

Autores varios

EL MUNDO COMO TEATRO  
*ESTUDIOS SOBRE CALDERÓN DE LA BARCA*

Edición de José Lara Garrido

Universidad de Málaga

## ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
Ricardo Senabre, <i>El lenguaje poético de Calderón</i> .....	19
Evangelina Rodríguez Cuadros, <i>Calderón y sus actores</i> .....	37
Manuel Ruiz Lagos, <i>La escala estable de la ficción pictórica</i> .....	59
Antonio Prieto, <i>Con los autos sacramentales de Calderón</i> .....	83
Aurora Egido, <i>Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón</i> .....	103
Anthony Close, <i>Convergencia de comedia y novela en Tirso de Molina</i> .....	131
José Luis Girón, <i>Gramática y discurso en la época de Calderón</i> .....	151
Margarita Lliteras, <i>La lengua española y su codificación en la época de Calderón</i> .....	175
Ángeles Libano, <i>Aspectos del español en la época de Calderón. Los escritores y la norma lingüística, el estilo no literario y el género epistolar</i> .....	211

## PRÓLOGO

Verbos de tan nítida cuanto sutil distinción semántica en la lengua española como *ser* y *estar* se confunden a menudo en la algarabía académica y la Babel universitaria. Ninguna atalaya permite avizorar el fenómeno con todas sus crudas aristas como esas efímeras efemérides que representan los centenarios conmemorativos. Ni la coartada del especialismo sirve de velamen atenuador para una repetida feria de vanidades, que sólo parece venir regida en muchos casos por débitos o voluntarias servidumbres cuando no por el repulsivo mercadeo del *do ut des*. Sería de ingenuidad suma proclamar aquello de que ni están todos los que son ni son todos los que están, cuando las mismas cosas (y a veces, *ad nauseam*, los mismos discursos) desfilan por el carrusel programado de actos y ciclos. Singular comprobación de un estado de cosas que ha resultado del proceso de estancamiento y necrosis que afecta a buena parte del mundo cultural español puede hallarse atendiendo a los resultados de los dos centenarios (1981 y 2000) consagrados a Calderón de la Barca. El primero supuso un concierto libre de voluntades y empeños, y abrió a multiplicadas perspectivas e innovaciones metodológicas el abanico de lecturas de su teatro. Fue, además, un gozoso y fructífero encuentro entre los maestros todavía en activo del calderonismo y una nueva generación de estudiosos que tomaba el relevo sin demasiadas prisas y con amplios horizontes. Dos décadas después, los varios miles de páginas publicadas con motivo del reciente centenario dejan ver, con honrosas excepciones, el encastillamiento de un calderonismo oficializado, que opera con su propia liturgia de filias y fobias, que se mueve con cortedad dogmática y hace bueno en tantas y tantas ocasiones el glorioso título de José Bergamín: *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*.

Siguiendo el talante especialmente marcado en sus últimos años, el X Seminario de Lengua y Literatura Españolas se consagró al estudio de Calderón procurando evitar los tufos y turiferarios oficialistas. Sin guiarse por la nómina al uso, fueron convocados por el Departamento de Filología Española I y Filología Románica prestigiosos docentes universitarios que o eran magníficos conocedores de la literatura del Siglo de Oro (y no sólo especialistas en Calderón) o estaban pertrechados de adecuados instrumentos metodológicos para abordar una de las vertientes más desatendidas: la lengua calderoniana y su idiosincracia en ese período oscuro de la lengua española que es la segunda mitad del siglo XVII. Un ajuste de lecturas, según modos distintos y en alguna manera complementarios, que abarcarse aspectos varios de un teatro cuya complejidad y riqueza escapa siempre a toda interpretación sintomática o sistemática. Calas, en fin, que diesen cuenta de forma ejemplar de parcelas más o menos laboreadas por la crítica pero que, por encima de todo, planteasen interrogantes y renovasen enfoques. En un haz de cuestiones que abarcando la esencial dualidad entre teatro profano y auto sacramental debían atañer a la entraña misma de la dramaturgia calderoniana: la estrecha unidad de estilo y escenografía, que aúna lo poético a lo escénico; la relación *representativa* entre tema y acción, atañendo el contenido de la obra y a su trazado lógico y metafórico en la trama; la calidad ideogramática del tema, que hace de éste una especie de perífrasis textual y posibilita la indagación del significado en múltiples dimensiones; el potenciamiento de mecanismos de simbolización y alegorización para un juego de permanentes tensiones metateatrales. Pero también, en un círculo más amplio regido por la actitud comparativa, a las relaciones entre la poesía y el teatro de Calderón, sus recursos escenográficos y la pintura barroca, el aprovechamiento que, desde la comedia nueva de Tirso de Molina, se hace de la experiencia novelística cervantina, o el perfil cambiante de los actores que representaron en su tiempo las obras calderonianas.

Se ha insistido tanto en la concepción calderoniana de la *natura artifex* bajo especie de teatralidad como modo explicativo de su propia escritura poética, que se olvida o minimiza el hecho de que «el paradigma del dramaturgo barroco» tuviera y sostuviera una actividad notable como lírico. De este «aparente desajuste» parte R. Senabre para trazar inicialmente unos acertados parámetros de encuadre acerca del Calderón poeta. Tras lamentar la ausencia de una edición que la recopile (y el hecho resulta, sin paliativos, «verdaderamente escandaloso») establece cómo en ella se refleja el general desinterés de los autores áureos por la publicación de su lírica, la azarosa transmisión que hace previsible el descubrimiento de nuevas composiciones «cuando se depuren algunas fuentes manuscritas o contenidas en pliegos sueltos», y su condición de poesía de circunstancias, «a menudo con un marcado componente laudatorio o panegírico». Pero

esta lírica es una vía inestimable de asedio al lenguaje poético de Calderón en tanto que representa «una muestra ejemplar de la retórica barroca» (la reiteración del esquema de tres miembros, el retruécano, los juegos de concepto y expresión basados en la oposición o identidad de contrarios). Porque «la retórica calderoniana» en los versos dramáticos se define también por un gran despliegue de artificios y una constante «complejidad constructiva». En los brillantes apuntamientos que conduce R. Senabre cabe resaltar dos trazados que se antojan particularmente fecundos. El primero acerca de la constante presencia de «los recuerdos literarios, los ecos, las resonancias y las citas de textos ajenos». Estos intertextos calderonianos, de los que ofrece un muestrario centrado en Garcilaso y Góngora, están todavía inexplorados «a pesar del enorme interés que el asunto posee». Más conocidos, aunque no sistemáticamente catalogados, son los procesos de autoimitación en los que el autor de *La vida es sueño* reescribe «sus propios hallazgos». Un adecuado ejemplo, cuyo «gran rendimiento» se esboza, es el símil complejo que presenta a la dama como un imán y al enamorado como un girasol. El segundo trazado versa sobre la imagería y el metaforismo calderonianos. De la recurrencia de imágenes ofrece una serie expresiva que «podría ampliarse con facilidad». De las metáforas asegura que «merecerían por sí mismas un estudio detenido, aunque sólo fuera por su abundancia y por la variedad de los mundos imaginativos puestos en juego». Y muestra cómo a pesar de estar «todas ellas acreditadas por su frecuencia en el lenguaje de los poetas barrocos» el uso de Calderón ejercita a la vez «un aprovechamiento y un distanciamiento», llevando «hasta extremos insuperables la explotación de las posibilidades expresivas».

La gran carencia del texto teatral, como ha indicado A. Ubersfeld, es esa «zona poblada de vacíos donde se produce la articulación texto-representación». Rompiendo con la resignación y el escepticismo, E. Rodríguez sabe como nadie auscultar la escritura «poblada de rumores», y ejercita esa habilidad para reconstruir una «historia de fragmentos heterogéneos de memoria»: la de Calderón y sus actores. La relectura intensa y sostenida de los textos («indagación a veces ascética, incluso árida») es dirigida por una eficaz hipótesis: el dramaturgo barroco sabía que sus actores eran intérpretes y escribió «pensando en las técnica o registros con los que estos deben trabajar o construir su trabajo de representación a partir de una doble conciencia: la del gesto expresivo y la de la voz elocuente» Además de una memorización del texto el actor construía una «memoria del itinerario emocional» con el correspondiente recurso a «gestos *canonizados*» cuya verosímil recuperación hace posible la apoyatura que suministra el tratado de John Bullver. Resulta evidente que Calderón no podía tener «una concepción homogénea del actor». Su teatro «heterogéneo» exigía una gran variedad de registros, que irían desde el «naturalismo verosímil y mimético» a su-

mergir al actor en «un obligado distanciamiento brechtiano». Moviéndose en un horizonte de refinada compacidad teórica —de Diderot a W. Benjamin— E. Rodríguez traza las líneas maestras del «método actoral» calderoniano, que respondería a la exigencia alternativa de un actor *pobre* con la consiguiente «austeridad de signos escénicos» y el apoyo en la gestualidad simbólica, y de un actor *cortesano*, cuya sobreactuación acumulativa y caracterizadora serviría bien a la «dimensión operística del teatro palaciego». A su vez, el devenir del teatro de Calderón abarcó, con su amplitud cronológica, una evolución generacional de las prácticas actoriales (marcada por la quiebra que supuso el cierre de los teatros de 1646 a 1650). En un primer tramo dominó el actor movido por el «exceso histriónico» y con un registro «energuménico y desafortado». Luego apareció el «actor especializado», con cultivado oficio de «la memoria corporal y de dicción» y capaz de variar mediante ellas «los registros de comedia, tragedia, auto y teatro cortesano».

Un esfuerzo loable para conectar la poética calderoniana y sus recursos escenográficos, desde la síntesis expresiva de unos ya clásicos acercamientos a la relación de poesía y pintura en el dramaturgo barroco, lleva a término M. Ruiz Lagos. En una primera parte dedicada a la vinculación estético-literaria del arte de la pintura con la teoría y la práctica de Calderón se establecen dos campos complementarios de análisis. En el de las implicaciones filosófico-teológicas de la teoría del arte, partiendo del conocido *Informe* calderoniano, la centralidad de la imagen de un *Deus pictor* transferida a un dramaturgo-pintor que capta y simula la esencialidad de las cosas, su *memoria permanente*, en una escala de ficción presidida por la pintura. Fuera de la estética teórica, en el teatro calderoniano se ofrece un extenso muestrario del vocabulario técnico de la pintura, de modos pictóricos referidos a cuadros y en particular a retratos, y de fórmulas concretas, como la veneciana de la pintura velada. Además de la tendencia descriptiva hacia lo visual y pictórico, que invade campos expresivos como el lenguaje del amor, se subraya la captación del movimiento continuo en cuadros de profundas perspectivas, o las imágenes abigarradas de lo evanescente y lo volátil. En una segunda parte el argumento apuntala la hipótesis de que Calderón concibe la suprema realización del drama «como un *lienzo animado*, fugaz y, a la vez, permanente en la memoria del contemplador. En un buen número de sus obras el espectador queda obligado a centrar su mirada en un lienzo o retrato ubicado en la escena. Esta *pintura en el teatro*, al modo de la técnica barroca de la *pintura en la pintura*, culmina en *Amor, honor y poder*, comedia en que el retrato es «el núcleo celular de la trama y el elemento aproximativo hacia la realidad convenida entre actores y espectadores». Tras analizar el retrato como «icono central» del teatro calderoniano y deslindar sus valores como recurso escenográfico, se detiene en algunos casos de visualización de pinturas originales en el centro escénico, como