

que ilumina las relaciones entre el autor y su tiempo a través de la contradicción histórica en que el «producto dado»—llámese obra de arte—aparece como el centro o encrucijada de las tensiones de su época.

Trataremos en este breve episodio de aproximarnos a la obra de Calderón, teniendo en cuenta un triple modelo: las relaciones entre el escritor y la sociedad en que produce sus obras, entendidas como la resolución a nivel individual, creativo, de un conflicto entre la ideología del Estado, expresada a través de un problema de justicia, y la apreciación del escritor ante el modelo propuesto, ante tal sistema; los problemas de la misma obra, en tanto que sistema explicable en sí misma, en tanto unidad de sentido, y, finalmente, el análisis «externo», histórico, que la aprehensión de la obra propone y exige dentro del nivel mismo de la consciencia colectiva, es decir, de su existencia en tanto que obra literaria.

La obra, en este caso, obra teatral, aparece claramente definida por su misma exigencia dramática: toda una serie de aspectos estéticos que definen su estructura se explican tan sólo en función de la representación escénica, en función, por lo tanto, del público, que será sometido, a todo lo largo de la «historia», a una serie de emociones que le obligarán, tras la escena final, a enfrentarse con el choque entre la realidad (el espacio y el tiempo que ocupa el espectador en la sociedad) de su época y la ficción teatral<sup>3</sup>. Este problema, que excede el propósito de nuestro estudio, aparece tratado ya en la época en que escribe Calderón por toda una serie de obras en las que se desarrolla la identidad entre ficción y realidad a través del teatro; sin recurrir al tema clásico de *Hamlet* (la obra dramática ideada por el príncipe, que va a demostrar ante el espectador o espectadores—Claudio y la reina—un aspecto de la realidad), en el mismo Lope de Vega tenemos una excelente prueba en la obra, injustamente olvidada hoy, *Lo fingido verdadero*.

¿Cómo se produce esta tensión o relación dialéctica entre el espectador y la obra? ¿Cuál es el contenido dramático y su función y, sobre todo, cuál es el papel o cometido que le cabe al autor?

En el caso que nos ocupa, esta relación, este aspecto «catártico» de la obra, viene claramente determinado por la diferencia de perspectiva entre el autor y su público respecto a la misma historia. Calderón, que conoce la resolución que va a presentar al público, manipula la historia en función de la impresión o «choque» que trata de provocar en su público<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Para todos estos problemas de sociología teatral y, en concreto, de la época calderoniana, y de Calderón en particular, ver los estudios de JEAN DUVIGNAUD (*Sociologie du Théâtre*, París, P. U. F., 1965, y *Sociologie du comédien*, París, Gallimard, 1975).

<sup>4</sup> Este tratamiento psicoanalítico y psicodramático, conocido desde los primeros escritos de Freud y de Otto Rank, ha recibido ulteriormente la confirmación desde el campo de la antropología tras

En efecto, la historia, según es presentada al espectador la «reordenación dramática» de los hechos, obliga al público a participar en el «error» escénico, error que en este caso metafórica o alude sutilmente al modelo de justicia propuesto que choca claramente con el que hubiera deseado el lector. Veamos, a nivel de personajes, cómo está presentada la historia:

Don Lope de Urrea, hijo, que se ha hecho bandolero a causa del rechazo familiar, provocado por la diferencia de edad entre su padre, don Lope de Urrea y su madre, casada a los quince años por imposición familiar.

Don Mendo Torrellas, antiguo amigo de don Lope de Urrea, padre, a quien el hijo, bandolero, ha perdonado la vida y con el cual tiene contraída una deuda de honor; don Mendo es nombrado justicia mayor de Aragón por el rey y se ve obligado a fallar el pleito que opone don Lope hijo a don Lope padre.

Violante, hija de don Mendo Torrellas, que se ve solicitada en amores por don Lope de Urrea hijo.

Hasta muy entrado el tercer acto este modelo propuesto al espectador no se ve alterado; la confesión de doña Blanca al rey modifica esta apariencia y desvela el enorme drama en el que se ven implicados todos los personajes, provocando de esta manera la justicia del rey. El nuevo modelo es el siguiente:

Doña Blanca, casada con don Lope de Urrea, finge un embarazo para ocultar el embarazo de una hermana menor que vive en su casa y ha sido deshonrada por don Mendo Torrellas. El hijo de don Mendo y la hermana de Blanca aparece como don Lope de Urrea hijo y es considerado socialmente como tal. Esta ficción evita tanto el castigo al deshonor cometido por don Mendo como los problemas familiares entre Blanca y don Lope. Tras el enfrentamiento entre don Lope hijo y don Lope padre, el hijo se hace bandolero, salva la vida a su padre real y se enamora de su hermana que parece corresponderle. Ignorante de todo ello ofende públicamente a su padre «socialmente considerado» y lo abofetea. La confesión de Blanca ante el rey resuelve el drama, de forma que la justicia real determina que se condene a muerte, mediante garrote vil, a don Lope de Urrea hijo, ejecución que es llevada a cabo por su auténtico padre, don Mendo, nombrado por el rey justicia mayor de Aragón.

La brutalidad con que Calderón resuelve el conflicto producido por el Hado sólo tiene parangón con alguna tragedia de Shakespeare y con la obra general de Sófocles, con cuyo teatro el de Calderón guarda no pocas semejanzas. Hartzenbusch, que había editado la obra el siglo pasado<sup>5</sup>, se espantaba de tal solución, rechazando en consecuencia la auto-

los trabajos de Lévi-Strauss, cuya *Anthropologie structurale* aborda toda una serie de problemas afines a los de la estructura teatral.

<sup>5</sup> J. E. HARTZENBUSCH: *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, B. A. E., Madrid, Editorial Atlas, 1945.

ría de Calderón para todo el tercer acto. Aún más: Hartzenbusch llega a poner en duda toda la obra: «Fuera de eso es muy probable que no sea de Calderón el último acto, caso que tuviese parte en los otros.»

Evidentemente, esta opinión de Hartzenbusch es insostenible. No sólo toda la obra está claramente orientada desde su comienzo hacia la resolución final; hay también toda una serie de elementos dramáticos que caracterizan el teatro de Calderón de esta su primera época: el incesto o la voluntad de incesto inconsciente<sup>6</sup>, el enfrentamiento entre el padre y el hijo, el bandolerismo como producto de errores sociales y aun jurídicos, el tema del hijo que provoca la muerte de su madre en el parto, etc... Y, aún más, ciertos estilemas dramáticos propios de Calderón y que desarrollará posteriormente en *El alcalde de Zalamea* (el padre que incidentalmente se ve nombrado administrador de la justicia en un momento de la historia, tal y como sucede con Pedro Crespo) o en otras obras (las referencias intertextuales de los graciosos, que se refieren en plan burlesco a ciertos elementos del mismo teatro de Calderón, el conflicto de un gracioso con dos mozas a la vez, etc...). Está claro que la obra entera pertenece a Calderón, que ya en esta su primera época está obsesionado por los problemas de la justicia. (Una variante de bandolerismo provocado por la sociedad aparece en su excelente drama *Luis Pérez el gallego*, obra también de juventud y que desarrolla asimismo el tema de la justicia excesivamente severa y del «uso social» que el sistema hace del acusado, aun basado en falsos testimonios.)

Volvamos a la obra y a su estructura. Desde su comienzo aparece claramente presagiado el tema de la muerte de Lope de Urrea hijo. En la segunda escena, tras salvar a su padre, don Mendo, éste le promete agradecimiento. A lo que don Lope responde:

«La palabra aceptara cuando de mis locuras esperara el perdón que me ofreces; pero a la muerte estoy dos o tres veces por travesuras más condenado...»

Calderón explota el modelo; frente a la inconsciencia de Edipo, que mata a Layo sin saber que es su padre, don Lope perdona la vida a alguien cuya relación con él no puede ni imaginar. Al mismo tiempo, y sobre el modelo de la inconsciencia de Edipo, que busca libremente su fatalidad al querer hacerse dueño de su destino, don Lope pronuncia palabras cargadas de un trágico sentido: la historia demostrará que su

---

<sup>6</sup> Tema tratado por Otto Rank en uno de sus más brillantes estudios: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Wien und Leipzig, 1912. Este incesto, *consciente e inconsciente* (inconsciente en el personaje, pero consciente en el autor), aparece repetidamente desde las primeras obras de Calderón (por ejemplo, *La devoción de la Cruz*) hasta la última que escenificó y escribió ya en 1680 (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*).

condena no proviene de sus hechos mismos, de su actividad como bandolero, de sus pecados de juventud, ni siquiera del abandono de su amante; sus «dos o tres veces» que provocarán irremediamente la muerte de don Lope provienen de faltas que no son suyas, sino de su padre real, don Mendo, y de su padre figurado, don Lope. Su única falta sería involuntaria—haber provocado la muerte de su madre en el parto—y no imputable, como las que se achacan a sus dos padres. Obsérvese el parecido en el campo de lo humano con el problema del pecado original en el teológico, relación ésta que aparecerá más adelante.

Otra obra hay que guarda relación con ésta. Me refiero a *El caballero de Olmedo*, de Lope, en la que desde el comienzo aparece también dibujada la irremediabilidad de la muerte del protagonista. Sin embargo, la resolución calderoniana es, desde el punto de vista ideológico, mucho más clara: la muerte de don Lope tendrá su origen en una serie de actos no imputables a él mismo, y será debido a una justicia real implacable, reflejo—como más tarde veremos—de la justicia divina, origen del poder según la ideología dominante en el Antiguo Régimen.

En la escena III del primer acto o jornada, don Lope hijo explica a don Mendo su origen supuesto, es decir, su origen social. El «planto» o exposición de don Lope hace recaer su actual estado de bandolero sobre la falta paterna de un modo inequívoco:

«... pues él fue de mis desdichas principio... mi padre... desde sus primeros años... aborreció el casamiento; pero juzgando perdido un mayorazgo en su casa tan noble... a persuasión de sus deudos o a persuasión de sí mismo, tomó en su mayor edad, contra el natural motivo de su inclinación, estado: para cuyo efecto hizo elección de igual nobleza, virtud grande y honor limpio... la desigualdad de la edad, habiendo sido doña Blanca Soldevila, de quince años no cumplidos, su esposa, cuando en él nevaba el invierno frío helados copos, que son caducas flores del juicio...»

Aquí habría que detenerse para reprochar a aquellos que llaman o tildan a Calderón de casuista. Bien al contrario, el análisis de las causas sociales aparece claramente definido: don Lope se casa para no perder el mayorazgo, y para ello lo hace con una persona de su misma condición social; como contrapartida tenemos el modelo juzgado por Calderón «contra el natural motivo» de un padre que es más o menos misógino y que acepta una brutal diferencia de edad con tal de defender sus intereses económicos. Casi dos siglos más tarde, Leandro Fernández de Moratín tratará el tema en dos comedias (*El sí de las niñas* y *El viejo y la niña*), todo hay que decirlo, con mucho menor acierto dramático y mucha menor fuerza teatral, aunque, eso sí, muy en consonancia con los intereses demográficos del Estado absolutista de Carlos IV y del mo-

delo estético impuesto por la burguesía ilustrada (teatro didáctico para la clase media).

Calderón, por boca del narrador de la historia, en este caso don Lope de Urrea hijo, no escatima el análisis sociológico, que va a provocar toda una serie de desgracias o de alteraciones en ese mismo estrato social. Así, a las pretensiones del viejo, don Lope de Urrea padre, corresponden los intereses de la familia Soldevila:

«... resistió ella el casamiento... mas como las principales mujeres nunca han tenido propia elección, hizo ella de la suya sacrificio. Casóse forzada, en fin, de sus padres...»

Y aquí don Lope interrumpe el hilo de su discurso y enjuicia el comportamiento del matrimonio Urrea - Soldevila, aproximándolo indirectamente al suceso en que se va a ver envuelto el mismo don Lope hijo, el homicidio del hermano de su amante:

«¡Ay, delirio de la conveniencia! ¿Qué te falta para homicidio?»

Desde el punto de vista de don Lope, el homicidio del que habla se aproxima a su consecuencia lógica en cuanto a los hechos que han motivado su situación de bandolerismo, sin dejar de ser, al mismo tiempo, una especie de juicio moral de la conducta de sus padres a través de la aproximación «conveniencia: homicidio». Indirectamente se castiga o culpabiliza al matrimonio del comportamiento social de un hijo «concepto de amor tan tibio». Es interesante, además, la aproximación entre el «concepto», aquí sencillamente «concebido, nacido de», y el «concepto» filosófico o ideológico, que pertenece al sistema estético calderoniano<sup>7</sup>.

En la misma descripción o historia de don Lope comienzan a aparecer temas ambiguos y temas de suplantación que, para el lector o espectador, aparecen ya como presagios o motivos turbadores. Señalo claramente el punto de vista del espectador porque el escritor, conocedor de la verdadera historia de don Lope, profundiza, sugiere de un modo hábil toda una atmósfera a través de estas señales:

«... tolerándonos, en fin, el uno al otro, vivimos siempre opuestos, siendo siempre los dos eterno martirio de mi madre, que hasta hoy vive, el corazón partido en dos mitades, teniendo con ella una, otra conmigo...»

<sup>7</sup> Esta bisemia o polisemia del lenguaje calderoniano es una de sus principales características. Como ha señalado el crítico italiano VITTORIO BONINI en su *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971, este modelo, heredado de Góngora, responde claramente a la dualidad o visión barroca del universo que aproxima el concepto y su imagen a través del reflejo/reflexión mental.

El conflicto entre el padre y el hijo se resuelve en la madre-esposa de un modo ambiguo, modo que aparece diferentemente según sea captado por el espectador—primer nivel—, que puede leer en la frase «teniendo con ella una (mitad del corazón), otra conmigo» una simple distracción o *lapsus linguae* de Lope hijo, o—guiado por el modelo propuesto por el autor—una lectura más clara y en cierto modo más arriesgada: según el conflicto u oposición padre/hijo habría que esperar que Blanca tuviera el corazón partido en dos mitades, una correspondiente al padre y otra al hijo. Lo que dice Lope es diferente, a saber: la relación madre-hijo ha sustituido a la relación esposo-esposa, ya que Blanca tiene su corazón dividido entre lo que le pertenece a ella y lo que entrega a su hijo. El problema es que, aunque el espectador y el mismo Lope creen que Blanca es la verdadera madre de Lope, tanto Blanca como el autor—Calderón—saben que no es cierto: la relación es tía-sobrino, relación que puede diferir del amor puramente filial-maternal. Inconscientemente, don Lope busca una justificación a las visitas que hace a Blanca:

«Tanto, que si alguna noche disfrazado a verla he ido (porque no tienen sus penas ni mis penas otro alivio) ha sido dándome llave para entrar tan escondido que mi padre no me sienta. ¿Quién en el mundo habrá visto que el *digno amor* de una madre y de un hijo el *amor digno* hayan puesto a la virtud la máscara del *delito*?»

Este «digno amor», que tanto parece preocupar a don Lope, así como su presentación, tienen todas las trazas de una aventura amorosa con engaño del marido y nocturnidad. Es importante señalar la presencia en el texto de la palabra *delito*, ya avanzada desde la segunda escena («... es la desdicha mía tal, que guardarme haciendo solícito sagrado de un delito otro delito...»), y que es un verdadero motivo calderoniano, enlazado con problemas de orden teológico («¿qué delito cometí, contra vosotros, naciendo?»). El «delito», término jurídico, sustituye a la noción de «culpa» o de «pecado original». Más adelante veremos toda la importancia de esto.

Esta ambigüedad, estudiada para el teatro shakespeariano por el crítico inglés William Empson<sup>8</sup>, aparece ya señalada por Wardropper<sup>9</sup> como característica del teatro del barroco. El uso de la poesía o del verso como forma del barroco viene exigida y explicada por su mismo condicionamiento histórico. Wardropper lo expresa de un modo admirable en su libro:

<sup>8</sup> WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity*, New York, 1947.

<sup>9</sup> BRUCE W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid-Salamanca, Ed. Anaya, 1967.