

«Para Shakespeare, como para Lope de Vega o Calderón, el público heterogéneo planteaba el problema de la comunicación. ¿Cómo era posible que una misma comedia interesara al licenciado y al carpintero?... La victoria se debe sobre todo a la poesía. Si se nos permite señalar un rasgo casi universal de la poesía renacentista y barroca, diremos que es la expresión simultánea de una serie de conceptos que no suelen tener, en la prosa, ninguna relación entre sí.»

En el caso de Calderón, lo que es exigencia de la época y de la forma de expresión se convierte en un instrumento de análisis sobre el mismo sistema teatral. La ambigüedad provoca en sí misma una emoción teatral, un estado de ánimo o una receptividad que se van a ver sacudidas en el momento cumbre de la obra, en la «anagnórisis» y en el desenlace.

En este caso el tema del incesto, más o menos velado, preparado por el escritor mismo, acompaña al término jurídico con el que se va a ver calificado en la obra. Así, en la escena IV, las palabras de Violante, las de don Lope y las de don Mendo alcanzan una dimensión trágica insospechada para sus actores. El espectador intuye, por efecto de la acción dramática, algo así como una amenaza, como una tragedia de la que es presagio la escena del puñal. El autor, Calderón, que conoce la clave, ha dotado a la escena de toda su intensidad dramática en un acto fuertemente alegórico cuya significación sólo él conoce. Veamos:

ESCENA IV

Gente; después, Vicente. Dichos (don Lope, hijo; don Mendo y Violante)

GENTE (*dentro*): Al valle.

OTRO (*dentro*): Al monte.

OTROS (*dentro*): Al camino.

DON MENDO: ¿Qué es esto?

(*Sale Vicente.*)

VICENTE: Señor...

DON LOPE: Di presto.

DON MENDO: ¿Qué traéis?

DOÑA VIOLANTE: ¿Qué ha sucedido?

VICENTE: Que los criados que huyeron, de aqueese lugar vecino la justicia han convocado, y en busca nuestra ha salido.

DON LOPE: Pues a la montaña.

DON MENDO: A ella os retirad; yo me obligo a que no os sigan, saliendo al paso, y de nuevo afirmo que os cumpliré mi palabra.

DON LOPE: Yo os la tomo.

DON MENDO: Sólo os pido que alguna prenda me déis, por si a buscaros envío, que pase libre el que venga.

DON LOPE: No hallo en todo el poder mío prenda ninguna que daros... Mas tomad este cuchillo de monte: seguro viene quien le trajere consigo.

DON MENDO: ¡Cuchillo me dáis!

DON LOPE: ¿Qué puedo dar yo, que no sea ministro de la muerte?

DON MENDO: Yo le acepto para embotarle los filos.

DON LOPE: Tomad y adiós.

DON MENDO: Id con Dios.

DON LOPE: ¡Ay de mí, infeliz!

DON MENDO: ¿Qué ha sido?

DON LOPE: Con la turbación, al darle me herí la mano... Y si os miro con él en la vuestra, tiemblo, porque, aunque no vengativo, contra mi vida os mostréis...

DON MENDO: Mirad que es vago delirio de la turbación; que yo.

GENTE (*dentro*): Al monte, al valle, al camino.

VICENTE: Ya se vienen acercando.

VIOLANTE: No aguardéis más, sino idos; que está viendo vuestro riesgo pendiente el alma de un hilo.

DON LOPE: Por vuestro cuidado huyo, antes que por mi peligro. (*Aparte.*) ¡Ay ilusión, qué de cosas en un instante hemos visto! (*Vase, y con él Vicente.*)

DON MENDO: Porque adelante no pasen, salgamos a recibirlos. (*Aparte.*) ¡Ay, qué de cosas, fortuna, a la memoria has traído!

DOÑA VIOLANTE: En toda mi vida vi tan amables los delitos. (*Aparte.*) ¡Ay discurso, qué de cosas llevo que pensar conmigo!

La historia de la vida de don Lope, que se ha visto interrumpida por la llegada de los hombres de la justicia, había quedado en un momento clave: don Lope, acosado por los bandoleros dirigidos por el hermano de su amante, saca una pistola y...

El esquema narrativo es de tipo analógico¹⁰: las vidas de don Lope de Urrea hijo, don Mendo y doña Violante aparecen unidas en una encrucijada. El paralelismo físico y el conceptual se superponen: a los tres personajes corresponden tres posibilidades de huida en función de lo que indica la gente de la justicia: al valle, al monte, al camino¹¹. En el tiempo correspondiente a la acción o a los hechos referidos por don Lope (tiempo narrativo) éste se verá acosado por tres bandoleros y, tras matar a uno de ellos (como sabremos por el relato de su padre, dos escenas después), se ve perseguido por la justicia, hiere a un alguacil y se da a la fuga. En el tiempo de la misma escena (tiempo teatral), don Lope perdona la vida a sus antagonistas, Mendo y Violante, y, *a causa de ello*, interviene la justicia de nuevo, llamada por los criados a los

¹⁰ Este procedimiento narrativo, la alegoría (encrucijada) que superpone lo físico a lo conceptual, al tiempo que enlaza dos historias diferentes a través de un personaje que revive en la acción su mismo pasado, es típico del barroco, tal y como ha analizado Wardropper en su obra antes citada.

¹¹ Dámaso Alonso ha tratado este problema del paralelismo conceptual de Calderón (*Estudios de literatura española*, Ed. Gredos, Madrid, 1965).

que Lope ha perdonado la vida. Haga lo que haga, sobre don Lope parece pesar una maldición que le lleva a ser perseguido por la justicia. ¿Cuál puede ser esta maldición y cuál su origen? La figura de don Mendo está tratada desde el comienzo de un modo claro. Se trata de un antiguo amigo del padre de Lope de Urrea, como él mismo dice. Las relaciones, sin embargo, aparecen un tanto ambiguas, pues al oír de boca de Lope que su madre, Blanca Soldevila, se ha casado contra su voluntad y con un hombre mucho mayor que ella, la reacción de don Mendo parece denotar un sentimiento expresamente particular:

«Ya lo sé. (*Aparte.*) ¡Y pluguiera al cielo no lo supiera! Prolijos discursos, ¿qué me queréis?...»

Repentinamente, dos modelos dramáticos se superponen. ¿Está Calderón utilizando el esquema de Sófocles en *Edipo, rey*? ¿Don Lope de Urrea ha encontrado a su padre sin saberlo, como Edipo a Layo? Calderón propone una solución ambigua: Edipo mata a Layo y esto provocará su destino fatal. Don Lope de Urrea perdona la vida a su padre y, al mismo tiempo, le entrega el instrumento alegórico de su muerte, el cuchillo. Evidentemente, Calderón, que escribe sabiendo la solución que dará al conflicto, retoma la escena y sustituye al incesto Edipo-Yocasta el incesto subsiguiente Lope-Violante (tras haber sugerido un incesto inicial Lope-Blanca). La identidad no se detiene ahí. Ambos, Edipo y Lope, están fatalmente condenados a su Destino. Ninguno de los dos es objetivamente culpable. Lope arrastra un problema familiar que oculta a su vez otro social (el matrimonio de conveniencia), y Edipo es el inocente expiador de una culpa familiar, anterior a él y no imputable a su misma persona. Ninguno de los dos es responsable: ambos expiarán las culpas de una sociedad en la que viven. ¿Qué significado adquiere aquí el concepto de *Fatum*, o de Hado o Destino? El *Fatum*, fuerza negativa, fuerza dirigida contra el individuo por el Sistema, aparece como la sanción social contra la individualidad, contra el hombre que osa trazar su destino, crearse a sí mismo, y que, de esta manera, representa un peligro social, un ataque al modelo considerado por la misma sociedad como único válido. Tras el Renacimiento, momento histórico del nacimiento de la conciencia artística, del Artista como «creador», como figura del «nuevo rebelde», de aquel que ha concluido un pacto con el diablo (*Fausto*, *El mágico prodigioso*, etc...), para acceder a la ciencia, al Saber, pero también para romper las cadenas del Dios Norma Establecida, del Dogma en el aspecto ideológico, del Estado como configuración jurídica y política de las relaciones entre la sociedad y el individuo, tras el Renacimiento, digo, el individuo—o su doble teatral, el personaje—es el cen-

tro de una lucha entre las fuerzas destructivas que se levantan frente a su voluntad de realización, de creación, y que asumen el papel represivo, y las fuerzas constructivas entre las que destaca la misma voluntad de ser, la elección del propio destino. Otto Rank, que ha estudiado estos aspectos del conflicto entre la sociedad y el individuo aplicados al mundo de la creación artística, ejemplifica este modelo de la siguiente manera:

«En ese sentido, el helenismo representa *el nacimiento de la individualidad en la historia de los hombres...* El complejo de Edipo no es más que un caso especial del destino cósmico, según el cual el hombre trata de escapar a la potencia de las fuerzas naturales, sin poder, no obstante, negar su pequeñez y su debilidad frente al universo»¹².

El conflicto en Lope de Urrea hijo no se da frente a su padre natural, verdadero, que es don Mendo, a quien se le perdona la vida, sino frente a su padre social, jurídico, representante por ello de la misma autoridad del Estado, fundada en el derecho divino. Este conflicto aparecerá claramente delimitado cuando don Lope padre, tras haber sido abofeteado y humillado por Lope, recurre en primer lugar a la maldición divina; para él, la quiebra de su autoridad supone una quiebra en el sistema ideológico que representa; la ley, por mediación del monarca —que legisla y ejecuta por derecho divino—, volverá a poner las cosas en su sitio, respetando el modelo socialmente válido por medio de la ejecución de Lope.

El hallazgo de Calderón, en este sentido, es claro: consiste en el desdoblamiento paterno en un padre que representa la voluntad natural de Lope y otro que representa la defensa del Estado frente al exceso de individualidad, es decir, de libertad. No en vano, Hegel, haciendo el análisis del *Fatum* como acontecimiento social, histórico, señalaba que «el *Fatum* pone en su lugar la individualidad y la castiga si se muestra demasiado osada».

Así pues, nos encontramos, en la obra de Calderón, con un modelo, el de Edipo, trasvasado a una época histórica que, en no pocos aspectos, reproduce diversos problemas históricos, tanto a nivel de personalidad creadora como a nivel de desarrollo de las fuerzas históricas. El profesor inglés Ernst Jones¹³, discípulo de Sigmund Freud, ha tratado brillantemente este tema en una de sus obras más conocidas. Su análisis, válido a nivel de lo que Jung llama «inconsciente colectivo», ilumina ciertos aspectos de tipo histórico o, si se prefiere, de psicología social. Pienso que tanto Shakespeare como Calderón, que presentan sorprendentes identi-

¹² OTTO RANK: *Wahrheit und Wirklichkeit*, Ed. F. Deuticke, Leipzig und Wien, 1929. (El subrayado es de Rank mismo.)

¹³ ERNST JONES: *Hamlet et Oedipe*, París, Ed. Du Seuil, 1967.

dades no sólo en su teatro, sino también en sus acontecimientos vitales, sufren el mismo problema creativo en una época y bajo unas circunstancias muy similares¹⁴. Sin embargo, antes de entregarnos a este aspecto de nuestro estudio, convendrá volver al tema de la rebelión en el personaje calderoniano.

El primer rasgo que atrae la atención en esta figura de rebelde social es su capacidad para enfrentarse a la vez con los tres modelos de autoridad (padre-rey-dios), y todo ello a través de un concepto clave, el concepto de la justicia. El rebelde calderoniano carga, por así decirlo, con un concepto muy preciso, el de «delito». No se trata ya de un problema de índole moral, de una culpa. El concepto de «culpabilidad», que existe, que es evidente, en la obra de Calderón tiene un origen muy claro. El personaje de Segismundo será el modelo clave: el delito cuya explicación exige Segismundo a los cielos aparece como un delito claramente social, un delito que Basilio, apoyado en la ciencia escolástica y en la autoridad divina, tipifica como un delito contra el Estado. No se puede exigir mayor identidad entre la justicia divina, protectora del Estado, el rey, ejecutor de la justicia divina por medio del sistema represivo —encierro, encarcelamiento—, y el padre, que, *en contra del sentimiento natural* que, como padre, debía haberle conducido al perdón de su hijo, decide aplicar el principio social de la autoridad por encima del humano. La actitud de Segismundo, en cambio, aparece basada en el derecho natural. Segismundo lee en el «libro de la naturaleza» y en él aprende. Este tema, nacido con los teóricos renacentistas, aparece como una clara línea de pensamiento revolucionario en la época barroca. Ernst Bloch, que ha estudiado el tema en uno de sus últimos trabajos¹⁵, concluye de modo inequívoco en el tema del derecho natural como expresión política de una burguesía en ascenso. Burguesía que, no lo olvidemos, se encuentra todavía en una fase de lucha con los poderes feudales representados por el Dogma eclesiástico y el poder señorial con sus privilegios de castas. En cuanto a lo primero, señalo que críticos tan finos como Valembois¹⁶ o Jean-François Maillard¹⁷ han repetido su extrañeza ante el hecho de que se considere a Calderón un representante del pensamiento eclesiástico y del dogma de la Iglesia. Julio Caro Baroja, que estudia a Calderón desde otra perspectiva¹⁸, indica, a mi entender, con una profunda comprensión del pensamiento calderoniano, el parentesco filosófico que enlaza Calderón a Leibniz. Leibniz, no lo olvidemos, re-

¹⁴ Es interesante, a este respecto, el análisis de Alexander A. Parker sobre el tema de Coriolano según lo tratan ambos dramaturgos. En Calderón este tema—tardío—coincide con la llegada al poder de don Juan de Austria II—hijo *natural* del rey—, de quien Calderón es ferviente partidario.

¹⁵ ERNST BLOCH: *La philosophie de la Renaissance*, París, Payot, 1975.

¹⁶ V. VALEMBOIS: «Calderón desempolvado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 295, enero 1975.

¹⁷ J. F. MAILLARD: *Essai sur l'esprit du héros baroque*, París, Nizet, 1973.

presentante esclarecido de una burguesía que se hará con el poder político en Inglaterra y en Holanda en vida aún de Calderón.

Este conflicto entre derecho natural y derecho feudal o, si se prefiere, derecho divino, tiene una expresión más acabada en *La vida es sueño*. Esta expresión, en la que el conflicto personal se transforma en conflicto histórico-civil, aparecerá posteriormente en una gran cantidad de obras dramáticas hasta el fin de la vida de Calderón. La guerra civil, pues no a otro tema me estoy refiriendo, adquiere su justo lugar dentro de la dialéctica dramática calderoniana. Cesáreo Bandera, que ha estudiado el tema de la ficción literaria en relación a la época barroca y al aspecto violento que adquiere en la literatura, explica el tema de la guerra civil—cumbre o resolución del conflicto estético-histórico de la época—de la siguiente manera:

«Y si Basilio se niega a admitir que todas las diferencias que establece su razón y su ciencia son ilusorias, por monstruosa que le parezca a él esta falta de diferenciación, la violencia misma se encargará de revelarles cuán verdad es lo que a él le parece monstruoso y que sólo es monstruoso en la medida misma en que él se niega a admitirlo... La violencia no es, pues, una contradicción del saber racional, filosófico y científico de Basilio, que sirve de base a una civilización...»¹⁹.

En *La vida es sueño*, Calderón optará por el modelo clave del pacto entre Segismundo, representante del derecho natural y de la burguesía que lo produce como modelo ideológico, y los intereses que se esconden tras la figura de Basilio. Es el pacto clásico que llevará en Inglaterra a la monarquía constitucional—cuyo consejero, durante el reinado de los primeros Hannover, era el mismo Leibniz—, tras la época de guerras civiles y la dictadura de Cromwell. En el caso que nos ocupa, el de *Las tres justicias en una*, Calderón se encuentra aún en la primera fase de su misma evolución, la de rebeldía y denuncia de la injusticia del sistema que el rey representa. Este carácter de rebeldía, típico de los personajes de la época, y que Duvignaud define como «personajes anónimos», aparece aquí *explicitado* por Calderón. Lope es víctima de los males, de los defectos de una sociedad reacia al cambio, de una sociedad incapaz de aceptar otro modelo de justicia que no sea la justicia divina. Lo que Calderón propone—lo que llevará a cabo más adelante en una obra dialécticamente tan importante como *El alcalde de Zalamea*—es

¹⁸ JULIO CARO BAROJA: *Teatro popular y Magia*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1975. Es interesante esta apreciación de Julio Caro Baroja sobre Leibniz y Calderón. Por mi parte yo añadiría que quizá la identidad sea aún más sorprendente entre Calderón y Spinoza, filósofos ambos que proceden a partir de un análisis *geométrico* del espacio y del universo. El mismo Ernst Bloch ha señalado el paso del renacimiento al barroco como la sustitución del espíritu matemático (renacentista) por el geométrico. Interesante sería la comparación entre las tesis spinozistas del Tratado Teológico-político y las ideas calderonianas.

¹⁹ CESÁREO BANDERA: *Mimesis conflictiva*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.