilantes de la compañía, pero tenían una técnica: acudían al menos tres días a la representación, y en el primero se aprendían la estructura de la obra, escena por escena; en el segundo, los versos principales; en el tercero, recuperaban lo perdido en días anteriores. No se atrevían a ir más veces por no ser reconocidos. La obra así copiada podía ser vendida a otra compañía, en detrimento de la que la había adquirido directamente del autor; no de este, puesto que solo cobraba una vez. Los escritores o se entregaban a la superproducción

—como las mil y quinientas obras que confesaba Lope— para sostenerse, o necesitaban de mecenas, como ahora de subvenciones. No vacilaban en la más alta adulación de los grandes. Calderón vivió con riqueza por sus bienes familiares, sus capellanías y sus beneficios de cortesano. Además, los autores consagrados formaban un círculo mágico que impedía el acceso al estreno de los aspirantes. Es decir, todo transcurría en el teatro del Siglo de Oro más o menos como en el actual, pero con la dureza de la vida propia de esa época.

Una vocación

La atracción por escribir teatro y representarlo no podía solamente referirse a un alcance de bienes materiales, o de la popularidad y afecto del que gozaban unos cuantos —muy pocos— autores ejemplares. En parte era un oficio que daría una cierta nobleza a los que tenían, por razón de casta, posibilidades de alcanzarla; sobre todo, a los numerosísimos conversos o sospechosos. Pero estos eran continuamente denunciados. Habrá que convenir que la inmensa mayoría de los autores obedecían a esa llamada interior, a esa vocación, a esa necesidad de mitigar la realidad de la vida diaria, de exorcizarla representándola, que sigue siendo la característica del autor —independiente de su calidad—. Lo vemos en nuestro siglo:

los años de aprendizaje, la incompreensión de los demás, la defensa erizada del círculo mágico para que no penetren en él, las malas representaciones, la tiranía de los directores, las censuras, el desafecto del público, las críticas, no son capaces de detener esa especie de instinto imperioso, de tropismo, por los que el autor escribe incesantemente para el teatro, con un esfuerzo que colocado al servicio de cualquier otra profesión, incluso la literaria en otros géneros, daría siempre mejores resultados.

En el caso de Calderón de la Barca, acomodado, cristiano viejo, bien situado en la Iglesia, hidalgo con escudo, heredero de cargos en la Corte, poco necesitado si no enemigo de una vida pública como la que había tenido Lope, volcado hacia sí mismo, escribir teatro como lo hacía, con asiduidad tranquila —un par de obras grandes por año de vida literaria, más o menos— solo podía partir de esa necesidad profunda: la de sustituir la vida. La vida que contemplaba, y en la que estaba el mismo entretejido, era un puro disparate: el diecisiete español es uno de los siglos más disparatados y absurdos que conoce una civilización pródiga en ellos. Otros contemporáneos o predecesores lo habían advertido claramente. Para Quevedo era «el mundo caduco»: cuando le daba la vuelta —en «La hora de todos», o en «Los sueños», lo que pintaba como inversión era lo que debía valer como ejemplo de la reali-

CALDERON

dad. Baltasar Gracián había escrito ya que «todo este universo se compone de contrarios y se concierta en desconciertos.»

Un conformista

Pero lo curioso, lo peculiar en Calderón de la Barca es que acepta enteramente los códigos morales, cortesanos y filosóficos de su tiempo como algo inevitable y quizá inmejorable: solo que invivible. Confunde la sociedad con la vida. En ningún momento siente —o, por lo menos, expresa— que esa sociedad es injusta, que podría ser cambiada. El carácter pétreo de la organización social española en su tiempo era tan abrumador que ni siquiera se podía imaginar un cambio. En la parte que podemos considerar costumbrista de su obra —muy abundante—, el autor está conforme con la realidad. Incluso la exagera. Participa con algunas obras virulentas de la persecución a los judíos, judaizantes o conversos, exaltando al pueblo contra ellos —El cordero de Isaias— o «La cena del rey Baltasar». En el brutal y cruel código del honor, cargado sobre y contra la mujer, no parece tener más que unos atisbos de duda en cuanto a la desgracia de que sea el padre, el hermano o el marido —en todo caso, el hombre— la víctima de esa fragilidad femenina, de la facilidad de relación de la mujer con el demonio, como «En el pintor de su deshonra»: «Mal haya el primero amén —que hizo ley tan rigurosa—. ¿El

honor que nace mio— esclavo de otro?—, pero asume este código de tal manera que siempre se ha hablado del «honor calderoniano» cuando se ha querido explicar la exageración. Y llega a escribir la obra más disparatada en ese sentido: «El médico de su honra», sangrienta tragedia en la que el marido asesina a su mujer inocente —sin que el autor deje la menor duda acerca de la inocencia de la acusada— solamente por castigar las apariencias. Hay sin embargo, críticos de la obra de Calderón que, probablemente más llevados del amor que de la objetividad, creen que el autor trató con esta exageración de presentar con horror los extremos aberrantes a que puede llegar la crueldad en un mundo regido por ese código siniestro. Pero esa apreciación no encaja con el contenido de todo el teatro calderoniano. Esta presente, incluso en su obra más moderna, «El Alcalde de Zalamea» —refundida de Lope—, en la que toda la cuestión política que abarca está envuelta en un problema de honor sexual —la hija de Pedro Crespo violada por un capitán—, que tendría menos repercusión si el labrador ofendido no fuera cristiano viejo. La modernidad política de la obra responde a un acto de propaganda —como tantas obras paralelas— que forma parte de la exaltación de la corona y la unidad de mando frente al feudalismo y el reparto abusivo de poderes menores. Hay que tener muy en cuenta que el teatro en el Siglo de Oro representaba el papel que hoy tiene la televisión en el mundo con-

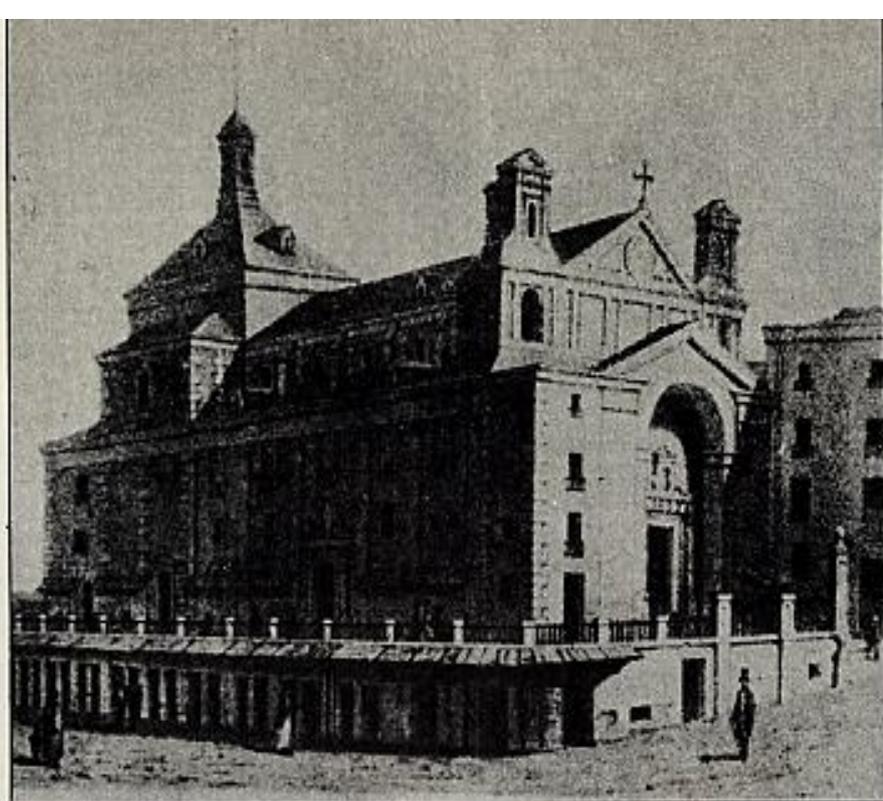
temporáneo: una forma de influir en la opinión pública en favor de valores convenientes para la sociedad dominante. Así y todo, en «El Alcalde» hay una resultante clara: que el honor ofendido debe ser denunciado, y no mantenido en secreto, y que la venganza debe hacerse mediante un juicio público, siquiera sea tan sumario como el que realiza Pedro Crespo. Pero la víctima femenina, la moza forzada y violada, tiene también su castigo, a pesar de su falta de consentimiento. Parece bastante que se libre de la muerte.

Sólo una protesta

La única protesta explícita que se tiene de Calderón concierne directamente al teatro. Como si el autor fuese capaz de tolerar y compartir y hasta exaltar todas las ofensas a la vida de esa terrible época española, de la que tanto hemos heredado, pero no a la vida suplantada, imaginada por el teatro. El Patriarca de las Indias, don Alonso Pérez de Guzmán, era enemigo total del teatro, incitador de sus prohibiciones y ejecutor de ellas en cuanto le correspondía por sus fueros: prohibiendo a los sacerdotes escribir teatro, y especialmente a Calderón. Sin embargo, en las fiestas del Corpus de 1652, quiso que se representase un auto nuevo, y mandó a Calderón que lo escribiera. Y Calderón se negó con un argumento que le pareció suficiente con una carta ejemplar que al final resumía su pen-

Reparto de la «sopa boba» entre los pobres de Madrid.





Iglesia de San Sebastián, Madrid.

samiento «a dos palabras»: «O este es malo, o es bueno; si bueno, no me obste; si malo, no se me mande».

«Dirame usía ilustrísima que las fiestas del Corpus no hacen consecuencia para otras; y responderé yo que si a mi me pusieran la objeción en los puntos de cuanto hay hoy escrito, con mejorar los asuntos desvaneciera la objeción; pero quien me capitula, no me capitula, ni puede lo que escribo, sino el que lo escribo; y lo digno de mi objeto no enmienda lo indigno de mi ejercicio; y mientras no me dieren por digno el ejercicio, no me pueden dar por digno ningún objeto suyo; fuera, señor, de que darne al partido de que en particular es bueno, es darne al partido de que en común es malo. Declararse si lo es o no; que siendo bueno, aquí estoy para servir y obedecer toda mi vida; y no lo siendo, ni a Su Majestad ni a usía ilustrísima le puede parecer mal que, conocido el yerro, trate de enmendarle; y aún el mismo misterio se dará por más bien servido, pues lo que se califica indecoro de un altar, mal puede quedar festividad de otro».

El mundo de la mentira

Probablemente esta fue la única desobediencia pública del hombre que había obedecido a padre, maestros, jesuitas, jerarquías religiosas, jefes militares y corte hasta el punto de haber asumido toda la ordenación, toda la institucionalización de lo que eviden-

temente era un absurdo, o un cúmulo de absurdos. Y de haber creído que esa gran histeria, ese mundo del miedo y la apariencia, era la vida. Una vida disfrazada. La tónica de todo el teatro del Siglo de Oro, y muy especialmente la de Calderón, es la de la mentira. Mujeres vestidas de hombre, amos fingiéndose criados, personalidades cambiadas, embozados, pobres fingiendo fortuna y ricos pasando por pobres, damas-duende, estancias con puertas disimuladas, demonios vestidos de peregrinos: como si el español no pudiera nunca llegar a sus propósitos mediante su realidad, y tuvieran que disimularse, engañar, ocultarse para llegar a ellos. Una enorme dificultad de vivir, una casi imposibilidad de ser. Encerrado en todo ello, Calderón llegó a la conclusión de que esa parcela de vida que estaba viviendo en cuatro calles de Madrid era la vida total; y que ese caos tenía que tener una explicación y una esperanza.

La explicación era la antítesis cristiana entre el pecado original y el libre albedrío —sus dos grandes temas—; y la solución estaba en la otra vida. El mal, la confusión, el caos, no podían referirse a las instituciones, sino a la presencia demoníaca que barajaba todo y creaba la injusticia y el desorden. Esta gran concepción del mundo —la del desengaño, la de la vanidad de la vida— le lleva a una forma curiosa del teatro religioso —todo su teatro, aún el más ligero, tiene esta impregnación religiosa— en la que, cuando representa el misterio, los personajes pertenecen a la vida cotidiana. Ejemplo insigne, «El gran

teatro del mundo», donde la impecable —para su época— teología está reflejada en las preocupaciones, avatares, circunstancias de la vida inmediata. Todo ello concretamente realizado. Si en su propio tiempo se dijo de él que «elevó la comedia a ciencia en perfecto silogismo, y escribe con celestial arquitectura» (carta de aprobación del volumen de sus «Autos Sacramentales», 1677), este dictamen ha seguido pegado a su teatro en los trescientos años de estudios y comentarios de su obra que nos separan de la fecha de su muerte. La ansiedad de Calderón era casi mesiánica —característica de autor de teatro—: poner orden en la vida desordenada, organizar, clarificar, compendiar.

Algo queda

¿Qué queda de Calderón en nuestro tiempo? Nos tendríamos que preguntar, en primer lugar, que queda en esta España de la España de Calderón. Queda mucho más de lo que parece. Celos, venganzas, fanatismos, dogmas, estrictas morales, ficciones, sentido aberrante del honor, están quizá en retirada, pero todavía muy presentes. Sobre todo, como intento de restauración de una forma de vida. Trescientos años son muy pocos para una evolución mental; sobre todo en un país donde la entrada de nuevas ideas —y Calderón tuvo una gran parte de la lucha contra la Reforma— ha estado estrictamente bloqueada. La esperanza de que la imperfección de esta vida tenga una alternativa sustancial en otra ha decaído notablemente.

El efecto intrínseco de Calderón en nuestra sociedad parece nulo, pese a lo que se haga —adaptadores, directores de escena— por aproximarlos. En este año del centenario vamos a ver numerosas versiones de Calderón, concretamente tres en los teatros nacionales —Español, María Guerrero, Bellas Artes—, cumpliendo una obligación cultural. Otras compañías y otros directores preparan los suyos —ya comenzaron en años anteriores— atraídos por las subvenciones y las facilidades. Parece más bien algo como forzado, como una necesidad —la que tiene todo país de mantener sus clásicos— que un verdadero requerimiento de la sociedad. Pero de la forma en que se vierta Calderón, de la que sirva para aproximarlos a nosotros, deduciremos que es lo vivo, que es lo muerto, en este desengaño-ilusionado. Que nos tiene, todavía, que decir. Y en la respuesta del público veremos que es lo que nosotros tenemos que decirle a él. ■ I. V.