

This is to certify that the

thesis entitled

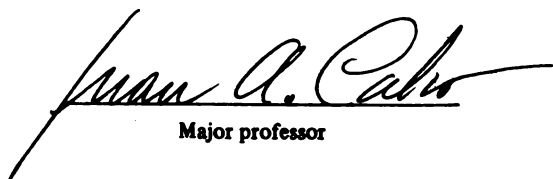
LA RELACION PADRE-HIJO
EN LOS DRAMAS DE CALDERON DE LA BARCA

presented by

SATURNINO G. RODRIGUEZ

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

PH.D. degree in ROMANCE & CLASSICAL
LANGUAGES


Major professor

Date May 16, 1980



OVERDUE FINES:

25¢ per day per item

RETURNING LIBRARY MATERIALS:

Place in book return to remove
charge from circulation records

11-5-05

11-5-05

LA RELACION PADRE-HIJO
EN LOS DRAMAS DE CALDERON DE LA BARCA

By

Saturnino G. Rodríguez

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1980

© 1980

SATURNINO G. RODRIGUEZ

All Rights Reserved

ABSTRACT

LA RELACION PADRE-HIJO EN LOS DRAMAS DE CALDERON DE LA BARCA

By

Saturnino G. Rodríguez

This thesis has as its theme the father-son relationships in the dramas of Calderón de la Barca. In the Introduction, consideration is given to Calderón's personal family life and the influence that such a family life may have had on his dramatic production. It has also been made clear that there is a need for a more complete study that may reveal the different aspects and ultimately the importance and significance which the father-son relationship has in the dramas of Calderón.

Chapter one is devoted to the study of La vida es sueño underscoring the aspect of the rivalry between father and son, and relating this to the broader moral and philosophical dimensions of the drama. Also some similarities are presented between La vida es sueño and the Oedipus myth.

The second chapter deals with La Devoción de la Cruz and studies the function of the tyrannical authority of the father on the difficulties the children encounter as a consequence of the father's attitude.

Los cabellos de Absalón is the subject of the third chapter. The father-son relationships are of extreme complexity in this drama inasmuch as there are five children, one of them a woman, and the relationship of the father to each one takes many forms and directions. We center our study on the opposition David-Absalón but without neglecting the other family relationships.

The relationship between Pedro and Juan in El alcalde de Zalamea is presented in Chapter Four. In this drama the father appears as the model and guide for his children, especially for Juan, who is in search of self-identity.

Finally, Chapter Five presents an analysis of four other dramas of Calderón: Las tres justicias en una, Las armas de la hermosura, El hijo del Sol, Faetón, y En esta vida todo es verdad y todo mentira. The analysis of these works corroborates and amplifies the study of the preceding chapters, showing the diverse aspects of the themes of affinity of blood, filial rebellion, love and some aspects of the Oedipal complex in the father-son relationship.

Through all these five chapters, the following conclusions are reached:

The father-son relationships are fundamental in these dramas of Calderón and they constitute an axis around which other aspects--philosophical, moral, political, mythical, etc.--are developed. Calderón presents in his dramas not only the negative aspects of such relationships--conflict

and opposition--but also the positive aspects of them--
harmony and love.

In all situations it is evident that destructive relationships are caused by the father's behavior. A tyrannical or neglecting father breeds rebellious children while a loving and caring father generates positive reactions on the part of the offspring.

Our study underscores the human aspects of the characters created by Calderón in his dramas, revealing the importance of the projection of Calderón's own personal and family life on his dramatic works.

INDICE

	págs
INTRODUCCION	1
CAPITULO	
I. LA VIDA ES SUEÑO: EL PADRE COMO RIVAL . .	31
II. LA DEVOCION DE LA CRUZ: EL PADRE COMO TIRANO	71
III. LOS CABELLOS DE ABSALON: LA DEBILIDAD EN EL PADRE	103
IV. EL ALCALDE DE ZALAMEA: EL PADRE COMO EDUCADOR Y MODELO	135
LA RELACION PADRE-HIJO EN OTROS DRAMAS DE CALDERON.	165
CONCLUSIONES	189
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUCCION

CONSIDERACIONES GENERALES PARA EL ESTUDIO DE LA RELACION PATERNO-FILIAL EN LA DRAMATIC CALDERONIANA

El propósito de este trabajo es señalar las relaciones paterno-filiales en aquellos dramas de Calderón en que éstas adquieren una gran relevancia. En el transcurso de estas páginas hemos de ver que la importancia de las relaciones mencionadas se destaca en las principales obras de Calderón y que incluso en otras, cuyo tema central no está directamente vinculado con ellas, puede verse un especial interés del dramaturgo hacia este aspecto de las relaciones familiares que tienen de una forma característica la dramática de este autor barroco.

Varios aspectos parciales de esta relación han sido estudiados por diferentes autores. William Manson se ha concentrado en el estudio de la autoridad paterna;¹ Charles Aubrun en la abundancia de hijos rebeldes en la comedia del Siglo de Oro;² Anton L. Constandse en la importancia del complejo de Edipo en las relaciones paterno-filiales en el teatro barroco;³ Américo Castro, en la importancia del honor dentro de la vida familiar.⁴ Alexander Parker ha dedicado

catorce páginas a desarrollar el tema del conflicto padre-hijo en el drama de Calderón, aportando ideas básicas para el buen entendimiento del problema.⁵ Sin embargo, no hay un estudio total y analítico en el que se desarrollen los diferentes aspectos y dimensiones que adquiere la relación paterno-filial en la obra de Calderón, ni un tratamiento sistemático de la conexión que los grandes temas de Calderón (el honor, la autoridad, la función de la realeza, la regeneración moral y, en general, las ideas predominantes de la época en cuanto a la vida, el hombre, la sociedad y la familia) muestran con las relaciones paterno-filiales. Una cosa aparece clara al considerar los dramas de Calderón: muchas de sus ideas filosófico-morales están ejemplificadas en sus obras a través de una relación padre-hijo. Con este propósito Calderón llega hasta introducir el padre en dramas históricos en los que éste no tiene ninguna función, y en obras escritas sobre modelos tomados de otros autores. Como ejemplo de los primeros tenemos Las armas de la hermosura cuyo protagonista es Coriolano, del que se hablará extensamente en otro lugar. En cuanto a obras basadas en modelos precedentes pueden citarse El Alcalde de Zalamea y Los cabellos de Absalón. En la primera debe recordarse que la figura de Juan--el hijo--no aparece en la comedia de Lope de Vega y en cuanto al drama bíblico, basado en La venganza de Tamar, Calderón desvía el centro de gravedad de Tamar y su venganza, de la que Absalón es sólo un instrumento, a la rebeldía de Absalón contra el padre. Esta persistencia del conflicto

padre-hijo en Calderón bien puede estar producida por la relación de Calderón mismo con su padre.

Angel Valbuena Prat, al describir el carácter de Calderón, habla de "ánimo reconcentrado, desengaños, meditación sobre lo efímero del mundo,"⁶ un temperamento que revela apenas sus reacciones emotivas. Constandse, al comentar estas impresiones de Valbuena trata de encontrar una justificación al carácter de Calderón razonando que:

le fait qu'à peine Calderón nous parle de ses parents fait supposer qu'il nous cache un conflit enfantin ou juvénile, dont les racines sont profondes.⁷

En primer lugar, Calderón queda huérfano de madre a los 10 años⁸ y hay una notable ausencia de recuerdos de ella por parte del autor que queda pronto formando parte de una familia cuyos miembros son el padre, Don Diego, quien "se trouvait être autoritaire, impérieux et luttant avec ses fils,"⁹ y los hijos. Estos hijos eran siete, tres varones, Diego, Pedro y José y cuatro hembras: Dorotea, Antonia María, Antonia y otra que debió fallecer poco después de nacer, según Narciso Alonso Cortés.¹⁰ También Antonia María murió pronto y en cuanto a Dorotea y Antonia entraron en un convento. Además de los mencionados D. Diego, el padre, tenía un hijo natural, Francisco, a quien reconoció en el testamento y que no formó parte de la convivencia familiar, ya que se dijo de él que "anda perdido por el mundo."¹¹

El autoritarismo del padre de Calderón se muestra de manera patente en el testamento. Aunque reparte sus bienes entre todos sus hijos y deja mandas y legados para su segunda

esposa y otros legatarios, es muy estricto en cuanto a los mandatos que deja consignados para sus hijos. A Diego, el mayor, le ordena, bajo pena de ser desheredado, que:

no sse casse ni disponga de su persona sin licencia y acuerdo de los señores mis testamentarios o de la mayor parte dellos, y en particular le proyo de que no sse casse con una persona con quien me dijeron trataua dello, ni con ninguna prima suya.¹²

Alexander Parker, al enjuiciar esta cláusula del testamento, nos hace ver su significado en lo que se refiere a la relación entre el padre y los hijos:

This clause of the will presents us with a clear picture of a strict and rigidly authoritarian father determined to control the life of his son even beyond his own death.¹³

Este mismo deseo de controlar la vida de sus hijos incluso más allá de su muerte inspira también aquella parte del testamento en la que se expresan las restricciones impuestas sobre la voluntad de Francisco, el hijo natural, a quien el padre da una orden explícita:

le mando expresamente no sse casse con aquella muger con quien trató de cassarse, y si lo hiciere y conforme a las leyes le puedo desheredar de todo, lo ago.¹⁴

Finalmente, también dice a Pedro:

le mando y rruego que por ningún caso deje sus estudios, sino que los prosiga y acaue, y sea muy buen capellán de quien con tanta liueralidad le dejó con que poderlo hacer.¹⁵

Quien no resultó afectado por restricciones o mandatos especiales fue el hijo menor, José o Jusepe, al que el padre encarga, juntamente con su hermano Pedro, que en el caso de que el mayor de los hijos no cumpla sus órdenes

no se comuniquen ni traten con él, pues a banderas desplegadas ha querido ser afrenta de sus abuelos y padres.¹⁶

Los términos de este testamento manifiestan claramente un firme sentido de autoridad y también desconfianza por parte del padre, asimismo refleja sospecha de una posible rebeldía por parte de los hijos mayores aunque Pedro no tenga entonces más que 14 años y José era todavía más joven. Respecto al hijo natural, Francisco, dice su padre que "a sido tan trabieso y de mal . . . [borrado] que me obligó a hecharle de mi casa . . ."¹⁷ Y en cuanto a Pedro, el padre no está seguro de que quiera continuar sus estudios de capellán. La conclusión a que Constandse llega es la de que:

Tout cela nous incline à croire que l'enfance de Pedro a été troublée de conflits sentimentaux; crainte du père tyrannique, souvenir effacés de la mère . . . une situation ambiguë envers les frères, qui d'un côté ont pu être des alliés contre le père, mais d'autre part ses remplaçants dominants.¹⁸

Pedro va a la universidad de Salamanca en 1615--año de la muerte de su padre--en 1620 está de regreso en Madrid y parece haber decidido abandonar la carrera eclesiástica.¹⁹ Este fue el primer paso en su actitud de rebeldía contra la autoridad de su padre; le sigue un cambio fundamental en la vida de Calderón, ya que como dice Constandse:

La rébellion qui suit ne nous surprend plus: Pedro se lance dans une vie aventureuse de chevalier hardi et querelleur.²⁰

La lucha contra el actor que ha herido a su hermano, la entrada violenta en el convento de las Trinitarias, el que el dramaturgo diera ocasión a una querella por haber dado

un bofetón a un caballero que , al decir de Constandse, "sans doute lui avait rappelé le père,"²¹ y en fin, buena parte de su período juvenil, a juzgar por estos hechos, puede hacernos pensar que aparte del ardor propio de la edad, no le faltaba al joven Calderón cierta rebeldía contra las estrictas normas que, según transluce el testamento, el padre debía de mantener en la casa.

La actitud de Calderón en esta época puede interpretarse también de una manera más positiva como un propósito de autoafirmación y búsqueda de sí mismo (tema que aparece en el Segismundo de La vida es sueño). Consistente con esta decisión de encontrar su propia identidad, que implica cuando no rebelión por lo menos desobediencia a la voluntad de su padre, Calderón se dedica a la vida militar: su probable participación en la guerra de los Países Bajos y su presencia en la defensa de Fuenterrabía en la Guerra de Cataluña,²² son episodios de una vida errabunda y aventurera. Obsérvese que esta etapa de la vida de Calderón es notablemente larga (unos 20 años) ya que sólo a los 51 se hace sacerdote,²³ no sin antes haber tenido una aventura amorosa con una dama, de la que le nació un hijo natural (después de 1647) el cual muere antes de los 10 años de edad.²⁴ Es sólo en esta última etapa de su vida, en Toledo primero y en Madrid después, cuando Calderón, al decir de Valbuena Prat "vivió un ambiente de arte, de recuerdos, de retirada meditación."²⁵ La meditación tal vez le llevara al remordimiento por su actitud juvenil contra su padre. Es este remordimiento, una especie

de sentimiento de culpabilidad, lo que según la interpretación de Constandse, inclinaría, a Calderón a defender el poder absoluto en las tres figuras que lo representan o simbolizan: el padre, el Rey y Dios:

Ce Calderón, dévoré aussi par le remords et le repentire d'avoir osé penser à une infraction à l'autorité paternelle, se soumet en même temps, adore les symboles d'un pouvoir absolu: le père, le roi, Dieu.²⁶

Claro está que la relación con su padre es solamente una de las facetas de la personalidad de Calderón. La otra la constituyen su profundo catolicismo, su conocimiento de la teología escolástica, y la aceptación del principio de autoridad en la Monarquía y en la familia. Así se da en la persona de Calderón una tensión constante entre el Superyo--las ideas adquiridas a través de los jesuitas, en sus estudios universitarios y recibidas por el contacto con su contorno social--y, por otra parte, las tendencias inconscientes reprimidas que desafían la autoridad paterna. Es esta tensión interior y su magistral expresión en sus dramas, lo que convierte a Calderón en el representante más genuino del barroco español. Hay un paralelismo entre esta tensión interior de Calderón y los contrastes en la vida de la sociedad española durante el barroco: en la sociedad se dan al mismo tiempo riqueza y miseria, una moral severa que contrasta con el escándalo,²⁷ la rigidez religiosa y las prácticas obscenas; los flagelantes y las prostitutas;²⁸ los autos sacramentales y las corridas de toros; la profunda piedad popular y los autos de fe. Similares contrastes y

tensiones se dan dentro del alma de Calerdón, a quien Constandse considera, no sin exageración,

une âme tourmentée, un moraliste qui se défend de ses passions brutales, un croyant qui a peur de son impiété primitive, un centra d'énergie et d'agressivité mâles, qui est obligé de refouler constamment des allucinations libidineuses²⁹

Una buena parte, pues, de la actitud general de Calerdón, y el reflejo de la misma en sus obras dramáticas, puede atribuirse a las relaciones con su padre, de sumisión en un principio, de rebeldía después y, finalmente, de remordimiento por tal rebeldía.

La relación padre-hijo, cualquiera que sea su carácter, no se da nunca en un vacío histórico-social sino que está vinculada a un contorno definido que en el caso concreto de Calerdón es el de la sociedad barroca del siglo XVII. En esta sociedad rigen ciertos principios que, por una parte, condicionan y moldean las relaciones padre-hijo, pero, por otra parte, son afectados a su vez por estas relaciones. Por ejemplo, la pérdida del honor por parte de un miembro de la familia se extiende a los demás miembros de ella³⁰ (recuérdese que el padre de Calerdón considera la conducta de su hijo Diego como una "afrenta" para sus abuelos y sus padres).³¹

Pero sólo puede hablarse de la realidad social del Siglo de Oro como una generalización abstracta, pues los diferentes autores en distintos períodos tratan las relaciones padre-hijo de diferente manera. Aubrun, después de decir que:

Il y a trop de conflits, de rébellion du fils contre le père, trop d'incestes, de parricides dans la comedia pour que derrière ne se cache un secret de la via psychique de l'Espagnol au XVIIe siècle.³²

hace hincapié en el diverso tratamiento que las relaciones paterno-filiales reciben en diferentes autores del Siglo de Oro:

Lope de Vega, né en 1562, Guillén de Castro, né en 1569, at Vélez de Guevara, né en 1579, aiment à idéaliser les relations entre le père et le fils et s'efforcent de trouver une solution heureuse aux conflits qui nécessairement souvent les opposent.³³

Por el contrario, Calerdón (nacido en 1600) rebelde hacia su padre y que había experimentado "une inclination coupable pour sa mère"³⁴ adopta una actitud diferente a la de sus mencionados predecesores. Al contrario de aquéllos, Calderón

Lorsqu'il porte sur la scène le conflit familial, il lui donne un tour tragique d'une violence inouïe.³⁵

Según la teoría de Aubrun entre las fechas de 1600 a 1650 han ocurrido fenómenos sociales que han cambiado las actitudes mentales de los jóvenes, y con ellas, el contexto histórico-social en el que las relaciones paterno-filiales se desarrollan.³⁶ Cuando los Reyes Católicos sometieron la nobleza a las leyes generales del Reino, los segundones, perdida toda esperanza de herencia debido al régimen de los mayorazgos, desarrollan un cierto espíritu de rebeldía, que su fue mitigando después de las disposiciones otorgadas por Carlos, V, en virtud de las cuales los mayorazgos de más de dos millones de maravedís deberían ser repartidos o disueltos. Esto no remedió la situación en la mayoría de los casos hasta el punto de que:

En 1630 ils (los segundones) sont devenus dans la société un groupe sacrifié.³⁷

El segundón en estas circunstancias, puede fácilmente colocarse en una situación que le lleve a un punto extremo: la indigencia por una parte o la rebelión contra las leyes por otra. Esta última le está vedada por el código moral de respeto al padre--fuente de las decisiones en la familia-- y al Rey--autor de las leyes en la sociedad--y es por ello que sólo en el teatro, como un medio de escapismo, puede encontrar realización precaria el deseo reprimido del hijo rebelde. Aubrun dice que el hecho que influyó decisivamente en el cambio en cuanto al tratamiento del tema--el paso de la presentación idealizada y armoniosa de la relación padre-hijo en Lope, a la presentación conflictiva y estremada en Calerdón--es el suceso histórico de las relaciones de Felipe II con su hijo el príncipe Carlos. El infortunado Carlos, acusado de conspirar contra su padre para convertirse en Rey independiente de los Países Bajos, fue arrestado en sus habitaciones en enero de 1568 muriendo seis meses después.³⁸

Hay otros principios vigentes en la sociedad española del XVII que tienen estrecha conexión con la relación padre-hijo en la vida diaria y en la presentación de la misma en el teatro. Importantes entre ellos son: la familia como núcleo fundamental de convivencia, el concepto de la autoridad (religiosa, política y familiar), el sentido del honor, y el papel preponderante que se concede a la "sangre" como vínculo

de parentesco y como forma última de expiación, especialmente en las ofensas contra el honor.

La importancia de la familia en la época barroca es aceptada unánimemente por los historiadores y críticos. Parker, comentando El esclavo del demonio, de Mira de Amescua, subraya como un acierto de la obra:

el presentar la rebeldía contra la sociedad como rebeldía contra la autoridad paterna; es decir, el vínculo social, que es indispensable para la vida moral del hombre, se concibe como el vínculo de la familia.³⁹

y hace resaltar también el hecho, al estudiar el bandolerismo teatral español, de que:

la sociedad se reduce, por la mayor parte, al núcleo de la familia: el lazo por el cual se une el individuo a la sociedad es en primer lugar el lazo por el cual se une el hijo al padre; la autoridad social se encarna en la autoridad paterna.⁴⁰

El mismo crítico llama también la atención hacia una obra de Calerdón, Las tres justicias en una, escrita en su mocedad, en la que el tratamiento psicológico del vínculo familiar (incluyendo tanto la relación marido-esposa como la de padre-hijo) están tratados "con suma originalidad y con un arte plenamente logrado."⁴¹ como ya veremos en el capítulo VI.

El problema al hablar de la vida familiar en el Siglo de Oro es que así como la vida exterior de las familias prominentes está ampliamente reconocida y documentada, la vida interior de la familia ordinaria es difícil de conocer por no haber muchas fuentes documentales. Por eso, según Mason, hay que acudir a "the literature of the period, where,

even then, there are limitations."⁴² Estas fuentes literarias incluyen, no sólo las comedias, sino los cuentos y las novelas que son excelentes fuentes de información. Claro está que el valor de tales fuentes descansa sobre el supuesto de que la literatura refleja la sociedad que la crea. José Antonio Maravall ha revelado dudas de que los dramas de honor de Calerdón sean fiel reflejo del sentimiento de la época. Este crítico es de la opinión de que:

no puede tomarse esa literatura, esto es, el género tal vez famoso de nuestra literatura llamada clásica, la "comedia" barroca, como una imagen fiel de la sociedad.⁴³

Por el contrario, él interpreta el teatro español clásico especialmente después de la revolución traída a la escena por Lope:

como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en una imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva.⁴⁴

Más concretamente, el teatro es concebido como un apoyo de la sociedad configurada sobre un orden monárquico-señorial. Es indudable, sin embargo, que la literatura de la época refleja en cierta medida, la estructura social y es una de las fuentes más importantes para estudiar la vida interior de la familia en la época. La figura central dentro de la familia es el padre:

As the provider, the protector, and the source of authority within the home, the father is, in Spanish society, the central figure of the home. He received the education, was the politician, and the recipient of many other advantages not accorded to Spanish women.⁴⁵

La madre tiene mucha menos importancia en la vida familiar tal como ésta se presenta a través de la comedia. Ludwig Pfandl escribe que:

La mujer como madre es algo misterioso de lo cual no se habla nunca fuera de los límites del hogar⁴⁶

y añade que no aparece nunca como personaje en las comedias ni es glorificada tampoco en la poesía lírica. Claro está que Pfandl, al escribir esto, está generalizando, pues hay excepciones como La prudencia en la mujer y Ventura te dé Dios, hijo, ambas obras de Tirso de Molina, en las que la figura de la madre es prominente en el desarrollo del conflicto dramático. Además, E. H. Tamplin ha contado la presencia de 159 madres en las comedias conocidas de Lope de Vega,⁴⁷ si bien reconociendo que su papel es de importancia secundaria.

Mason intenta dar una explicación a esta ausencia de la mujer en la comedia:

Since she was essentially a woman of the home, and because she played such an insignificant role in the political life of the country, there would seem to be no particular reason to give her prominence.⁴⁸

El mismo autor ofrece otra posible explicación aunque con carácter de pura hipótesis. Siendo la madre un ser reverenciado en la sociedad de la época, los dramaturgos no quisieron mezclarla en las intrigas dramáticas, ni confundirla con otros tipos plebeyos que aparecían en la comedia y, finalmente, quizás sentían cierta repugnancia a que la figura de la madre fuera encarnada en el escenario por

comediantas que en la época gozaban de dudosa, cuando no escandalosa, reputación.

En cuanto a las hijas, éstas estaban confinadas en la casa estrictamente controladas y defendidas. Como escribe Deleito:

Las doncellas y damas honestas solían vivir bajo la custodia de severos guardianes domésticos-- esposos, padres o hermanos . . . al uso de mujeres árabes y turcas⁴⁹

y en la calle eran siempre acompañadas por sus dueñas y escuderos.

Dentro de este núcleo familiar, el más importante para la convivencia, se desarrollaban las relaciones entre esposo y esposa, ejemplificadas en la dramática clásica especialmente en relación con los problemas de honor, desde Peribáñez a El médico de su honra. Como el padre y el hermano, además del esposo, son los custodios y vengadores del honor de la mujer, en la dramática la relación padre-hija y hermano-hermana alcanza un gran desarrollo. La primera: padre-hija, se centra en el conflicto que envuelve la toma de estado por parte de la hija en la escala que va desde la indiscutida autoridad del padre para disponer del futuro de su hija, hasta la rebelión de ésta que quiere hacer valer su propia decisión en materias matrimoniales.⁵⁰ Para ceñirnos a Calerdón, un ejemplo de la primera solución nos la presenta Las tres justicias en una, donde se dice que

las principales
mujeres nunca han tenido
propia elección⁵¹

De la segunda posibilidad Calerdón nos ofrece un caso en la rebelión de Julia contra Curcio en La Devoción de la Cruz, cuando la hija responde:

Bien, señor, la autoridad
de padre, que es preferida,
imperio tiene en la vida
pero no en la voluntad . . .

Sólo tiene libertad
un hijo para escoger
estado . . .⁵²

Las relaciones entre hermano y hermana son muy frecuentes en las comedias de capa y espada y presentan un amplio repertorio de conflictos y actitudes, pudiendo considerarse en un extremo el caso del hermano que asume la responsabilidad y arriesga su vida por salvar o vengar el honor de su hermana (El Alcalde de Zalamea) y en el otro extremo los casos de incesto, que aparecen en el drama del Siglo de Oro como en La venganza de Tamar y en Los cabellos de Absalón.

De todas las relaciones bilaterales que tienen lugar dentro de la familia, la más importante por la gama de actitudes a que da lugar y por los conflictos psicológicos que engendra, es, sin duda, la relación entre padre e hijo. Esta relación tiene innumerables matices que van desde la identificación del hijo con el padre, siendo este modelo y educador (El Alcalde de Zalamea) hasta la oposición violenta entre padre e hijo (Los cabellos de Absalón, La vida es sueño) pasando por las diferentes actitudes que se encuentran en obras como: La Devoción de la Cruz, Las tres justicias en una, Las armas de la hermosura, En la vida todo es verdad y todo mentira, y otras de que hablaremos.

Esta relación paterno-filial será objeto de análisis detallado en los Capítulos siguientes, así como, en su lugar oportuno, se hará ver la importancia que tienen en esta relación los conceptos del honor, la autoridad y la fuerza de la sangre, tal como estos aparecen dentro de las relaciones familiares y, especialmente, como determinantes, y consecuencias a la vez, de las relaciones paterno-filiales.

Al enjuiciar y tratar de comprender tanto la estructura como el sentido de la relación padre-hijo en Calerdón, es necesario apuntar los métodos, resultados y teorías de la psicología moderna en materia tan importante. La relación padre e hijo en la psicología actual está fuertemente influida por las teorías de Freud y los post-freudianos, y puesto que estas relaciones, en la drámica de Calerdón, son el punto central de este trabajo, parece indicado ofrecer aquí una síntesis de sus doctrinas. Las ideas fundamentales de Freud y sus seguidores que nos interesan para este estudio son, en resumen, las siguientes:

1. Freud dice que los fenómenos mentales están determinados, esto es, tienen una causa, unas veces aparente y otras oculta. En el grupo de fenómenos mentales sin causa aparente hemos de considerar los sueños, los actos fallidos y los errores de lenguaje. Para explicar la causa o motivo oculto de este tipo de actos, Freud postula la existencia en la vida mental de dos zonas: la consciente y la inconsciente. La primera comprende aquellos fenómenos mentales de que nos damos cuenta y los actos que realizamos con voluntad y

deliberación. La segunda está formada por una serie de impulsos y emociones que se han reprimido porque son incompatibles con las reglas morales, principios religiosos y normas de la vida social. Esta relegación al inconsciente se opera por el mecanismo que Freud llama "censura." Pero estos impulsos almacenados en el inconsciente reaparecen en forma simbólica, revestidos de un ropaje que los hace admisibles a la "censura" y entonces dan lugar a los sueños y a los actos fallidos. De aquí el valor del simbolismo de los sueños como punto central de la teoría de Freud.⁵³

2. La mente está dividida en tres partes o zonas: el ego, el super-ego, y el id, o sea el "yo," el "super-yo" y el "ello." El id contiene los impulsos instintivos que buscan satisfacción inmediata. Es una fuerza regulada solamente por el principio del placer. El super-ego contiene las normas o regulaciones asimiladas en la infancia--de aquí la importancia del padre y la madre--ya que estos constituyen el vehículo a través del cual el niño asimila las normas de conductas vigentes en la comunidad. El ego es la parte de la personalidad que ha de enfrentarse con la realidad para adaptar al individuo al mundo que lo rodea, tanto físico como social. En esta tarea, el ego se encuentra presionado, por una parte por los instintos que buscan inmediata gratificación y, por otra parte, por el sistema de reglas que muchas veces se oponen a la satisfacción de los instintos. Así, el ego tiene que armonizar las demandas contradictorias del id, el super-ego y la realidad. Cuando esta reconciliación

es imposible aparecen desviaciones en la conducta y conflictos internos que se manifiestan bajo la forma de neurosis.⁵⁴

3. El instinto es muy importante en la vida mental y en la conducta humana. De entre los instinto, el más poderoso es la libido, que es de naturaleza sexual. Esta sexualidad o libido existe en los niños desde su nacimiento y en su desarrollo atraviesa tres fases: la infantil, que abarca los cuatro o cinco primeros años de la vida del ser humano; la latente, que comienza hacia los seis años y dura hasta la pubertad; y la genital, que comienza en la adolescencia. De las tres fases la más importante es la primera, ya que en ella se forma el substrato que ha de orientar los rasgos sobresalientes del carácter de la persona. Es también en esta etapa donde se encuentra el origen del "complejo de Edipo," por medio del cual se ha tratado de explicar por los críticos literarios y por algunos sicólogos el carácter de Hamlet,⁵⁵ el de Segismundo,⁵⁶ y el de Eusebio de La Devoción de la Cruz.⁵⁷ Para el propósito del presente trabajo destacaremos tres aspectos de este complejo:

A. El padre como modelo y como objeto de identificación.

El complejo de Edipo lo describe J. A. C. Brown de la siguiente forma:

The phallic phase, as we have seen, begins about the end of the third year when the boy's interest become centered upon his penis, and this interest soon gives rise to a feeling of sexual attraction toward the mother associated with feelings of jealousy or resentment directed against the father, who has thus become the boy's rival in the mother's affection. This is of course the well known Oedipus complex, named after the king in Sophocles' play Oedipus Rex who killed his father and married his mother.⁵⁸

Siguiendo a Brown, el complejo de Edipo parece contener solamente dos elementos; el amor sexual hacia la madre y la rivalidad hacia el padre. Patrick Mullahy⁵⁹ nos ofrece un análisis más detallado en el que aparece la complejidad del proceso, pues la respuesta o reacción del niño durante la formación del complejo de Edipo no es tan simple. El propio Freud ha descubierto lo que llama la "ambivalencia" de la respuesta infantil, pues si por un lado el complejo engendra hostilidad, por otra parte el niño siente el deseo de identificarse con el padre, de tomar su lugar, para poseer a la madre y, además, el niño puede tratar de suplantar a su madre y ser amado del padre en una especie de relación incestuosa.⁶⁰

Huelga decir que esto ocurre en el niño solamente a un nivel inconsciente. Lo que nos interesa destacar es que el complejo de Edipo puede producir en el niño un fuerte sentimiento de identificación con el padre o con alguien que ocupa el lugar del padre en virtud de un mecanismo de transferencia. En la dramática de Calderón se produce esta identificación en más de una ocasión; como ejemplo recordemos El Alcalde de Zalamea, y en cuanto al mecanismo de transferencia En este mundo todo es verdad y todo mentira. Este proceso de identificación de acuerdo con la exposición que Mullahy nos ofrece del complejo, es complicado y atraviesa dos fases. En la primera:

The child learns and adopts the behavior and attitudes of the parents, strives to become like them, imitates them⁶¹

Durante la segunda fase, una cosa parece evidente: si bien al principio el niño toma a la madre como objeto de su libido, más tarde:

He normally identifies himself with the father, and in various ways, often subtle, has the personality of his father as his model. In this way the child's ego tends to become like the ego of the father or what the child takes to be the ego of his father; and his character is formed and moulded in such a fashion.⁶²

Así, en virtud de este sentimiento ambivalente hacia el padre--por una parte rivalidad, por otra parte deseo de identificación con él, tomándolo como modelo--es como el carácter del niño se desarrolla.

Esta misma idea de la necesidad de identificación con el padre la considera desde distinto ángulo Joseph Campbell.⁶³ Este crítico está más interesado en los aspectos mitológicos que en los psicológicos y explora la relación padre-hijo a través de los mitos creados por diversas culturas. Entre ellos quizás el más revelador sea el mito de Faetón, quien pretende guiar el carro de fuego de su padre Febo, esto es, imitarle o identificarse, siquiera parcialmente, con él. Pero Campbell, que considera esto como un prototipo de las ceremonias de iniciación, va más lejos y llega a descubrir en todas las ceremonias primitivas de iniciación, una renuncia del iniciado a su vida pasada y llegar a ser, él mismo, padre, lo que en realidad equivale a la realización del propio "yo."

B. El padre como rival y enemigo.

La rivalidad con el padre es el foco central del complejo de Edipo. El primer paso del proceso es el especial apego del hijo hacia la madre. Como dice Mullahy: "But this is not the crux of the matter. Freud appears to assume that an erotic attachment is by its nature exclusive and jealous of any rival."⁶⁴ Claro está que se el niño tiene hermanos sentirá de alguna manera la rivalidad de los mismos que le disputan el amor de los padres, pero entre todos, el padre mismo es el más formidable rival por la posesión de la madre, a quien el niño considera como algo de su exclusiva propiedad. Mullahy es preciso en esto cuando afirma:

The father is, of course, the great and formidable rival. The "little man" would like to have the mother all to himself. The father's presence is disturbing. When the latter shows tenderness toward the little boy's mother, the little boy is irritated, and he expresses satisfaction when the father is away or on a journey. Frequently the boy expresses his feelings in words and promises to marry the mother. He regards her as his own property.⁶⁵

En las obras de Calerdón encontramos esta rivalidad que en algunos casos se revela con caracteres muy intensos.⁶⁶

C. Rebelión del hijo contra la autoridad del padre.

En virtud de la multiplicidad de relaciones que engendra el complejo de Edipo, la rivalidad padre-hijo llega a manifestarse en ocasiones como abierta rebelión del hijo contra la autoridad del padre. Los padres o aquéllos que están en su lugar tratan de criar al niño con arreglo a lo que ellos quisieran ser, a su imagen ideal, pues también los padres tienen un super-ego que es el que tratan de

imponer al niño. Una consecuencia de esto es que los padres ejercen su poder sobre el niño para imponerle sus propias normas recurriendo a la autoridad, al castigo, lo que engendra en el niño una determinada reacción contra el autoritarismo del padre. Algunas veces, esta autoridad se manifiesta en formas moderadas, como los consejos de Pedro Crespo a su hijo, pero en otras ocasiones toman formas mucho más violentas como el encierro de Segismundo por Basilio y la dureza en la reacción final del Crespo de Les tres justicias en una. La interpretación psicológica del nacimiento de este sentido de rebelión del hijo la ofrece Erich Fromm en su interpretación del complejo de Edipo al indicarnos:

The [Oedipus] myth has to be understood not as a symbol of the incestuous tie between mother and son, but as the rebellion of the son against the authority of the father in the patriarchal family; and that the marriage of Oedipus and Jocasta is only a secondary element, only one of the symbols of the son's victory, who takes over his father's place and with it all his privileges.⁶⁷

Charles Aubrun ha hecho también un estudio de esta actitud del hijo frente al autoritarismo del padre articulando las motivaciones psicológicas que se acaban de indicar con otras dos ideas muy importantes en la comedia del Siglo de Oro: la fuerza de la sangre y el honor. Comienza Aubrun su estudio hablando de la superabundancia de conflictos entre padres e hijos en la comedia española, y a propósito de ello menciona cinco dramas de Lope, nueve de Tirso, dos de Alarcón, cuatro de Guillén de Castro, cuatro de Rojas Zorrilla, dos de Vélez de Guevara, nueve de Calderón, uno

de Mira de Amescua y uno de Jiménez de Enciso.⁶⁸ Después compara el autor la relación que existe entre padre e hijo con la que hay entre el soberano y el vasallo. Así, el amor del padre ha de excluir toda ternura, excepto el enternecimiento efímero que puede prevalecer un momento pero que siempre es finalmente vencido. Esto es así porque:

Aussi bien, Dieu, le Roi et el Père constituent les sommets de trois hiérarchies parallèles qui s'empruntent l'une l'autre ses lois absolues, ses règles pratiques et son culte.⁶⁹

De aquí que el padre, en relación con su hijo, no esté en la posición solamente propia de una persona particular sino que en cierta forma participa del carácter de Rey y el hijo tenga al padre no sólo como progenitor sino también como soberano.⁷⁰

También Anton L. Constandse, como Charles Aubrun, interpreta la relación padre-hijo como un correlativo de las jerarquías política y religiosa al admitir que "Dieu et le Roi sont devenus les symboles de la paternité qui est sévère, mais en même temps protectrice."⁷¹ Pero este autor nos ofrece una visión unitaria de las tres actitudes del hijo en relación con el padre, tal como aparecen provocadas por el complejo de Edipo, pues dice:

Parlons d'abord du complexe psychique dont Oedipe est devenu le symbole: du désir inconscient d'éliminer le père et en même temps du dégoût de cette pensée. La relation entre père et fils est ambivalente; le père est l'opresseur, l'autorité, la loi. Il est également l'idéal avec lequel le fils s'identifie. En tuant le père le fils anéantirait l'image de son Moi supérieur, le parricide serait partiellement un suicide. Du point de vue sociologique

il détruirait la source de l'autorité que le fils-devenu père-doit faire respecter lui-même. La pensée déjà du parricide est abjecte. Plus l'autorité est absolue, plus l'idée de la révolte est indispensable, plus le père (et le roi divin) est déclaré être tabou.⁷²

Todas estas ideas que hemos considerado hasta ahora respaldan el estudio que se presenta en los capítulos siguientes. La relación padre-hijo se manifiesta de diferentes formas según que el padre se presente como modelo, o como rival y la rebelión contra la autoridad representada por el padre se explicará de acuerdo con las circunstancias en que aparezca.

En esencia nuestro propósito es resaltar que, de una forma u otra, el fenómeno de unas relaciones paterno-filiales se da en la dramática de Calderón con una persistencia notoria. En sí mismas suponen el soporte que sustenta toda la trama de muchas de sus obras principales que, privadas de estas relaciones, perderían su sentido. Otras veces se presentan como adiciones que casi se podrían considerar superfluas o que han sido añadidas incluso forzando el argumento.

La insistencia de este fenómeno y las variadas formas en que se presenta, indican claramente que el tema debe ser considerado como una preocupación central del autor y, consecuentemente, ha de prestársele un especial interés al estudiar su obra desde cualquier punto de vista.

En este trabajo los cuatro primeros capítulos se dedican al estudio de las relaciones padre-hijo en cuatro obras capitales de Calderón: La vida es sueño, La Devoción

de la Cruz, Los cabellos de Absalón y El Alcalde de Zalamea.

En el quinto y último se presenta conjuntamente el estudio de otras cuatro obras: Las tres justicias en una, Las armas de la hermosura, El hijo del Sol, Faetón, En esta vida todo es verdad y todo mentira, en las que también se destaca esta relación con especial relevancia.

Notas

¹William R. Manson, Attitudes Toward Authority as Expressed in Typical Spanish Plays of the Golden Age. (Tesis) The University of North Carolina at Chapel Hill, 1963, passim.

²Charles Aubrun, "Enfants terribles dans la comedia," Romanistisches Jahrbuch, 8 (1957), págs. 312-20.

³Anton L. Constandse, Le Baroque Espagnol et Calderón de la Barca (Oxford: The Dolphin Book Comp., 1951), passim.

⁴Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI-XVII," Revista de Filología Española, 2 (1916), págs. 1-50.

⁵F. Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón," Forum for Modern Language Studies, 2, No. 2 (April 1966), págs. 99-113.

⁶Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, Tomo II (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1964), pág. 399.

⁷Anton L. Constandse, pág. 61.

⁸Narciso Alonso Cortés, "Algunos datos relativos a D. Pedro Calderón," Revista de Filología Hispánica, 2 (1915), pág. 41.

⁹Anton L. Constandse, pág. 62.

¹⁰Narciso Alonso Cortés, pág. 42.

¹¹Ibid, pág. 50.

¹²Ibid., pág. 48.

¹³Alexander A. Parker, pág. 103.

¹⁴Narciso Alonso Cortés, pág. 50.

¹⁵Ibid., pág. 48.

¹⁶Ibid., pág. 48.

¹⁷Ibid., pág. 50.

¹⁸Anton L. Constandse, pág. 63.

¹⁹Ibid., pág. 63.

²⁰Ibid., pág. 63.

²¹Ibid., pág. 63.

²²Angel Valbuena Briones, Calderón y la comedia nueva (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1977), págs. 256-62.

²³Calderón de la Barca, Comedias religiosas. I La Devoción de la Cruz y El mágico prodigioso, Prólogo y edición de Angel Valbuena (Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1946), pág. XXI.

²⁴Ibid., pág. XX.

²⁵Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, II, pág. 482.

²⁶Anton L. Constandse, pág. 14.

²⁷Anton L. Constandse, teniendo presente el estudio de los "Avisos de Pellicer," "Avisos de Barrionuevo," y "Noticias de Madrid," resume, y documenta magistralmente la situación económico-social de la época. Véanse págs. 44 y 45 de su obra Le Baroque Espagnol et Calderón de la Barca.

²⁸Jose Deleito y Piñuela, La mala vida en la España de Felipe IV (Madrid, 1948), passim.

²⁹Anton L. Constandse, pág. 14.

³⁰Respecto a los distintos aspectos del honor véase el artículo de Américo Castro "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI-XVII." También el más reciente artículo de C.A. Jones "Honor in Spanish Golden-Age Drama; Its Relations to Real Life and to Morals," B.H.S. XXXV- (1958), págs. 192-210 y el de Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII, Hispanic Review, 25 (1958), págs. 188-99.

³¹Narciso Alonso Cortés, pág. 48.

³²Charles Aubrun, pág. 312.

³³Ibid., pág. 317.

³⁴Ibid., pág. 317.

³⁵Ibid., pág. 317.

³⁶Ibid., págs. 317-20.

³⁷Ibid., pág. 318.

³⁸J. H. Elliott, La España Imperial (1469-1716) Traducción de Marfany (Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1965), págs. 272-73. Para un detallado estudio de las condiciones del arresto y muerte del príncipe D. Carlos, véase William T. Walsh, Philip II (London & New York: Sheed & Ward, 1937), passim.

³⁹Alexander A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," Arbor (mayo-agosto, 1949), págs. 401-02.

⁴⁰Ibid., pág. 403.

⁴¹Ibid., pág. 403.

⁴²William R. Manson, pág. 17.

⁴³José Antonio Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca (Madrid: Seminario y Ediciones, S. A. 1972), pág. 21.

⁴⁴Ibid., pág. 18.

⁴⁵William R. Manson, pág. 18.

⁴⁶Ludwig Pfandl, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII (Barcelona: Editorial Araluce, 1929), pág. 126.

⁴⁷E. H. Templin, "The Mother in the Comedia of Lope," Hispanic Review, 3 (1935), págs. 219-44.

⁴⁸William R. Manson, pág. 22.

⁴⁹José Deleito y Piñuela, La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta (Madrid, 1954), págs. 17-18.

⁵⁰José María Díez Bosque, Sociología de la comedia española del siglo XVII (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1976), págs. 86-113.

⁵¹Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Tomo I. Edición Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 523.

⁵²Ibid., pág. 291.

⁵³Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams, Translated from the German and edited by James Strackey (New York: Avon Books, 1965), passim.

⁵⁴Sigmund Freud, The Ego and the Id (London: The Hogarth Press, Ltd. and The Institute of Psycho-Analysis, 1935), passim.

⁵⁵Ernest Jones, Hamlet and Oedipus: A Classic Study In Psychoanalysis of Literature (Garden City, N.Y.: Double Day and Company, Inc., 1949), passim.

⁵⁶Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflicts in the Drama of Calderón," Forum for Modern Languages Studies, 2 (1966), págs. 74-108.

⁵⁷J. W. Entwistle, "La Devoción de la Cruz," Bulletin Hispanique, 50 (1948), págs. 472-82.

⁵⁸J. A. C. Brown, Freud and the Post Freudians (New York: Penguin, 1964), pág. 24.

⁵⁹Patrick Mullahy, Oedipus Myth and Complex: A Review of Psycho-Analytic Theory (New York: Grove Press, Inc., 1955), pág. 16-29.

⁶⁰Sigmund Freud, Collected Paper, Vol. III, Authorized Translation by Alix and James Strackey (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1948), págs. 473-605.

⁶¹Patrick Mullahy, pág. 39.

⁶²Ibid., pág. 40.

⁶³Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces (Princeton University Press, 1968), passim.

⁶⁴Patrick Mullahy, pág. 24.

⁶⁵Ibid., pág. 25.

⁶⁶Ejemplos reveladores los ofrece la rivalidad de Segismundo con Basilio en la que ambos llegan a enfrentarse e incluso a una guerra por la que el hijo quiere suplantarse al padre como soberano. También en la oposición Eusebio/Curcio en La Devoción de la Cruz y muy especialmente en la rivalidad Absalón/David en Los cabellos de Absalón que también se manifiesta por medio de una guerra y en la que el hijo llega a tomar incluso las mujeres de su padre.

⁶⁷Erich Fromm, "The Oedipus Complex and the Oedipus Myth," The Family: Its Function and Destiny, Vol. V, the Science of Culture Series, edited by Dr. Ruth Nanda Anshen (New York: Harper & Brothers Publishers, 1949), pág. 338.

⁶⁸Charles V. Aubrun, "Enfants terribles dans la Comedia," Romanistisches Jahrbuch 8 (1957), pág. 312. Aubrun, menciona las siguientes obras: El animal profeta y dichoso parricida San Julián, La fianza satisfecha, Las mocedades de Bernardo del Carpio, El castigo sin venganza, Los Tellos de Meneses, de Lope; El burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado, La venganza de Tamar, El celoso prudente, La vida de Herodes, Tanto es lo de más como lo de menos, La elección por la virtud, La Santa Juana, Santo y sastre, de Tirso; La verdad sospechosa, La crueldad por el honor, d' Alarcón; Las mocedades del Cid, El cobarde más valiente, La fuerza de la costumbre, la piedad en la Justicia, de Guillén de Castro; El Caín de Cataluña, No hay ser padre siendo rey, El catalán Serrallonga, El más impropio verdugo, de Rojas Zorrilla; Reinar después de morir, Más pesa el rey que la sangre, de Vélez de Guevara; La rueda de la Fortuna, de Mira de Amescua; El príncipe don Carlos de Jimenez de Enciso; El Alcalde de Zalamea, Las armas de la hermosura, Los cabellos de Absalón, No hay cosa como callar, La Devoción de la Cruz, En esta vida todo es verdad y todo es mentira, Las tres justicias en una, De una causa dos efectos, La vida es sueño, de Calderón.

⁶⁹Ibid., pág. 313.

⁷⁰Es curioso observar que en varios de los dramas calderonianos el padre no es sólo padre sino también rey (David, Basilio) y en otros dramas el padre ejerce funciones de mando como en los casos de Curcio y Pedro Crespo.

⁷¹L. A. Constandse, Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca (Oxford: The Dolphin Book Camp, 1951), pág. 53.

⁷²Ibid., pág. 78.

CAPITULO I

LA VIDA ES SUEÑO: EL PADRE COMO RIVAL

Angel L. Cilveti¹ reduce a tres grupos las interpretaciones que se han dado a La vida es sueño: la interpretación moral, la interpretación política y la filosófica. La primera está representada por E. M. Wilson.² Cilveti analiza el estudio de Wilson diciendo que:

El análisis intenta confirmar la hipótesis de que Calderón caracteriza los personajes de forma que desempeñen un papel determinado dentro de la demostración de una tesis moral.³

La interpretación política está representada por L. E. Palacios,⁴ quien se centra en la actitud del protagonista con respecto al poder. Como dice Cilveti,

En sustancia se trata de una interpretación del papel de Segismundo a base de la "contraposición temática del maquiavelismo y el prudencialismo."⁵

La interpretación filosófica que, según Cilveti, es la más común, la resume este autor de la siguiente forma:

El "mundo breve" que es Segismundo, ejemplifica la lucha contra la armonía y la destrucción que Platón atribuye al mundo. El príncipe es una fiera que sigue la ley del apetito hasta que la virtud y la razón cambian el "movimiento del espíritu" haciendo de él un príncipe ejemplar.⁶

Entre estas tres interpretaciones no existe ninguna contradicción, sino que más bien son tres perspectivas que añaden una dimensión de profundidad a la relación padre-hijo que se da en los dos personajes centrales: Basilio-Segismundo. Esta relación es la que ejemplifica la tesis moral--predestinación contra libre albedrío--y la tesis política--uso del poder como destrucción o como principio armonizador. En cuanto a la tesis filosófica--la regeneración de Segismundo por medio de la virtud y la razón--tal vez se encuentre mejor ejemplificada en la relación Segismundo-Rosaura que en la de Segismundo-Basilio.

De aquí el valor de la interpretación dada a La vida es sueño por Alexander Parker, quien ha revelado la importancia de esta obra desde el punto de vista de la psicología al decir que "A father-son conflict is central to 'La vida es sueño,'" ⁷ y añade que la obra no puede reducirse a una tesis de carácter moral sino que en ella aparecen elementos psicológicos de importancia, ya que:

Segismundo's revolt against his father, followed by his submission to him represented for Calderón not just a moral issue but a deeper problem that constituted something like a psychological obsession. ⁸

Parker relaciona esta obsesión psicológica, en cuanto a los conflictos entre padre e hijo en la obra de Calderón, a las experiencias conocidas de Calderón con su propio padre, las cuales ya hemos señalado en la introducción.

Anton Constandse ha destacado el problema psicológico tal como se refleja en La vida es sueño, centrándolo en un

complejo de Edipo, con sus dos vertientes: la del incesto con la madre y la del parricidio, siguiendo la línea freudiana, con que culmina la oposición al padre, y acerca de lo cual dice:

Il va sans dire que La vida es sueño de Calderón n'a jamais été présentée comme le drame d'un Oedipe moderne. Et cependant Segismundo est Oedipe. Le songe de son père--que pour celui-ci n'est pas mensonge --est classique: il a pressenti le parricide du fils et c'est pourquoi il a fait incarcérer Segismundo, a fin d'éviter ce que paraît fatalité dans le drame classique.⁹

En nuestra interpretación de la relación padre-hijo en La vida es sueño intentaremos mostrar los distintos niveles de motivación, sin excluir la posible influencia de un complejo de Edipo. Este complejo de Edipo a que A. Constandse¹⁰ y Angel Valbuena Briones¹¹ se refieren consiste en dos elementos: el amor de carácter sexual hacia la madre y la lucha o rebelión contra el padre, que en ciertos casos llega a convertirse en parricidio. Estos dos aspectos se dan en La vida es sueño, aunque el primero, debido a la ausencia de la madre en el drama, sufre una desviación hacia Rosaura, que se convierte en la figura de la madre.¹² En cuanto al segundo aspecto, en La vida es sueño no se presenta la consumación del parricidio pero los elementos de la rivalidad con el padre constituyen uno de los puntos centrales de la trama. La tendencia al parricidio se cumple, también de una manera desviada, en el asesinato del criado y en la humillación del padre.

Pero más allá de estos dos componentes, hemos de considerar otros aspectos del mito de Edipo que influyen en La vida es sueño, tales como el tema del oráculo, el del niño abandonado y el de la busca de la propia identidad. Una exposición del mito puede encontrarse en Edith Hamilton,¹³ y su desarrollo en la tragedia de Sófocles Edipo, Rey.¹⁴

En primer lugar, existe un paralelismo casi perfecto entre el oráculo en Edipo Rey y el horóscopo en La vida es sueño. En el primero, el oráculo es consultado tres veces: por Layo, por Edipo y por Creón. En la obra de Calderón, el oráculo toma la forma de la consulta a las estrellas realizada por Basilio. En un caso, la predicción es que el hijo ha de matar a su padre; en el otro, que ha de humillarlo. En Sófocles hay varios pasajes donde de manera explícita se habla de la revelación del oráculo, tal vez el más concreto sea:

I [habla Edipo] was fated to defile my mother's bed, that I should show unto men a brood which they could not endure to behold, and that I should be the slayer of the sire who begot me.¹⁵

O este otro, puesto en boca del profeta Tiresias:

And he shall be found at one brother and father of the children with whom he consorts; son and husband of the woman who bore him; heir to his father's bed, shedder of his father's blood.¹⁶

En La vida es sueño no hay propiamente oráculo entendido en el sentido de los griegos sino consulta del horóscopo por parte de Basilio, que es un experto en la interpretación de los mensajes de las estrellas, ciencia de que Basilio está orgulloso:

pues, cuando en mis tablas miro
 presentes las novedades
 de los venideros siglos,
 le gano al tiempo las gracias
 de contar lo que os he dicho.¹⁷

El elemento que identifica oráculo y horóscope es el de que en ambos casos se trata de la interpretación de una profecía. El elemento que los distingue es que en un caso la profecía es comunicada por un dios--Apolo--y en el otro procede de un fenómeno natural, la posición y movimiento de las estrellas.

El anuncio del horóscope en La vida es sueño es que Segismundo:

entre asombros y delitos,
 había de poner en mí [Basilio]
 las plantas, y yo rendido,
 a sus pies me había de ver
 --¡con que congoja lo digo!--
 siendo alfombra de sus plantas
 las canas del rostro mío.¹⁸

La idea del parricidio no la incluye Calderón en el horóscopo, aunque más tarde Segismundo admite incluso la posibilidad de matar a su padre. Esto sucede cuando Segismundo intenta matar a Clotaldo. Basilio reprende a su hijo por tal acción, pero él claramente contesta volviendo la frustrada acción de asesinato en una contenida amenaza hacia su padre que, dado el contexto y la continuidad argumental, implica la tácita aceptación de llegar al parricidio si se tercia:

Acciones vanas,
 querer que tenga yo respeto a canas;
 pues aun ésas podría
 ser que viese a mis plantas algún día;
 porque aún no estoy vengado
 del modo injusto con que me has criado.¹⁹

Al unir en su parlamento las canas de Clotaldo--"acciones vanas/querer que tenga yo respeto a canas"--con las de su padre--"aun éstas"--es evidente que su intento de matar a Clotaldo implica, con el uso de la misma imagen, amenaza de muerte a su padre.

Hay también, en cuanto al horóscopo, otro interesante paralelismo entre el mito de Edipo y La vida es sueño: ni Basilio en Calderón, ni Yocasta en Sófocles, aceptan ciegamente la infalibilidad del horóscopo. Basilio expresa su duda cuando dice:

Es la última y tercera
el ver cuanto yerro ha sido
dar crédito fácilmente
a los sucesos previstos²⁰

pues en opinión de Basilio, las estrellas

sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío²¹

Segismundo dará otra explicación diciendo que las estrellas no mienten, pero los intérpretes de las estrellas pueden equivocarse:

Dios con el dedo escribió
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas;
nunca engañan, nunca mienten,
porque quien miente y engaña
es quien, para usar mal de ellas
las penetra y las alcanza.²²

Estas dudas acerca del horóscopo aparecen también en el mito de Edipo. En la tragedia Edipo Rey, de Sófocles, es Yocasta --madre y esposa de Edipo--la que expresa esta desconfianza:

So henceforth, for what touches divination
I would not look to my right hand or my
left.²³

Y también:

Thus did the messages of seercraft map
out the future. Do not you regard them,
not at all. Whatever needful thing the
god seeks he himself will easily bring
to light.²⁴

Como una parte del oráculo, como un complemento del
mismo, ha de ser considerado el sueño de la madre de
Segismundo revelado por Basilio al tiempo en que habla del
horóscopo:

Antes que a la luz hermosa
le diese el sepulcro vivo
de un vientre -porque el nacer
y el morir son parecidos-
su madre infinitas veces
entre ideas y delirios
del sueño, vió que rompía
sus entrañas, atrevido,
un monstruo en forma de hombre . . .²⁵

No existe sueño propiamente dicho en la tragedia de Sófocles,
pero sí una alusión a los sueños y sus engaños, puesta de
nuevo en boca de Yocasta cuando aconseja a Edipo:

But do not fear touching wedlock with your mother.
Many man before now have no fared in dreams also;
but he to whom these things are as nothing bears
his life most easily.²⁶

El horóscopo es un recurso dramático de Calderón que anticipa
en la obra las relaciones entre el padre y el hijo.

Otro elemento que aparece en las obras mencionadas
de Sófocles y Calderón es el motivo del niño abandonado.
Rof Carballo considera qu la idea del niño abandonado es
central como imagen del sentido de fatalidad de la vida
humana, y así comenta:

Ser hombre supone, forzosamente, una fatalidad.
 ¿Cuál o cuáles son estas "fatalidades?" La primera,
 a mi juicio la central, si puede hablarse de central
 en un complejo de significaciones . . . en el que
 todo tiene la misma importancia, es el del abandono
 del niño. Tanto Edipo como Segismundo son niños
 abandonados.²⁷

La diferencia está en que Edipo es abandonado en una lejana
 montaña para que muera, mientras que Segismundo está cautivo
 en la prisión de la torre. Tienen, sin embargo, en común,
 el hecho de que ambos están atados. En La vida es sueño,
 antes de que Rosaura vislumbre a Segismundo está la acotación:
 "Suenan ruidos de cadenas,"²⁸ y después, por boca de Rosaura,
 sabemos que:

en el traje de fiera yace un hombre/
 de prisiones cargado . . .²⁹

A Edipo lo abandonan por orden de su padre con los tobillos
 atados. En Sófocles ocurre el siguiente diálogo entre Edipo
 y el Mensajero:

Oedipus - And what pain was mine when you took me
 in your arms?
 Messenger - The ankles of your feet might witness.
 Oedipus - Ah me, why do you speak of that old
 trouble?
 Messenger - I freed you when you had your ankles
 pinned together³⁰

Rof Carballo explica que el mito del niño abandonado es común
 a muchos héroes y que "tras el tema del niño abandonado hay
 por lo tanto una realidad sicobiológica fundamental . . ."³¹
 La explicación que ofrece es la de que el hombre cuando nace
 es un ser incompleto desde el punto de vista fisiológico y
 psicológico, y así afirma que:

La realidad primordial de que el ser humano nace prematuramente, no sólo tiene significación biológica. Las repercusiones culturales de este hecho, aunque cada vez más difundidas en los últimos años, no han sido todavía llevadas a las últimas consecuencias.³²

Igualmente señala el autor ciertas importantes faltas de desarrollo en determinadas zonas del cerebro del recién nacido, pero sobre todo:

Los estudios en psicóticos y neuróticos graves han puesto unánimemente de relieve la trascendencia de los disturbios producidos durante la llamada por algunos "fase simbiótica," en la primera y estrecha relación madre-niño.

Esta relación, mejor dicho, la ausencia de la misma, es de gran importancia en Segismundo. Segismundo está viviendo al principio de la obra en la "fase simbiótica" como parece indicarlo el simbolismo que se le ha otorgado a la prisión comparándola con el seno materno.³⁴ Por otra parte, la ansiedad de Segismundo en el primer monólogo (el de la libertad) tiene conexión con la ansiedad que experimenta el niño cuando está separado de su madre. Así pues, Segismundo es un niño abandonado porque carece de la relación niño-madre, pero también doblemente abandonado porque su padre lo ha arrojado lejos de sí y del contacto con figura femenina alguna (la primera que apareciera como figura de la madre será Rosaura, como se comentará más adelante). Además de la carencia de madre, en el caso de Segismundo su insuficiencia viene reforzada por la ausencia de libertad, que le es negada sin "ley," "justicia" ni "razón."³⁵

El tercer paralelismo entre Edipo y Segismundo lo encontramos en el motivo de la busca de la propia identidad concebida como un progreso desde la confusión a la claridad y que va acompañado por un proceso análogo en el mundo exterior que rodea a los personajes. Dinko Cvitanovic³⁶ ha hablado de un doble proceso en La vida es sueño, ya que, en esta obra, junto a la redención de Segismundo (paso de lo inferior a lo superior, del caos interno de las pasiones a la armonía superior de la prudencia), se da un tránsito paralelo en el mundo exterior desde el caos al orden. Así dice que:

Este nacimiento [el de Segismundo], esta irrupción en el mundo, está acompañada de una revuelta cósmica total; una confabulación íntima de la naturaleza que signa desde el origen, la vida y el destino del personaje.³⁷

Esta idea la ha expuesto también Cesáreo Bandera al decir:

Lo importante es constatar que desde el primer momento, Calderón enfoca el problema del hombre, problema de voluntad, de conducta, desde una doble perspectiva, la del individuo en particular y la de su íntima relación con la armonía o, por el contrario, la confusión en el cosmos.³⁸

Este paralelismo entre el mundo interior y el exterior aparece también en Edipo. En su caso, el desorden, la perplejidad y el enigma, están simbolizados por la Esfinge. Recuérdese que el enfrentamiento de Edipo con la Esfinge toma la forma de una interrogación; la Esfinge propone un enigma que hay que descifrar. También en el primer momento de la aparición de Segismundo lo que predomina es el enigma de su propia personalidad, enigma que el protagonista trata

de desentrañar. El primer verso pronunciado por Segismundo es una descripción angustiosa de su estado: "¡Ay, mísero de mí, ay infelice!"³⁹ Es de mencionar también que en la tragedia de Sófocles aparecen estas mismas palabras aplicadas a Edipo. En diferentes partes de la obra se le llama "miserable," "unhappy" y "unfortunate."⁴⁰ En La vida es sueño Segismundo sigue con las famosas décimas, terminadas todas ella con interrogaciones; todo el universo conocido de él parece dispararle una interrogación: ¿. . . Y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?⁴¹ La pregunta se refiere al sentido de la vida de Segismundo y a su condición de abandonado, pero al mismo tiempo, a nivel universal, puede aplicarse también a la condición de todo hombre:

Aunque si nací ya entiendo
que delito he cometido
.....
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.⁴²

La interrogación del protagonista revela su perplejidad y desorientación. Lo que percibe alrededor se le revela como un laberinto. Este aspecto de la perplejidad de Segismundo la señala Cvitanovic diciendo que en la primera Jornada del drama hay tres imágenes que prevalecen: la del vestido (Rosaura vestida de hombre), la del laberinto y la del abismo, pero que:

Si quisiéramos reducir estas tres imágenes
a una sola, significativa de las restantes,
pensamos que ella sería la del laberinto.⁴³

Esta perplejidad inicial de Segismundo no es sino un momento en el proceso en busca de la propia identidad. Es aquí donde Rosaura juega un papel decisivo; William Whitby⁴⁴ es el que ha desarrollado este aspecto del tema. El mayor interés de su trabajo reside en aclarar que la identidad de Rosaura influye en Segismundo para que éste descubra la suya propia. Como ha señalado Whitby, Segismundo supera la crisis de su identidad. El problema en Segismundo consiste en no poder integrar las dos personalidades separadas por la línea divisoria entre el soñar y el despertar. Y esta combinación de las dos naturalezas de Segismundo encuentra su contrapartida en lo que dice Rosaura en el tercer acto cuando se describe a sí misma como "monstruo de una especie y otra,"⁴⁵ puesto que va vestida de mujer pero con armas de soldado. A este respecto expresa Whitby:

Through recognizing that his own being is a manifestation of the dualism of reality, he is enabled to live the truth through virtuous action.⁴⁶

Y claro está, el encuentro consigo mismo se ha realizado en Segismundo a través de la influencia de Rosaura. Este descubrimiento de su propia identidad es el que decide a Segismundo a rebelarse contra su padre, primero, y a perdonarle después, una vez obtenida la victoria. Propiamente hablando, en la obra no es Segismundo el que inicia la rebelión sino los soldados quienes vienen a aclamarle como Príncipe (Acto III, escena 3). Tras unos momentos de titubeo, Segismundo les arenga con las palabras:

Vasallos, yo os agradezco
la lealtad; en mí lleváis
quien os libre, osado y diestro,
de extranjera esclavitud.⁴⁷

El caos del principio se ha convertido en armonía y el desorden de las pasiones se ha transformado en una actitud regida por la prudencia. Ha sido el autodescubrimiento de Segismundo, también en este caso, la que ha determinado sus relaciones con su padre. Segismundo desarrolla una nueva actitud hacia Basilio que es correspondida, a su vez, por el padre-rey en términos de elogio y admiración hacia su hijo.

Puede observarse que hay una diferencia esencial entre la tragedia griega, cuyos puntos de paralelismo con la obra calderoniana se acaban de comentar, y La vida es sueño; Esta diferencia consiste en el desarrollo que se hace en esta última de las relaciones entre padre-hijo, desarrollo que en la tragedia de Sófocles está ausente pues Edipo mata a su padre, sin saber de quién se trata, antes de empezar la obra. En cambio en el drama calderoniano el desarrollo de la trama se apoya fundamentalmente en la presentación de las relaciones entre Basilio y Segismundo.

El papel de Rosaura puede interpretarse también desde el punto de vista de la función que cumple como figura de la madre. Al principio Rosaura asume simplemente el papel de mujer, de objeto erótico. El primer intento erótico de Segismundo no se da propiamente con Rosaura sino con Estrella (la primera mujer a quien realmente ve como tal, ya que en la primera jornada Rosaura aparece vestida de hombre). Esto ocurre en palacio cuando intenta besarle la mano provocando

en ella una reacción de disgusto, de la que es secuela la intervención y subsecuente muerte del criado. Pero el intento de ataque sexual tiene realmente lugar un poco más tarde con Rosaura cuanto, después del diálogo entre los dos, Segismundo, antes de que Rosaura se retire, le dice que: "arrojaré tu honor por la ventana"⁴⁸ e inmediatamente da órdenes que no llegan a cumplirse gracias a la intervención de Clotaldo. Otra vez, en el tercer acto, cuando Rosaura le cuenta a Segismundo su historia, el primer impulso de éste es el de gozarla:

Rosaura está en mi poder;
 su hermosura el alma adora;
 gocemos, pues, la ocasión;
 el amor las leyes rompa
 del valor y confianza
 con que a mis plantas se postra.
 Esto es sueño, y pues lo es,
 soñemos dichas ahora.⁴⁹

Tampoco aquí llega el intento a consumarse porque ya en Segismundo la consideración de que la vida es sueño le lleva el "acudamos a lo eterno"⁵⁰ y con ello al principio de su regeneración al decidir "huyamos de la ocasión."⁵¹

Como figura de la madre, Rosaura ayuda a Segismundo en tres aspectos: a la comprensión del amor femenino, le justifica en sus derechos al trono, y por último le ayuda a su conversión de ser natural en ser moral.

El proceso por el que se cumple el primero de estos aspectos ha sido analizado por Justina Ruíz de Conde:

En realidad Rosaura es la primera mujer que Segismundo ha encontrado en su vida y por ello debería actuar de figura materna; así es, puesto que será por Rosaura por la que el príncipe sexualice el mundo--de ahí su intento de violación que no se da con Estrella--y sólo cuando reprima su deseo, teniendo a Rosaura a su merced, como ocurre en la tercera jornada, conseguirá Segismundo absorber e incorporar a su personalidad la imagen del amor femenino, de madre y esposa.⁵²

Este es el proceso a lo largo del cual Segismundo se humaniza, renuncia a la mujer como mero objeto sexual para incorporarla a la imagen del "amor femenino" y con esto, al convertirse Rosaura en la figura materna, se establece la simbiosis madre-hijo en la forma concreta Rosaura-Segismundo. Pero esto puede ocurrir sólo por un acto de madurez moral, de renunciación y de descubrimiento de un principio moral superior a la ley del instinto. En efecto, estas funciones de conducir al hijo a descubrir su propia humanidad, de revelarle la realidad y de alumbrarle a una "vida nueva," la de la gracia, son funciones esencialmente maternas. Obsérvese que para que estos fines puedan cumplirse ha sido necesario el regreso de Segismundo a la prisión, que simboliza un nuevo nacimiento, pues el regreso a la prisión ha sido interpretado como un retorno al claustro materno⁵³ que da lugar a un renacimiento o segundo nacimiento, de Segismundo. La asociación entre el regreso de Segismundo a la torre y la presencia de la madre en el drama parece haber sido subrayada intencionalmente por Calderón: en la obra sólo existen dos sueños; uno, el de la madre antes de nacer Segismundo; otro, el de Segismundo a su regreso a la torre. Además la idea del amor

femenino, proyectado en la figura de Rosaura, aparece en la mente del protagonista apenas despierto en la prisión, ya que una de las primeras cosas que dice es que:

Sólo a una mujer amaba . . .
que fué verdad, creo yo,
en que todo se acabó
y esto sólo no se acaba.⁵⁴

El segundo aspecto, el de la ayuda prestada por Rosaura para que Segismundo recobre su trono, ha sido objeto de interés por parte de Albert E. Sloman quien, al subrayar la importancia de Rosaura en la vida de Segismundo, entre otras cosas dice:

Rosaura is the means to proving to
Segismundo that he did not dream his
palace experience and that he is the
rightful heir to the Polish throne.⁵⁵

El tercer aspecto, el paso de Segismundo del instinto a la prudencia, es el más importante de los tres. En cierta forma es el que hace posibles los otros dos, pues gracias a él Segismundo prueba su aptitud para ser príncipe, las relaciones padre-hijo pasan de la rivalidad y la lucha a la reconciliación y la armonía, y el mundo exterior, paralelamente, pasa de la confusión al orden. Este cambio se realiza al final del acto segundo. Clotaldo, dirigiéndose al protagonista por su nombre, le dice: "Segismundo; que aún en sueños / no se pierde el hacer bien."⁵⁶ Segismundo se da cuenta de esta realidad pues, al quedar solo en escena, toma una decisión que influirá en todo su comportamiento futuro y así se dice:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición⁵⁷

En efecto, hasta el momento arriba mencionado las relaciones han sido hostiles. La primera vez que Basilio y Segismundo se hablan es después que éste arroja al criado por el balcón y Basilio le echa en cara tal acción:

Yo así que en tus brazos miro
de esta muerte el instrumento.
y miro el lugar sangriento,
de tus brazos me retiro;
y aunque en amorosos lazos
ceñir tu cuello pensé,
sin ellos me volveré,
que tengo miedo a tus brazos⁵⁸

La respuesta del hijo está llena de orgullo y de un gran resentimiento en contra del padre:

Sin ellos me podré estar
como me he estado hasta aquí;
que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría
y como a un monstruo me trata
y mi muerte solicita,
de poca importancia fué
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita.⁵⁹

En el momento de la rebelión de Segismundo hay un estado de desorden en Polonia, provocado por la relación padre-hijo. El primer indicio lo aporta Basilio cuando compara al vulgo rebelde como un "caballo desbocado"⁶⁰ y con la corriente de un río, y también describe a Polonia como:

teatro funesto es, donde importuna
representa tragedia la fortuna⁶¹

y un poco más adelante se presenta él mismo como culpable de lo que ocurre por el tratamiento que ha dado a su hijo:

con lo que yo guardaba me he perdido;
yo mismo, yo mi patria he destruído⁶²

Quien da una descripción más detallada del estado de cosas es Estrella. En el monólogo que señalamos a continuación, Estrella hace un relación de los males presentes y futuros en el Reino, provocados por el conflicto entre el Rey y el heredero y anuncia a Basilio:

. . . verás tu reino en ondas de escarlata
entre la púrpura teñido
de su sangre, que ya con triste modo,
todo es desdichas y tragedias todo.

Tanta es la ruina de tu imperio, tanta
la fuerza del rigor duro y sangriento
que visto admira y escuchado espanta;
el sol se turba y se embaraza el viento;
cada piedra una pirámide levanta,
y cada flor construye un monumento;
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un esqueleto vivo.⁶³

Observemos que también en la tragedia de Edipo encontramos un paralelismo con esta situación. En Edipo Rey Tebas es asolada por la Esfinge primero, y por la peste después, que presentan una analogía con la aparición del caos (eclipse, terremoto e inundación) en La vida es sueño. A este paralelismo Calderón añade la rebelión de Segismundo que es producto directo del desarrollo de las relaciones entre padre e hijo expuestas a través del drama. Es de señalar por otra parte, que también en Polonia, como en Tebas, la presente tragedia representa una amenaza al trono.

La relación padre-hijo, en este aspecto del drama, toma la forma de enemistad entre monarca y príncipe o entre gobernante y sucesor, enriqueciendo con ello las relaciones padre-hijo en la obra con la rivalidad por la posesión del poder.

Sin embargo y a pesar de todo lo dicho, el complejo de Edipo y el paralelismo entre Edipo y Segismundo no son suficientes para explicar la complejidad de las relaciones entre Basilio y su hijo, ni el significado que alcanzan. Además hay que tener en cuenta que Calderón poseía una gran formación religioso-moral y que en sus obras trató de ejemplificar ideas y principios basados en la doctrina católica, o en postulados filosóficos, En La vida es sueño no falta, ciertamente, este aspecto de la dramática calderoniana. Puede considerarse que uno de los temas centrales de esta obra es el paso de la ceguera a la luz. Hay dos ciegos en el drama: Basilio y Segismundo. La ceguera de los personajes y su despertar a la visión de la realidad está simbolizada por la contraposición noche-día o sueño-despertar y también por el contraste entre la oscuridad de la prisión (instintos, pasiones, pecado) y el brillo del sol (Dios, monarquía, valores morales). Por eso ha sido ampliamente reconocida la teoría de que toda La vida es sueño es la transición de Segismundo desde el hombre natural al hombre moral;⁶⁴ simbólicamente el paso de la ceguera a la visión. Tanto en el caso de Segismundo como en el de Basilio la ceguera va unida al orgullo y la visión va unida a la

humildad. La ceguera de Segismundo se da en dos diferentes planos: el desconocimiento de la gracia y los valores morales como hombre y, dentro de las relaciones padre-hijo, el desconocimiento de la identidad de su padre. Respecto al primer punto, Cilveti opina que

Segismundo fracasa en el intento de hacer valer sus pasiones y su orgullo y esta experiencia le obliga a aceptar leyes morales de carácter objetivo y a regirse por ellas; primero por interés y luego por motivos más elevados.⁶⁵

Este mismo autor, abundando en su opinión, añade que:

En Segismundo "lo animal domina todo lo racional" hasta el despertar en la torre del segundo acto. Su proceder es apasionado y soberbio. Las advertencias de Clotaldo suscitan en él el reconocimiento de leyes morales objetivas y del temor a la muerte, que inician su conversión.⁶⁶

El mismo concepto es establecido por Cvitanovic:

La figura de Segismundo, prisionero del destino, de sus instintos, de sus propias obsesiones, es antítesis de la ley, de la justicia y de la razón.⁶⁷

Es importante esta observación del autor que acabamos de citar, pues nos revela la paradoja de Segismundo en el primer monólogo. El no acierta a explicarse en virtud de qué "ley, justicia o razón" se le ha negado el privilegio de la libertad, mientras que al mismo tiempo no llega a darse cuenta de que obra dominado por sus propios instintos y pasiones, que es precisamente el proceder opuesto a los tres principios morales representados por la ley, justicia y razón contra las que él está clamando.

La causa de este predominio de las pasiones y de esta ceguera hacia la ley moral la explica Valbuena Briones diciendo que :

El hombre [Segismundo] no está en estado de gracia. No tiene educación teológica, no es cristiano, en una palabra, no conoce todavía a Dios, aunque ya comienza a barruntar su belleza y su hermosura por la elegante y fantástica naturaleza que le rodea. Y así lo llama Calderón, fiera. Segismundo es un bruto, un animal.⁶⁸

Ciertamente que no es esto lo que dice el propio Basilio, ya que estando el príncipe confiado a Clotaldo:

Éste le ha enseñado ciencias;
éste en la ley la he instruído
católica. . . .⁶⁹

Aunque también es cierto que, con arreglo a las estrellas, Segismundo vendría a ser un príncipe "cruel" y el monarca más "impío" y la palabra "impío," según el diccionario de la Academia, es sinónimo de "irregligioso." La misma interpretación que Valbuena de M. T. Sciacca.⁷⁰ Para este autor, dentro de su interpretación filosófico-teológica del drama, la conversión de Segismundo es el paso del pecado a la gracia. Esta ceguera de Segismundo para la gracia está acompañada por su soberbia. Calderón ha caracterizado brillantemente la soberbia de su protagonista. La apelación de Segismundo al cielo:

sólo quisiera saber /
para apurar mis desvelos . . .⁷¹

que termina con una interrogación arrogante, es como un desafío. Y un poco después:

¡Ah, cielos
que bien hacéis en quitarme
la libertad; porque fuera
contra vosotros gigante,⁷²

También Rosaura considera a Segismundo soberbio cuando dice:

Ya que vi que la soberbia
te ofendió tanto . . .⁷³

Es este orgullo, unido al desorden de sus pasiones incontroladas, el que le lleva a comportarse en palacio como lo hace con Clotaldo, Astolfo, Estrella, el criado, e incluso con su padre. Este orgullo se convertirá en humildad después de la regeneración de Segismundo, en el momento decisivo en que le otorga el perdón a su padre:

Señor, levanta;
dame tu mano, que ya
que el Cielo te desengaña
de que has orrado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues:
rendido estoy a tus plantas.⁷⁴

La ceguera de Segismundo--el hijo--se corresponde con la de Basilio--el padre. Basilio es también un hombre orgulloso, particularmente de su ciencia:

Ya sabéis que yo en el mundo
por mi ciencia he merecido
el sobrenombré de docto,
pues, contra el tiempo y olvido,
los pinceles de Timantes,
los mármoles de Lisipo,
en el ámbito del orbe
me aclaman el gran Basilio.⁷⁵

Este orgullo va acompañado de ceguera, pues lo que no puede ver es la importancia de la libertad humana para decidir y escoger. Su dedicación al estudio de la astrología y su creencia en el hado, le hacen ciego a sus propias acciones

y le llevan a ser la causa involuntaria de aquello que pretende evitar. La pasión por descubrir la verdad y no dejar nada sin averiguar es típica de Basilio, y por esto monta el gran experimento de llevar a Segismundo a palacio para estar seguro de hasta qué punto se cumple el horóscopo. La verdadera ceguera de Basilio consiste en no dar al libre albedrío la importancia que merece, pues como dice Wilson:

Basilio considers that he can mould another man's life as he pleases, and at the same time he neglects the fact that this man's will is free. So he makes two mistakes: one of presumption, the other of ignoring an important human truth.⁷⁶

Basilio está ciego ante la realidad de la independencia de su hijo, pero en el fondo no tiene mala intención. Es su creencia en el horóscopo y su amor al país--o su responsabilidad como gobernante--lo que le conduce a sus acciones y al sacrificio de su hijo. Sloman explica que:

Basilio, on the other hand, is well-meaning; he is misguided rather than evil.⁷⁷

Su adhesión a las matemáticas y a la astrología le impiden ver las realidades humanas. El problema de Basilio y su error consisten, en palabras de Peter N. Dunn, en que:

He takes an intellectual approach to problems that require to be solved with human feelings, with an intuition of what is best in the particular situation.⁷⁸

Hay, a consecuencia de todo esto, una sutil serie de relaciones mutuas entre padre e hijo: (a) Basilio condena al hijo a una vida de fiera en la prisión, negándole sus derechos de hombre y de príncipe e incluso el derecho a conocer su

propia identidad como hijo de Basilio; (b) Segismundo se subleva contra su padre en vista de esta injusticia creando una rivalidad padre-hijo que de otro modo no hubiera llegado a existir; (c) Segismundo cambia su actitud merced a las indicaciones de Clotaldo de que todo lo que ha creído vivir en el palacio es un sueño, al mismo tiempo que se da cuenta de que hay una "verdad," representada por su amor a Rosaura. De aquí Segismundo salta al descubrimiento de lo eterno, al valor de las buenas obras y al otorgamiento del perdón a su padre; (d) ante la nueva actitud de Segismundo se opera una transformación en Basilio:

Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra. Príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te debe; tu vencistes,
corónante tus hazañas.⁷⁹

Hay aquí una cadena casual que se comunica a las relaciones padre-hijo. La ceguera de Basilio provoca el encierro y la ceguera de Segismundo, revelada en su conducta en palacio; la consideración de que la vida es sueño, a través de Rosaura, guía a Segismundo hacia la luz; esta conversión le lleva a perdonar a su padre; el perdón alumbra en Basilio un nuevo conocimiento de la personalidad de Segismundo. La ceguera se comunica de padre a hijo, la visión, en sentido contrario, se comunica del hijo al padre.

Las relaciones Basilio-Segismundo pueden también ser consideradas desde el punto de vista del temor a la pérdida del poder y desde el punto de vista de la existencia de un

conflicto generacional. La conducta de Basilio está causada por el temor de que, como ha anunciado el horóscopo, tenga que verse "a las plantas" de Segismundo, es decir, sustituido por éste en el trono. Y por su parte, Segismundo, cuando decide dar la batalla, lo hace bajo la consideración de que:

A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes, si duermo,
y si es verdad, no me duermas . . .80

Parte de este aspecto ha sido considerado por Justine Ruíz Conde, quien dice que:

La obra se desarrolla en una sociedad escindida en dos bandos, uno patrlista y otro matrlista, siendo Segismundo el jefe de la generación y grupo matrlista que va a instalarse en el poder . . .81

Después alude a la relación padre-hijo viendo en Basilio, Clotaldo y el criado representaciones de la figura del padre:

Estos tres hombres, Basilio, Clotaldo y el criado son, desde otro aspecto, figuras máxima, media y mínima del padre; y por la rivalidad con Segismundo debemos recordar su relación con Edipo . . .82

La figura del padre en su nivel mínimo se da en la persona del criado⁸³ y por eso Segismundo lo mata (lo que nos ofrece una forma de transferencia del asesinato del padre en el complejo de Edipo). Clotaldo, más cerca de Basilio, está también a punto de sufrir la venganza de Segismundo, quien tres veces pone las manos en él. Basilio es la verdadera figura del padre pero, según Justina Ruíz, Segismundo no puede matarle porque La vida es sueño es una obra católica y excluye, por lo tanto, el parricidio.

En cuanto a los otros personajes representan una generación de signo matrista:

La plana menor que, con excepción de Astolfo, se agrupa alrededor de Segismundo en la jornada tercera, es claramente de actitud matrista y el jefe de todos es Segismundo . . .⁸⁴

Esta generación se rebela con el fin de sustituir a la generación anterior en el trono. Por eso afirma acertadamente Ruíz de Conde que:

Las siete escenas de Segismundo en palacio . . . son siete descargas cerradas de un rebelde contra el mundo que lo rodea.⁸⁵

Sin embargo hay que tener en cuenta el importante papel de Rosaura en la obra ya que, como hemos observado, llega a simbolizar para Segismundo la imagen de la madre. Además, si bien en Edipo Rey el eje está en la relación madre-hijo, pues el padre está muerto directamente por Edipo, en La vida es sueño, Calderón, con la madre muerta indirectamente por Segismundo, desvía acertadamente el conflicto a la relación padre-hijo. Ello puede explicar la fuerte reacción de Segismundo frente a todas las figuras que puedan simbolizar al padre, así como su inclinación por Rosaura, que se convierte en la figura-símbolo de la madre.

Dentro de esta línea, pero tratando de penetrar capas más profundas en la interpretación, está la teoría de Eugenio Suárez-Galbán que abre otra perspectiva a la consideración de las relaciones padre-hijo en La vida es sueño. Suárez-Galbán acepta que la relación Basilio-Segismundo

representa la periodicidad y renovación de la vida, la lucha entre padre e hijo con el triunfo de éste, y así dice que:

Basilio y Clotaldo representan la continuación y permanencia del pensamiento medieval, de la adherencia inflexible en todo momento y bajo todas las circunstancias, a cánones tradicionales, a la tradición en general, mientras que Segismundo y Rosaura--la nueva generación--representan el nuevo pensamiento barroco, el que descifra el desorden antes de llegar al orden.⁸⁶

Estas interpretaciones de la relación padre-hijo en La vida es sueño son una buena ilustración del conflicto generacional que se manifiesta en la obra y constituye una de las facetas del problema de Edipo. Hay, pues, por lo menos tres posibles perspectivas en el estudio de la relación Basilio-Segismundo. (1) La perspectiva personal. Las relaciones de un padre concreto, Basilio, con un hijo concreto, Segismundo. (2) La perspectiva política, que es la relación entre monarca y príncipe y (3) La perspectiva generacional que considera la relación entre Basilio y Segismundo como la relación entre viejo y joven, o sea como dos miembros pertenecientes a distintas generaciones. El punto de unión es el triunfo de Segismundo, no sobre su padre sino sobre sí mismo. Y también en las tres perspectivas el elemento común es el triunfo de la armonía. Armonía entre padre e hijo, armonía entre monarca y príncipe y armonía entre las generaciones.

Este triunfo de Segismundo sobre sí mismo del que la armonía final es el resultado, puede interpretarse en

términos freudianos, diciendo que toda la evolución de Segismundo en La vida es sueño señala el paso de un Yo dominado por el Ello, a un Yo dominado por el Superyo. En efecto, el Yo es una zona de la personalidad situada entre el Ello, (que representa el nivel de los instintos o tendencias puramente inconscientes adquiridas en la primera infancia y que en Segismundo cristalizan en un complejo de Edipo) y el Superyo, que es la zona de las normas, reglas, la ley moral asimilada a través de la educación, la imitación de los padres y el contacto con la sociedad. En este sentido el problema de la relación padre-hijo vuelve a ser esencial en el drama ya que en su desarrollo se centra la evolución de todos los factores componentes del mismo. El Yo, que es la parte de la personalidad que ha de enfrentarse con la realidad, está siempre en conflicto porque es en esta zona donde tiene lugar el choque de las tendencias inconscientes con las normas conscientes y aceptadas como principio de conducta, y esto se escenifica a través de las relaciones del protagonista con su padre.

En la primera jornada el Yo de Segismundo está completamente dominado por el Ello, lo que le acerca en su conducta a las fieras. Su proceder no está controlado por principios sino dominado por instintos. Es el dominio de "mi gusto," como Segismundo lo llama en una de las escenas de palacio, y en este "mi gusto" ya vimos que amenazó al padre gravemente. La zona del Superyo es adquirida y en

Segismundo esto no fue posible en su infancia. Hay tres elementos que cooperan en la adquisición de estas normas que constituyen el Superyo: Clotaldo con sus enseñanzas, Rosaura con su belleza y su compasión, y la experiencia misma de Segismundo que le lleva a la perplejidad de no saber si la vida es realidad o sueño. Esta experiencia viene determinada por la decisión de Basilio, el padre, de hacer el experimento de que Segismundo se revele en palacio como quien es. Las relaciones de Segismundo con Basilio son pues, esenciales en la creación del Superyo de Segismundo y asumen, consecuentemente, la centralidad en el drama. En segundo lugar, y en cuanto a representante de la figura del padre, pueden considerarse a este respecto las relaciones de Segismundo con Clotaldo, pues con sus enseñanzas, consejos y admoniciones también le ayuda a superar el yo y a adquirir el Superyo. Adquirido este Superyo, éste acaba por vencer al Ello que ha predominado en la primera jornada. El triunfo del Superyo sobre el Ello es lo que constituye la conversión de Segismundo.

La profunda transcendencia de estas relaciones paterno filiales se subraya con el paralelismo que hay en el drama entre Rosaura y Segismundo en cuanto al desarrollo de las relaciones de ambos jóvenes con sus respectivos padres.

Comentamos al comenzar este capítulo que Rosaura, dramáticamente, influye y ayuda a Segismundo a descubrir su propia identidad. Para destacar la relevancia de esto hay que observar el hecho de que en Rosaura se producen

circunstancias paralelas a las de Segismundo; aunque por diferentes causas también ella ha crecido, de hecho, en abandono paterno, y de la misma forma que Basilio sacrifica a su hijo en beneficio del reino, según su criterio, y ante el temor de verse un día humillado por él, Clotaldo le niega a su hija el reconocimiento de su identidad apoyándose en la creencia de que supondría un perjuicio para el reino que Astolfo no se casara con Estrella y en el hecho de que él tiene una deuda de agradecimiento personal con Astolfo por haberle salvado éste la vida. Como se ve hay una concomitancia directa entre los motivos que hacen a Basilio sacrificar a su hijo y los que mueven a Clotaldo a negarse a Rosaura: ambos padres se apoyan en una razón de lealtad hacia el reino y otra de tipo personal.

La postura de Rosaura frente a su padre Clotaldo se puede sintetizar en las siguientes palabras dirigidas a él:

De ti recibí la vida,
y tu mismo me dijiste,
cuando la vida me diste,
que la que estaba ofendida
no era vida; luego yo
nada de ti he recibido
pues vida no vida ha sido
la que tu mano me dió.⁸⁷

El argumentar que Rosaura dice esto sin saber que Clotaldo es su padre y refiriéndose simplemente al factor de que éste la salvara de la muerte a que estaban condenados quienes entraran en la cueva de Segismundo, sería olvidarse de la calidad artística de Calderón. Por un lado, recordemos que tal condena a muerte en realidad no alcanza a Rosaura pues

ésta llegó a la cueva momentos antes de que Basilio diera conocimiento público de la existencia de Segismundo y por lo tanto no aplica la pena de muerte según el mismo rey dice:

No te aflijas, Clotaldo;
 si otro día hubiera sido,
 confieso que lo sintiera;
 pero ya el secreto he dicho,
 y no importa que él lo sepa,
 supuesto que yo lo digo.⁸⁸

Por otro lado es indudable que Calderón está haciendo en la escena de Clotaldo con Rosaura que estudiamos aquí, un juego escénico de abolengo clásico ya que el público espectador sí conoce la realidad de las relaciones Rosaura-Clotaldo y puede captar en estas palabras de la muchacha un alcance superior al que les da el personaje que las emite y que infunde una mayor profundidad a la obra sabiendo, como sabemos, que el padre no sólo le negó a su hija el derecho legítimo a su nombre al nacer, sino que escudándose en deberes de lealtad al rey y agradecimiento a Astolfo, como hemos visto, dilata ostensiblemente el prestarla ahora la ayuda que ella necesita para restaurar su honor y a la que tiene derecho como mujer y como hija.

Calderón pone un párrafo semejante a éste de Rosaura que se acaba de citar en boca de Segismundo y se da el caso de que también en él se encuentra un juego de palabras al servicio del sentido escénico, pues si literalmente se hace referencia tan sólo a un abrazo, conceptualmente se percibe una mayor transcendencia:

Si no me le hubieras dado,
 no me quejara de ti;
 pero una vez dado, sí,
 por habérmelo quitado;
 que aunque el dar el acción es
 más noble y más singular,
 es mahor bajeza el dar
 para quitarlo después.⁸⁹

Otra vez vemos aquí la referencia implícita a la vida misma y a unas relaciones paterno-filiales pues aunque Segismundo, como Rosaura en el caso anterior, tampoco sabe al decir esto cuál es la realidad absoluta de sus circunstancias en relación a su padre, otra vez el espectador sí sabe y puede alcanzar la total transcendencia de su significado.

Por otra parte se produce la circunstancia de presentarse los dos parlamentos que se comparan en la misma forma métrica y tener exactamente la misma extensión de versos dedicados al tema, lo cual no creo que pueda achacarse a mera coincidencia sino a una técnica deliberada que apunta a su paralelismo.

En cuanto a relaciones padre-hijo, las de Clotaldo-Rosaura se desenvuelven en términos más negativos que los de Basilio-Segismundo, lo cual no es nuevo en Calderón pues hemos visto, y veremos que en líneas generales, hay una mayor sequedad de conducta en las relaciones con las hijas. Así en El Alcalde de Zalamea, La Devoción de la Cruz y Los cabellos de Absalón. Esto se puede observar aquí en la jornada Tercera donde Clotaldo, en un larga diálogo con Rosaura, le dice:

. . . ¿Una dama
que padres no ha conocido
tanto valor ha tenido?⁹⁰

lo cual casi raya en el cinismo; y después para solucionar de la manera más fácil el problema de su honor, le propone que se vaya a un convento arguyendo que ". . . no hiciera, vive Dios! más, / cuando fuertu tu padre"⁹¹ a lo que ella responde altaneramente:

Cuando tú mi padre fueras,
sufriera esta injuria yo;
pero no siéndolo, no.⁹²

Pero ni aun así el padre reconoce su identidad e insiste en encontrar una fórmula viable que no represente una complicación, hasta que Rosaura a la pregunta de Clotaldo "¿Quién ha de ayudarte?"⁹³ responde taxativamente "yo." Sólo ahí, pero después de que ella sale de escena, el padre dice: "Pues has de perderte, espera, / hija, y perdámones todos."⁹⁴ Lo cual, debido a que el autor apunta en acotación escénica que la chica ya no está presente, suena poco convincente y más parece uno de tantos vaivenes⁹⁵ en la trayectoria de Clotaldo respecto a su hija, que una seria determinación.

El paralelismo de las relaciones de ambos personajes con sus padres vuelve a ponerse de relieve en la última jornada cuando poco antes de la batalla final Rosaura se une a Segismundo y le dice:

Ea, pues, fuerte caudillo,
a los dos juntos importa
impedir y deshacer
estas concertadas bodas;
a mí, porque no se case
el que mi esposo se nombra,
y a ti, porque estando juntos

sus dos estados no pongan
con más poder y más fuerza
en duda nuestra victoria.⁹⁶

Creo que aquí se puede ver una deliberada intención del autor de unir la trayectoria de ambos personajes y esto culmina al ser el restablecimiento del honor de Rosaura el primer acto que Segismundo lleva a cabo cuando alcanza la victoria, añadiendo a ello que lo restaura "venciéndose a sí mismo."

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí. Astolfo dé
la mano luego a Rosaura,⁹⁷

Poco antes hablamos del vencimiento del Superyo sobre el Ello en Segismundo y ahora vemos como este triunfo del Superyo, este vencimiento de Segismundo sobre sí mismo, cristaliza en dos actos paralelos; el perdonar a su padre, con lo cual se establece la jerarquía de niveles en su interior y la armonía, y la reivindicación de Rosaura.

Al principio de este estudio se señalaron los puntos de contacto de La vida es sueño con Edipo Rey y se dijo que la existencia de las relaciones paterno-filiales y su importancia era el mayor punto de divergencia entre ambas obras ya que debido a ellas, el drama de Calderón transcurre por derroteros bien diferentes y alcanza otras perspectivas. Creo que al observar el desdoblamiento de dichas relaciones en las parejas Segismundo-Basilio, Rosaura-Clotaldo, y el certero modo con que al final de la obra el autor enlaza

ambas vertientes en el nudo dramático del desenlace de la pieza, son muestra incuestionable de la extrema importancia que estas relaciones mantienen en la obra calderoniana.

Notas

¹Angel L. Cilveti, El significado de La vida es sueño (Valencia: Albastros Ediciones, 1971), págs. 35-71.

²E. M. Wilson, "On La vida es sueño," en Critical Essays on the Theater of Calderón, ed. por B. W. Wardropper (New York: New York University Press, 1965), págs. 63-89.

³Cilveti, pág. 37.

⁴Leopoldo Eugenio Palacios, La prudencia política (Madrid, 1946), passim.

⁵Cilveti, pág. 45.

⁶Ibid., págs. 60-61.

⁷Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón," Forum for Modern Language Studies, 2, No. 2 (April 1966), pág. 99.

⁸Ibid., págs. 100-01.

⁹Anton L. Constandse, Le Baroque Espagnol et Calderón de la Barca (Oxford: The Dolphin Book comp., 1951), pág. 78.

¹⁰Ibid., págs. 78-82.

¹¹Don Pedro Calderón de la Barca, Comedias religiosas. I. La Devoción de la Cruz y El mágico prodigioso, Prólogo y edición de Angel Valbuena Prat (Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1946), pág. XXXIII.

¹²Justina Ruiz de Conde, "La revolución matrística de Segismundo," La Tóree, 2, No. 44 (1963), págs. 93-106.

¹³Edith Hamilton, Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes (New York: A Mentor Book from New American Library, 1940), págs. 256-61.

¹⁴Sófocles, Edipo Rey, traducido por R. C. Jeeb en Greek Drama, Editado y con introducción por Moses Hadas (New York: Bantam Books, 1965), passim.

¹⁵Ibid., pág. 132.

¹⁶Ibid., pág. 124.

¹⁷Don Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño, en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), 371. Las citas de todas las obras, de Calderón que se presentan en este trabajo se dan por esta misma edición a no ser que se especifique lo contrario.

¹⁸Ibid., pág. 372.

¹⁹Ibid., pág. 382.

²⁰Ibid., pág. 373.

²¹Ibid., pág. 373.

²²Ibid., pág. 397.

²³Sófocles, pág. 133.

²⁴Ibid., pág. 130.

²⁵Calderón, La vida es sueño pág. 372.

²⁶Sófocles, pág. 136.

²⁷Juan Rof Carballo, Fronteras vivas del psicoanálisis (Madrid: Editorial Karpos, S. A., 1975), pág. 101.

²⁸Calderón, La vida es sueño, pág. 366.

²⁹Ibid., pág. 366.

³⁰Sófocles, pág. 137.

³¹Juan Rof Carballo, pág. 101.

³²Ibid., pág. 11.

³³Ibid., pág. 12.

³⁴Everett W. Hesse, Calderón de la Barca (New York: Twayne Publishers, Inc., 1967), págs. 144-45.

³⁵Calderón, La vida es sueño, pág. 367.

³⁶Dinko Cvitanovic, El sueño y su representación en el barroco español, Estudios reunidos y presentados por Dinko Cvitanovic (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur), pags. 39-62.

³⁷Ibid., pág. 46.

³⁸Cesáreo Bandera, "El itinerario de Segismundo en La vida es sueño," Hispanic Review, 35 (1967), pág. 71.

³⁹Calderón, La vida es sueño, pág. 366.

⁴⁰Sófocles, pág. 144. ⁴¹Ibid., pág. 367.

⁴²Ibid., pág. 367.

⁴³Dinko Cvitanovic, pág. 48.

⁴⁴William Whitby, "Rosaura's Role in the Structure of La vida es sueño," Hispanic Review, 28 (1960), págs. 16-27.

⁴⁵Calderón, La vida es sueño, pág. 393.

⁴⁶William Whitby, pág. 27.

⁴⁷Calderón, La vida es sueño, pág. 389.

⁴⁸Ibid., pág. 381.

⁴⁹Ibid., pág. 395.

⁵⁰Ibid., pág. 395.

⁵¹Ibid., pág. 395.

⁵²Justina Ruiz de Conde, "La revolución matrística de Segismundo," págs. 100-01.

⁵³Everett W. Hesse, en Calderón de la Barca dice: After his failure at the palace, he returns to prison where he must undergo a change of his animal nature. This represents symbolically his return to the womb from which he must be "reborn" as a "new" individual, pág. 145.

⁵⁴Calderón, La vida es sueño, pág. 386.

⁵⁵Don Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño, Edited with introduction and notes by Albert E. Sloman (Manchester: University Press), pág. XIX.

⁵⁶Calderón, La vida es sueño, pág. 387.

⁵⁷Ibid., pág. 387.

⁵⁸Ibid., pág. 380.

⁵⁹Ibid., pág. 380.

⁶⁰Ibid., pág. 389.

⁶¹Ibid., pág. 390.

⁶²Ibid., pág. 390.

⁶³Ibid., pág. 390.

⁶⁴Sobre este tema véase E. M. Wilson, "On La vida es sueño," en Critical Essays on the Theater of Calderón, págs. 63-89, y Angel Cilveti, El significado de La vida es sueño, págs. 35-44.

⁶⁵Cilveti, pág. 38.

⁶⁶Ibid., pág. 119.

⁶⁷Cvitanovic, pág. 43.

⁶⁸Angel Valbuena Briones, Prólogo a las Obras completas de Calderón, pág. 19.

⁶⁹Calderón, La vida es sueño, pág. 373.

⁷⁰M. F. Sciacca, "Verita e Sogno," Humanitas, Brescia, 4 (1951), págs. 472-85.

⁷¹Calderón, La vida es sueño, pág. 367.

⁷²Ibid., pág. 369.

⁷³Ibid., pág. 369.

⁷⁴Ibid., pág. 397.

⁷⁵Ibid., pág. 371.

⁷⁶E. M. Wilson, "On La vida es sueño," Critical Essays on the Theater of Calderón, pág. 82.

⁷⁷Albert E. Sloman, pág. 264.

⁷⁸Peter N. Dunn, "The Horoscope Motif in "La vida es sueño," Atlanta, I, No. 4 (1953), pág. 193.

⁷⁹Calderón, La vida es sueño, pág. 397.

⁸⁰Ibid., pág. 389.

⁸¹Justina Ruiz de Conde, pág. 95.

⁸²Ibid., págs. 98-99.

⁸³Justina Ruiz de Conde en "La revolución matrística de Segismundo" señala que: La figura-padre mínima es la del criado, y por eso el príncipe llega a matarlo; por estar tan alejado de la más importante, Basilio. Clotaldo, más cerca de Basilio, está también más cerca de sufrir la venganza de Segismundo, pág. 99.

⁸⁴Ibid., pág. 99.

⁸⁵Ibid., pág. 99.

⁸⁶Eugenio Suárez-Galbán, "El conflicto de Clotaldo: Visión psicológica," La Torre, 17, No. 65 (Julio-Septiembre, 1969), pág. 79.

⁸⁷Calderón, La vida es sueño, pág. 391.

⁸⁸Ibid., pág. 374.

⁸⁹Ibid., pág. 380.

⁹⁰Ibid., pág. 392.

⁹¹Ibid., pág. 391.

⁹²Ibid., págs. 391-92.

⁹³Ibid., pág. 392.

⁹⁴Ibid., pág. 392.

⁹⁵Respecto a las dudas, indecisiones y cambios de actitud de Clotaldo véase el magnífico artículo de Eugenio Suárez-Galbán, ya citado en la nota 86.

⁹⁶Calderón, La vida es sueño, pág. 394. El subrayado es mío.

⁹⁷Ibid., pág. 398. El subrayado es mío.

CAPITULO II

LA DEVOCION DE LA CRUZ: EL PADRE COMO TIRANO

La Devoción de la Cruz es una de las obras de Calderón que ha suscitado mayores controversias en cuanto a su interpretación.¹ Tal vez se deba a que se trata de una obra escrita en su juventud en la que no se encuentran todavía la clara concepción temática, la perfecta caracterización de los personajes, la precisa estructura dramática y el personal tratamiento estilístico que son propios del Calderón maduro. Según Angel Valbuena Prat: "La Devoción de la Cruz es, indudablemente, la más importante de las obras del grupo juvenil romántico de Calderón. Seguramente estaba escrita bastante antes de 1633."² También es diferente a las demás obras que se estudian en este trabajo en cuanto a la relación paterno-filial, ya que en ella los elementos de ternura, protección, ejemplo y otros semejantes, están ausentes.

La acción dramática de la obra se desarrolla en torno a un núcleo de relaciones familiares. Esto no implica ninguna novedad ya que según Valbuena Briones: "Muchos de los nudos dramáticos que trata Calderón están establecidos en un

núcleo familiar. Un hermano se enamora de una hermana, un hijo ofende a su padre . . ."³

Tanto en La Devoción de la Cruz como en Los cabellos de Absalón todo gira alrededor de las relaciones de un padre con sus hijos. La diferencia esencial estriba en que el personaje central de la primera de estas obras es desmedidamente orgulloso y tiránico, mientras que David aparece siempre inclinado al perdón y a la benevolencia.

Esto sólo no explica la riqueza y complejidad del drama. En realidad para un correcto entendimiento del mismo hemos de considerar en la obra tres núcleos: uno familiar, constituido por las relaciones del padre con la madre, el padre con los hijos y los hijos entre sí. Otro social, constituido por el rígido sentido del honor por parte de Curcio, y que se da también en su hijo Lisardo y, finalmente, un elemento sobrenatural o religioso representado por la inclinación de Eusebio a la Cruz, que explica su regeneración final y también la imprevista desaparición de Julia en el aire en una de las últimas escenas. Pero enfocado más finamente veremos que el núcleo central de la obra gira en torno a las relaciones de un padre con sus hijos. Esto es lo que da cuerpo al drama.

Edwin Honig opina que La Devoción de la Cruz ha de leerse como una alegoría y que sólo así se entiende el verdadero sentido del drama. Esta alegoría tiene que ver con la situación arquetípica de la caída y redención del hombre:

And because the allegory is revealed through what the main characters do, the course of action must be taken as a continuous analogue to the archetypal situation of man's fall and redemption.⁴

A la luz de este supuesto, interpreta alegóricamente el no consumado incesto entre Eusebio y Julia, tomando a éstos como representación de Adán y Eva. Según Honig el verdadero protagonista del drama es Eusebio y a través de Eusebio:

"Devotion represents the figurative fall and redemption of mankind. As a figure of the fallen Adam, Eusebio is redeemed by the Cross."⁵ Siguiendo en esta línea interpretativa,

Honing afirma que:

As Eve may be said to have been Adam's twin,
and as both were victims of the tree of
knowledge of good and evil, so Eusebio and
Julia share a common destiny . . .⁶

El pecado original, en su dimensión sexual, implica incesto puesto que, por una parte Adán y Eva son hijos directos del Padre y el cuerpo de Eva fue formado con una costilla de Adán. Por otro lado, el incesto es inescapable cuando pensamos en la perpetuación de la humanidad partiendo de Adán, Eva y sus hijos, que no puede explicarse sin relaciones consanguíneas en primer grado.

La caída de Adán, siguiendo a Honig, está simbolizada no sólo a través de la perversión de Eusebio y Julia sino a través de la caída de Eusebio de la escala que usa para entrar en el convento. La misma escala, que al ser apartada por los amigos de Eusebio impide a Julia regresar a su celda, es símbolo de la imposibilidad de Eva de entrar de nuevo en el Edén del que ha sido expulsada. Desde entonces, continúa

razonando Honig, la conducta réproba de Julia ejemplifica el mal inherente a Eva y por extensión a la mujer.⁷ Curcio, según esta interpretación, representaría al autoritario y vengativo Jehová que castiga a la primera pareja por el pecado original que, como se ha dicho, en su implicación sexual es pecado de incesto. El rigor de Curcio es sustituido al final por la misericordia de la Cruz, esto es, la ley de la autoridad por la del amor. Sin rechazar este posible simbolismo opino que hay otros factores centrales en la obra que no pueden ser obliterados.

La apreciación de La Devoción de la Cruz como un drama simbólico, cercano en su concepción al auto sacramental, también ha sido considerada por W. J. Entwistle que dice: "The play is like any of the author, a representable idea. The characters are individual exponents of leading principles."⁸ Este crítico está muy lejos de Honig en cuanto a la interpretación del significado del drama. Tres aspectos son de la mayor importancia para Entwistle: el de la patria potestad, el de la afinidad sanguínea que produce inclinación mutua y el de las relaciones entre desesperación y gracia. Queremos señalar especialmente los dos primeros de estos puntos por considerar que juegan un importante papel en las relaciones de Julia y Eusebio con su padre.

El peso de la autoridad establecido por la patria potestad explica la reacción de Julia contra su padre Curcio, pues de acuerdo con las doctrinas tomistas, pertenece a la esencia del ser humano la posesión del libre albedrío, y

la rebelión de Julia contra su padre queda explicada por el uso de la libertad de conducta inherente al hombre como ella bien manifiesta en sus palabras:

Bien, señor, la autoridad
del padre, que es preferida,
imperio tiene en la vida,
pero no en la libertad.
Sólo tiene voluntad
un hijo para escoger
estado . . .¹⁰

De esta actitud de Julia en que hace uso del derecho de su voluntad, arranca, precisamente, el distanciamiento entre padre e hija y la rebelión posterior de ésta.

Hay una afinidad sanguínea, y por lo tanto atracción, entre los personajes centrales de la obra que explica por una parte el intento de incesto y por otra los especiales sentimientos que afectan a Curcio y a Eusebio en las escenas de la obra en que estos se enfrentan.

La teoría del amor dada en la Summa establece el principio de que el amor está basado en la semejanza.¹¹ Como ésta pertenece a la naturaleza de las cosas produce una inclinación espontánea de cada cosa hacia su semejante. Por otra parte, el grado superior de semejanza se da precisamente en la consanguinidad y de aquí la importancia de lo que se ha llamado la fuerza de la sangre, pues como dice Entwistle:

Once again, the mutual attraction does not depend on time or mutual recognition; it is in the nature of things that brothers, sisters and parents should feel this strong attraction towards each other, and should feel it in the same ratio as the blood bond between them.¹²

Esto explica por qué Eusebio rehusa combatir en duelo con su hermano Lisardo, aunque ambos ignoran su parentesco; por qué en presencia de Curcio tanto Lisardo como Eusebio experimentan extraños sentimientos de respeto en el uno y de inclinación afectiva en el otro; por qué Eusebio se siente tan irresistiblemente inclinado hacia su hermana; e incluso la actitud de Lisardo hacia Julia que parece ser la de un amante celoso tanto como la de un hermano preocupado por el honor de su familia, como se ve en el énfasis de las palabras con que Lisardo reta a duelo a Eusebio. No habla solamente del honor de la familia sino que hace referencia a su dolor personal:

Son tantas,
que falta voz a la lengua
razones a la razón,
y al sufrimiento paciencia.
Quisiera, Eusebio, callarlas,
y aun olvidarlas quisiera;
porque cuando se repiten,
hacen de nuevo la ofensa¹³

Finalmente la desesperación, en su sentido teológico,¹⁴ desesperación de salvarse, explica la actitud de Julia después de su salida del convento. Entwistle cita dos pasajes del drama en los que hable Julia:

Pues si ya me habéis negado
vuestra clemencia, mis hechos
de mujer desesperada
darán asombros al cielo¹⁵

y

Demonio soy que he caído
despenado deste cielo,
pues sin tener esperanza
de subir, no me arrepiento.¹⁶

Para Anton L. Constandse¹⁷ las acciones y reacciones centrales en La Devoción de la Cruz pueden explicarse desde el punto de vista sicoanalítico. Para ello cuenta el caso de Peter Kurten, un criminal alemán, tal como es relatado por el sicólogo holandés A. L. Westerman Holstijn, caso al que hace alusión también Valbuena Briones como posible fuente de Calderón.¹⁸ Tanto Constandse como Valbuena Briones admiten la existencia de paralelismos entre la invocación del nombre de Jesús en el caso de Kurten y la devoción a la cruz en el de Eusebio. Y así dice Constandse "Un jour Peter voulut étrangler une fille qu'il avait tâché de violer mais dont il épargna la vie, parce qu'elle cria: "Jésus, aide-moi."¹⁹ Este nombre de Jesús evocó en el bandido el pensamiento de Dios y le hizo abandonar su intento criminal. También a Eusebio le hace cambiar de propósitos la visión de la cruz. Esto ocurre cuando determinado a obtener el amor de su hermana en el convento, ve la cruz que ella tiene estampada en el pecho desde su nacimiento. Al verla no es capaz de llevar a cabo su propósito y se marcha sin consumar el acto:

Mujer, ¿qué intentas?
 Déjame, que voy huyendo
 de tus brazos, porque he visto
 no sé qué deidad en ellos.
 Llamas arrojan tus ojos,
 tus suspiros son de fuego,
 un volcán cada razón
 un rayo cada cabello,
 cada palabra es mi muerte,
 cada regalo un infierno:
 tantos temores me causa
 la Cruz que he visto en tu pecho
 Señal prodigiosa ha sido,

y no permitan los cielos
que, aunque tanto los ofenda,
pierda a la Cruz el respeto.²⁰

Contra la opinión de Honig y Entwistle, Briones y Constandse ponen mayor énfasis en la consistencia de la trayectoria psicológica de Julia y Eusebio, y me parece indudable que las motivaciones psicológicas, como veremos, pesan en la actuación de los personajes con mayor fuerza que determinismos producidos por intervenciones supernaturales que se tengan que explicar con razones teológicas.

La cita anteriormente transcrita muestra cómo el freno que Eusebio siente en sus apetitos ante la visión de la cruz, obedece a una reacción emocional psicológica más que a una intervención de orden superior, pues en ningún momento se hace mención al poder divino y las palabras que sustentan la reacción de Eusebio son: "no sé qué deidad" en vez de reconocimiento de causa; "señal prodigiosa" y no aviso divino; "temores" en vez de remordimiento a contrición y por último "respeto" en relación a la cruz misma y no adoración o sumisión.

Valbuena Briones insiste en la importancia que tiene el complejo de Edipo para explicar las relaciones entre Eusebio y Curcio y aludiendo tanto a Eusebio como a su modelo Peter Kurtern, afirma que: "El complejo de Edipo está perfectamente desarrollado y en ambos casos la tiranía de un padre es la causa de tan triste resultado."²¹

El complejo de Edipo nace de una inconsciente rivalidad del hijo con el padre y una especie de envidia de

aquél por la posesión de la madre. Esta rivalidad inconsciente nace de una experiencia que consiste en la atracción sexual que el niño experimenta hacia la madre y que es disputada por el padre, entendiendo, naturalmente, el término sexual como manifestación de la libido en su sentido más amplio. De esta experiencia nacen las dos tendencias inconscientes: amor a la madre y rivalidad con el padre. Pero en el caso de Eusebio esto sería muy difícil de explicar, pues él nunca conoció a su madre ni a su padre, al que sólo identifica en la persona de Curcio en la anagnórisis de los momentos finales de la obra. Por consiguiente, falta la experiencia básica de convivencia que es la que da lugar al complejo de Edipo. Si estos sentimientos de Eusebio estuvieran dirigidos hacia los pastores que lo criaron como hijo o hacia otra persona cualquiera que hubiera tomado el lugar de padre sería admisible la explicación, pero en el caso de Eusebio, a la vista de las razones aducidas, es insostenible.

Tenemos, pues, que la teoría de Entwistle explica satisfactoriamente las relaciones entre Eusebio y Curcio, en tanto que la tesis de Constandse, que aparentemente aclara las relaciones Eusebio-Curcio por medio de un complejo de Edipo, no lo consigue, como ya he dicho, por no haber conocido Eusebio jamás a Curcio como padre, ni a su madre, que murió en el momento en que él nacía. Sin embargo Valbuena Prat parece aceptar la explicación de Constandse cuando dice:

La esencia dramática de La Davoción de la Cruz radica en lo siguiente: la atracción incestuosa, subconsciente, de Eusebio por su hermana Julia, y la pasión recíproca de la hermana; la muerte del hermano y el también subconsciente motivo del reconocimiento de la Cruz. Los dos primeros resortes de la acción coinciden en los esenciales del drama y la leyenda de Edipo, aunque atenuados, por sustituir los hermanos a los padres. Eusebio mata fatalmente a su hermano Lisardo y ciegamente se ve atraído por su hermana Julia, desconociendo el parentesco. Lisardo obra como un amante celoso . . .²²

Valbuena Prat se limita a indicar que Freud ha estudiado "la propensión infantil al incesto, y a la vez el horror a este hecho en las civilizaciones primitivas."²³ Esto nos lleva a considerar otro elemento importante en la obra y que tiene un puesto destacado también dentro del psicoanálisis. Valbuena Prat parece tomar en consideración este elemento (el horror al incesto en las civilizaciones primitivas) cuando a continuación de las palabras transcritas hace mención a la obra de Freud Totem y Tabú,²⁴ relacionando el pensamiento del filólogo austríaco con el poder que tiene la señal de la cruz grabada en el pecho de Julia. El "tabú" envuelve una relación entre una prohibición y la presencia de la palabra, objeto, animal o persona que aparece en casi todas las sociedades primitivas y, bajo formas veladas, en las sociedades modernas, como por ejemplo, la prohibición de pronunciar ciertas palabras, ingerir ciertos alimentos, o tocar determinados objetos. Todas estas cosas actúan como símbolos de algo que está prohibido. La cruz que tiene Julia en el pecho ha sido interpretada en relación a esto por Valbuena Prat:

La cruz viene a ser como el tabú familiar que impone respeto y aleja toda idea sexual . . . de esta manera, además del motivo religioso del respeto a la cruz, actúa el primitivo, universal, humano, del miedo al tabú, que impide el matrimonio entre parientes y aún entre personas de la misma tribu.²⁵

Claro está que aquí el símbolo de la cruz tiene un sentido cristiano, como no podía menos de tenerlo en Calderón. No se trata de superstición sino de devoción religiosa mezclada con un impulso síquico individual del personaje que se siente protegido de una especial manera por ese símbolo religioso que él tiene también desde su nacimiento. De esta forma no es un tabú externo sino algo intrínseco e inherente a la más íntima personalidad del personaje.

Parker percibe esta diferencia llamando disposición interna de su alma lo que en este trabajo explicamos más específicamente como motivación psicológica individual. Parker dice: "En realidad, se salva Eusebio no por haber conservado una devoción supersticiosa a la figura de la cruz, sino porque esta devoción era la señal externa de una disposición interna del alma."²⁶

Otra aportación al estudio de La Devoción de la Cruz desde el punto de vista psicológico es la de Everett Hesse, quien estudia en este drama el aspecto de alienación de los personajes. Para este autor el problema más importante es el de la crisis de identidad de Julia y Eusebio. Hesse parte del supuesto de que ambos hermanos, en la búsqueda de su propia identidad, sienten tanto un rechazo hacia el padre como una recíproca atracción. Esto produce una crisis que

lleva a Eusebio y Julia a la vida desordenada, pues según Hesse: "until the identity crisis is resolved the individual may enter into a period of tragic circumstances."²⁷ La culpa de esta alienación por parte de los hijos recae en la figura del padre ya que en la obra:

Curcio has married and sired offsprings, but his subsequent actions betray his total ignorance of real love and its inevitably necessary corollary, sacrifice. This is made abundantly clear not only in his treatment of his wife but also in the clashing interests of father and children.²⁸

Sin discutir las razones de Hesse para proponer esta interpretación del carácter de los personajes del drama y concediendo que la actitud amorosa falta enteramente en Curcio, en quien no se vislumbra, mas que en los momentos trágicos, ninguna muestra de afecto paternal, podemos admitir dicha interpretación en cuanto concierne a Julia, pero no está tan clara la aplicación de la misma a Eusebio porque en realidad padre e hijo, desconocido el uno del otro, no tienen una confrontación hasta las últimas escenas del drama. Debido a esta circunstancia tampoco vemos evidente que exista verdadera alienación entre Curcio y Lisardo. De todos modos en opinión de Hesse:

Calderon has adroitly dramatized the causes of alienation in this play. He shows how an overbearing, egocentric father filled with a jealous suspicion . . . estranges his wife and children by slaying the former and alienating the latter by his lack of consideration for their rights to lead their own lives.²⁹

Esta falta de consideración hacia los derechos de sus hijos la podemos entender en cuanto a Eusebio, en el sentido

general de que Eusebio tiene derecho a conocer de quién es hijo y a los beneficios que la vida familiar que le corresponde le producirían, pero no en cuanto a explicación de incidentes pormenores puesto que, como he señalado, no hay trato directo entre ambos personajes.

La interpretación de Hesse es tanto más curiosa e interesante cuanto que los conceptos de alienación y crisis de identidad son centrales en la sicología actual en autores tan notables como Karen Horney y Erich Fromm.³⁰

Una vez comentadas las opiniones de la crítica acerca de las dimensiones psicológicas del drama, vamos a estudiar con mayor detalle las relaciones del padre con cada uno de los hijos y, como resultante de ellas, las de los hermanos entre sí. Lo primero que encontramos es que, como dice Parker:

The conflict between father and son revealed by this play could not be more violent or more terrible. Looked at as a purely human situation the action is terrifying in its relentless ferocity.³¹

Pero en realidad esta situación ha sido deliberadamente llevada a grandes extremos por Calderón para mostrar cómo hasta el más rebelde de los hijos, aun un criminal o fratricida, puede llegar a alcanzar la miseriocordia de Dios, con lo que el extremismo de la acción se pone al servicio de la intención moralizadora de la obra. Hasta tal punto es esto así, que el tono del drama nos inclina a simpatizar con Eusebio más que con Curcio, siguiendo la misma orientación de la simpatía que sentía Calderón mismo al escribir la

obra ya que, como bien dice Alexander A. Parker: "The sympathy of the dramatist is with the son not with father."³²

El mecanismo que inicia la acción está asociado a la personalidad de Curcio. Para Parker, el héroe trágico de esta obra no es Eusebio sino Curcio, pues todo lo que ocurre en la obra tiene en definitiva su origen en la tiranía de Curcio. Las dos características de Curcio son el orgullo, basado en un concepto deformado del honor y, sobre todo, su sentido autoritario del poder paterno. Así ha podido escribir William R. Manson que "Curcio, in La Devoción de la Cruz, is one of the most tyrannical fathers in Gold Age Drama,"³³ y Parker admite que

Curcio nos es presentado como un hombre que se vanagloria de su nobleza, y que tiene por consiguiente un concepto extravagante del honor. El afecto natural y humano está debilitado y torcido en él por esta soberbia egoísta. La manera de tratar a su mujer, según su propio relato, revela toda la salvaje crueldad de un pundonor exagerado y egoísta.³⁴

En efecto, esto lo podemos ver en el diálogo de Curcio con Julia:

En este punto a crër llego
lo que el alma sospechó
que no fué buena tu madre.
y manchó mi honor alguno;
pues hoy tu error importuno
ofende el honor de un padre
a quien el sol no igualó
en resplandor y belleza,
sangre, honor, lustre y nobleza.³⁵

Seguidamente Curcio habla de que la señoría de Sena le envió como embajador ante el Papa: "por dar a mi sangre fama."³⁶

Esta opinión se refleja también en Lisardo, quien al hablar

con Eusebio de la determinación de enviar a Julia a un convento dice que su padre lo hace: "por no deslucir su sangre."³⁷ Por otra parte y con cierta inconsistencia, Calderón nos presenta a Curcio como venerable; una vez en la acotación después del verso 555 y otra en boca de Arminda cuando esta se refiere a ". . . la experiencia / que te han dado honrosas canas . . ."³⁸

Las relaciones de Curcio con Lisardo están muy poco dibujadas y podemos decir que aparecen como lejanas y un tanto frías. Lisardo parece ser hechura e imitación de su padre en cuanto al sentido del honor. Es insolente con Eusebio en la escena del duelo, en la que Lisardo demuestra un absoluto desprecio hacia él. Es también duro cada vez que se refiere a su hermana, especialmente al decir que ha olvidado las obligaciones de mujer noble, aunque pobre, y sobre todo cuando le dice a Eusebio:

¡pues vive Dios! que quisiera
antes que con vos casada
mirarla a mis manos muerta.³⁹

La relación Curcio-Lisardo sólo se manifiesta en tres momentos: uno, en el que Lisardo se queja de su padre por haber dilapidado su hacienda dejándole pobre:

Bien excusadas grandezas
de mi padre consumieron
en breve tiempo la hacienda
que los suyos le dejaron,⁴⁰

El segundo momento lo conocemos retrospectivamente a través del relato de Julia cuando nos cuenta que Lisardo va en busca de Curcio. Ambos se encierran en un aposento, hablan "gran

rato"⁴¹ y salen juntos hacia el convento para hacer los arreglos de la entrada de Julia en la vida religiosa. Aquí están unidos el padre y el hijo especialmente en lo concerniente al código del honor. Pero hasta este instante padre e hijo nunca aparecen juntos en escena. Esto sólo ocurre en el tercer momento cuando, ya muerto Lisardo, los aldeanos llevan el cadáver al padre, y éste exclama "¡ay, hijo mío!"⁴² el comentario más revelador de Curcio en este instante es: "Decid: ¿quién fué el homicida de un hijo / en cuya vida yo animaba?"⁴³ Sería excesivo interpretar estas palabras como una revelación de amor paterno, especialmente si comparamos a Curcio con otros padres de los dramas calderonianos, como David en Los cabellos de Absalón o Pedro Crespo en El alcalde de Zalamea. De aquí en adelante la única expresión de los sentimientos de Curcio con relación a Lisardo es la determinación que tiene de vengar a su hijo, lo que enfrenta a Curcio con su otro hijo desconocido: Eusebio. Este afán de venganza es lo que otros personajes del drama ven también en Curcio. Así, cuando Ricardo anuncia a Eusebio, en el monte, que Curcio se aproxima con su gente, le advierte que todos vienen:

diciendo que han de vengar
en tu sangre, la de un hijo
muerto a tus manos,⁴⁴

Esta sed de venganza forma parte del código del honor⁴⁵ de aquellos tiempos, y nada tiene que ver con el afecto paternal. No hay en la obra ninguna otra referencia de Curcio a Lisardo excepto un verso que hace alusión a la muerte de

éste: "Él muerto en mi memoria vivo."⁴⁶ En realidad, por el contexto en que se encuentra este comentario, muestra más deseo de venganza que afecto, pues está vivo en su memoria para castigar a Eusebio por la ofensa que le infringió, como veremos más adelante.

Si las relaciones de Curcio con Lisardo son frías y distantes, aunque reflejan paralelismos entre el carácter de uno y de otro, las relaciones de Curcio con Julia están basadas en una actitud despótica y antagónica. El origen de este antagonismo se centra en el hecho de que el padre quiere suplantar la voluntad de la hija en cuanto a la decisión de tomar estado. Comenzamos a enterarnos de esta relación cuando Julia, hablando con Arminda, se queja de que su padre la quiere meter en un convento contra su voluntad: "Deja que lllore el rigor / de un padre,"⁴⁷ y añade que es tan fuerte su oposición a entrar en un convento que prefiere darse muerte antes que ser monja. Así, no acepta la decisión de su padre sin lucha. Cuando Curcio le ordena ir al convento, ella replica:

Bien, señor, la autoridad
de padre, que es preferida,
imperio tiene en la vida
pero; no en la libertad.⁴⁸

Entwistle interpreta este pasaje diciendo que: "The patria potestad is a matter of law, but Julia reduces it to its theological basis and infers its limitations"⁴⁹ A mi juicio, lo que Calderón presenta con estas escenas es esencialmente un problema de relaciones humanas. Más allá de la legitimidad

legal de los derechos de la patria potestad, lo que vemos en Curcio es un incuestionable despotismo como muy claramente revela en estos versos:

No
que sola mi voluntad
en lo justo y en lo injusto,
has de tener por tu guesto⁵⁰

Tales términos de expresión del padre producen como resultado una intensificación de la violencia, pues la hija acaba diciéndole que vaya al convento él mismo si quiere, lo que para él es una imperdonable osadía, a la que contesta con la amenaza:

¡Calla, infame!, ¡calla, loca!
que haré de aqueste cabello
un lazo para tu cuello
o sacaré de tu boca
con mis manos la atrevida
lengua, que de oír me ofendo⁵¹

Sólo va al convento Julia cuando se entera de que Eusebio, a quien ella ama, ha matado a su hermano Lisardo. Pero antes, hay una muestra de la crueldad innecesaria con que Curcio trata a su hija. Habiendo traído los aldeanos el cuerpo de Lisardo al aposento de Julia, Curcio sale y deja a la hija sola con el cadáver de su hermano, y le dice al cerrar la puerta:

Y en tanto que el entierro os apercibo,
porque no huyas cerraré esta puerta.
Queda con él porque de aquesta suerte
lecciones al morir te dé su muerte.⁵²

Estos versos contienen la mención a Lisardo comentada más arriba y como vemos, más se expresa el recuerdo para usarlo como castigo que como manifestación de dolor. La

escena que sigue es la del asalto de Eusebio al convento con el intento de incesto involuntario y la huida de Julia al monte. Ya no vuelven a encontrarse Julia y Curcio hasta el final de la obra, donde después de todos los prodigios que ocurren a la muerte de Eusebio, Curcio, la ve vestida de bandolero y le dice:

Oh asombro de las maldades!
Con mis propias manos yo
te mataré, porque sea
tu vida y tu muerte atroz.⁵³

Así, pues, no la perdona. Tampoco llega a matarla, pues todo lo que Calderón nos revela es que Julia, ante los hechos acontecidos, manifiesta su propósito de volver al convento, se abraza a la cruz y "vase a lo alto," según reza la acotación.⁵⁴

Dramáticamente se justifica la oposición de Curcio hacia su hija legítima por la duda que le acompaña siempre acerca de la conducta de su mujer durante la concepción de sus hijos Eusebio y Julia. Sin embargo, cuando cuenta a Julia sus sospechas de que su madre le engañara, está Curcio perfectamente consciente de que no hay prueba de ello:

No digo que de verdad sea;
mas quien tiene sangre hidalga
no ha de aguardar a creer,
que el imaginar le basta.⁵⁵

Esto tiene conexión con el concepto del honor que Calderón expone en obras como El médico de su honra del que Parker, en "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," dice que es:

La condenación de un concepto extravagante del honor que pervierte lo que debiera ser el ideal de una integridad moral personal hasta convertirlo en una exaltación puramente egoísta de la categoría social.⁵⁶

La actuación de Curcio respecto a Julia puede explicarse bien desde este punto de vista.

Por otra parte hay que aclarar también la oposición de Julia a Curcio. No puede justificarse por lo que Curcio hizo a la madre de Julia, pues Julia se entera de los hechos después (no antes) de la violenta escena que tiene con su padre al oponerse a entrar en la vida religiosa. Al comenzar la obra parece que esta oposición está basada en el hecho de que Curcio no aprueba los amores de Julia y Eusebio, pero este motivo, que abunda en nuestro drama del Siglo de Oro, nunca llega al extremo de crear un antagonismo fundamental entre la hija y el padre. Se comprende en cambio que al llegar al conocimiento de Julia el desgraciado fin de su madre, la muchacha puede empezar a abrigar una animadversión más fuerte hacia su padre, Con ello se profundiza el ya existente antagonismo producido por la fuerza que en su voluntad impone el padre al quererla enviar a un convento. Subscscientemente la hija puede sentirse unida a la madre en el sentido de que, como ella, sufre injustamente una imposición tiránica. A esto se añade el abandono en que la deja Eusebio cuando ella al fin está dispuesta a acceder a su demanda. Es de notar que Julia no conoce la causa del cambio de actitud de Eusebio y sólo puede interpretarlo como un rechazo a nivel personal. Todos estos factores juntos

explican psicológicamente la reacción de la joven que ante un abandono por parte del padre y del hombre a quien ama, se vuelve hacia la violencia y el odio. Desde entonces y merced a estos hechos, nos podemos explicar la desesperación y los excesos de Julia, que están motivados por un doble resentimiento como acabamos de ver.

De índole muy diversa son las relaciones entre Curcio y su hijo Eusebio. Al principio hay oposición por parte del padre a las relaciones entre Eusebio y Julia. Por otra parte, si hay algo que objetar a estas relaciones, es Lisardo, como hermano, el que se encarga de ello, y a esto precisamente obedece el desaffo entre Lisardo y Eusebio con que comienza la obra. Para Curcio, que desconoce la verdadera identidad de Eusebio, éste se le aparece en un doble aspecto: primero como pretendiente de su hija y después como matador de Lisardo. En ambos aspectos la reacción de Curcio es de venganza. El espectador o lector del drama, desde el principio sospecha que se trata de padre e hijo, ya que Eusebio, se queja de que no sabe quién es su padre y cuenta su extraño nacimiento en el monte al pie de la Cruz, declaración que se completa con la relación que Curcio hace del abandono de su mujer también en un monte. Pero desde el punto de vista de los personajes, éstos son dos extraños sin vínculos familiares. El climax de la relación entre los dos tiene lugar en el momento de la anagnórisis, que viene preparada por ciertos oscuros llamamientos de la sangre. Esto se da en tres fases: primero mientras Curcio y Eusebio

están peleando en el monte, los dos sienten algo extraño.

Eusebio exclama:

Aunque no sé que respeto
has puesto en mí, que he temido
más tu enojo que tu acero.⁵⁷

Also similar siente de pronto Curcio:

Yo confieso que has podido
templar en mí la ira
con que agraviado te miro.
gran parte . . .⁵⁸

Después, cuando los acompañantes de Curcio quieren matar a Eusebio, Curcio trata de ayudarlo, pero no puede evitar que los otros le hieran, y que Eusebio escape. Es entonces cuando Curcio comenta:

. . . Voy volando
que aquella sangre fría,
que con tímida voz me está llamando
algo tiene de mía;
que sangre que no fuera
propia, ni me llamara, ni la oyera.⁵⁹

Finalmente, ya moribundo Eusebio, viene la escena del reconocimiento por medio de la marca de la cruz que Eusebio tiene en el pecho:

¡Ay hijo mío!
Pena y gloria al verte siento,
Tú eres, Eusebio, mi hijo.⁶⁰

Es de notar que aquí Calderón como prueba de este dolor introduce en su obra una acotación que dice "Tírase de las barbas"⁶¹ y un poco más adelante: "Váse Curcio, llorando."⁶²

Como podemos ver, la relación paterno filial en La Devoción de la Cruz es central en el desarrollo del drama. El padre nunca llega en realidad a convertirse en héroe

trágico, no llega a merecer en ningún momento la simpatía del lector, pues incluso en medio de su dolor y después de haber presenciado prodigios innegables, sigue poseído por el afán de venganza hacia su hija hasta el instante final del drama. Por eso Parker dice que La Devoción de la Cruz es "la tragedia de un padre que purga sus equivocaciones,"⁶³ y desarrolla la teoría en la que, aplicando a la tragedia calderoniana, y a las acciones humanas en ella representadas, la causalidad moral, trata de demostrar que todos los errores de los hijos son, en última instancia, consecuencia de las equivocaciones de los padres. Así, establece en sentido inverso la secuencia de las acciones de Julia que, en la exposición de Parker, aparece en esta forma: Julia se hace criminal para vengarse de Eusebio quien la ha rechazado cuando ella se le entregaba; quiere vengarse de Eusebio porque él le ha hecho romper, al menos en intención, sus votos de religiosa; esto ha sido posible porque ella había entrado en un convento; pero ella entró en el convento forzada por Curcio. Luego, concluye Parker, Curcio desató la cadena de acontecimientos que llevaron a Julia al crimen.⁶⁴

Lo mismo ocurre con Eusebio. Muere porque se había convertido en criminal; se había convertido en criminal porque había matado a Lisardo; mató a Lisardo porque éste le había reprochado su nacimiento de padre desconocido; y esto fue debido al comportamiento de Curcio con su madre. Así pues vemos que es necesaria una profundización en la concatenación de los hechos. Las acciones de este drama vistas

desde la superficie y sin comprender las motivaciones psicológicas, la intrincada interrelación de unos hechos con otros, darían una pobre idea de las dimensiones de esta obra. Ya dijimos antes que en La Devoción de la Cruz hay tres aspectos: uno natural (relaciones familiares basadas en la afinidad), uno social (influencia del concepto del honor) y otro religioso o sobrenatural y por encima de todo esto, como aglutinante por una parte y como promotor de las acciones humanas que se nos presentan por otra, hay un conjunto de causas y efectos que actúan a través de una serie de relaciones paterno-filiales.

Esta concatenación de los hechos, puesta de relieve por Parker siguiendo su teoría de la justicia poética, es cierta, pero, aunque en última instancia apunta al móvil primario de la obra, no llega a definir cuál sea éste. Dicho móvil, en mi juicio, es la persistencia de la dureza del padre con relación a sus hijos. No es un solo hecho y que de ahí arranque la secuencia, es una conducta que se repite una y otra vez. Así como en Los cabellos de Absalón la trama de la obra viene determinada por la constante falta de energía de un padre y las relaciones de éste con sus hijos, en La Devoción de la Cruz son otra vez las relaciones paterno-filiales, las que dan cuerpo al drama, pero en esta ocasión partiendo del extremo opuesto: la inhumana severidad del padre que en ningún momento cede.

También Entwistle habla de una cadena de acontecimientos--iniciada por Curcio que puede explicarse en términos

sicológicos, en pasiones y reacciones humanas y en el concepto del honor--especialmente con los conceptos de desesperación y gracia. Si bien concuerdo con que la concatenación de los hechos, que arrancan de la primera acción de Curcio con relación a su mujer, puede explicarse en términos sicológicos, es mi opinión que, más allá de los conceptos de desesperación y gracia, la obra se puede explicar a través de una serie de relaciones paterno-filiales. Observemos primero que el carácter extremo del conflicto padre-hijo entre Curcio y Eusebio, que no se da con tan continua intensidad en ninguno de los otros dramas de Calderón, aquí se mantiene desde el principio hasta el final de la obra. Por otra parte, todas las desgracias que sufren los personajes durante sus vidas pueden considerarse como originadas por la mantenida tiranía y la intransigencia de Curcio.

La relación Curcio-Lisardo es la menos dibujada del drama debido a la muerte de Lisardo al principio de la obra, y está presidida por el espíritu de venganza más que por el afecto paternal de Curcio. A su vez el antagonismo Curcio-Julia tiene su origen en la idea despótica que aquél tiene de la patria potestad. La reacción de rebeldía abierta y osada en la hija no conforma con la sumisión tradicional de los hijos al padre. Julia se rebela ante la decisión del padre de querer meterla en el convento, y su animosidad se refuerza al conocer el desgraciado fin que sufrió la madre sacrificada por la crueldad de Curcio, como se ha dicho.

En cuanto a Eusebio, las relaciones con Curcio son más complejas. Implacable en la persecución de su propio hijo mientras ignora la identidad del mismo, Curcio tiene momentos de ternura cuando descubre que Eusebio es su hijo, si bien ya es demasiado tarde para comenzar un nuevo tipo de relación entre los dos. Aunque Curcio no llega a convertirse nunca en héroe trágico, al final de la obra parece que llega a darse cuenta de que la tragedia familiar es una consecuencia de su propia dureza, pues ve como castigo a su conducta con su esposa la serie de acontecimientos adversos que caen sobre él, que culminan con la muerte de Eusebio:

Tú eres Eusebio, mi hijo,
 si tantas señas advierto,
 que para llorarte muerto,
 ya justamente me aflijo.
 De tus razones colijo
 lo que el alma adivinó.
 Tu madre aquí te dejó
 en el lugar que te he hallado:
 donde cometí el pecado,
 el cielo me castigó,
 Ya aq̄este lugar previene
 información de mi error;⁶⁵

Sin embargo esta mención al castigo del cielo es bastante vaga y formularia ya que no cambia la actitud de Curcio, cambio que debería ocurrir si el reconocimiento de sus propias culpas se produjera dentro de una línea de estirpe trágica. Seguidamente vemos como a pesar de haber hablado de su propio "error" mantiene la misma dura forma de proceder que lo caracteriza en toda la obra:

Con mis propias manos yo
 te mataré, porque sea,
 tu vida y tu muerte atroz.⁶⁶

le dice a la hija con un reconcentrado sentimiento vindicativo en el que no tiene cabida la menor inclinación a la piedad ni el menor vestigio de arrepentimiento por las violencias cometidas en acciones pasadas ya que incurre en el mismo tipo de acción (castigo sanguinario) que llevó a cabo en su mujer.

Finalmente, no cabe disminuir la importancia que tiene el punto de vista religioso para la recta interpretación de la obra, pero hay que observar que la solución religiosa del conflicto no lo es en cuanto a las relaciones paterno filiales. El elemento sobrenatural de la gracia es el que hace viable el desenlace, cuyo final sería inexplicable en términos meramente humanos y, por otra parte, sin su intervención quedaría fuera de toda consideración la preocupación teológico-moral tan presente en Calderón al escribir sus dramas y que da el título a La Devoción de la Cruz. Sin embargo, lo que da cuerpo a la obra y la mantiene, no es un problema de trascendencia sobrenatural, sino el plano de las relaciones padre-hijo que son lo esencial en el drama como hemos demostrado, sin las cuales no tendrían lugar los demás aspectos estudiados.

Notas

¹Así por ejemplo Menéndez y Pelayo enjuicia esta obra muy negativamente y critica de manera especial las relaciones de Julia. Marcelino Menéndez y Pelayo, Calderón y su teatro (Buenos Aires: Emece Editores, S. A. 1946), passim.

Anton L. Constandse llama a La Devoción de la Cruz "piece centrale dans l'oeuvre de Calderon" aunque reconoce que ha suscitado tantos juicios desfavorables como favorables. Anton L. Constandse, Le Baroque Espagnol et Calderon de la Barca (Oxford: The Dolphin Book Co., 1951), pág. 103.

En cambio Victor Tisot considera que La Devoción de la Cruz es una de las mejores obras de Calderón y así afirma que: "La devotion a la Croix est une del meilleures pieces du grand auteur dramatique espagnol. C'est la plus passionnée, la plus vibrante, celle dont l'effet á la scene est toujours prodigieux. Elle a été jouée avec un énorme succès aux matinées populaires de l'Odeon et au Théâtre du peuple chrétien, moral et patriotique. Calderon se montre dans ce drame l'egal de Shakespeare. Il y a dans La Devotion a la Croix des scènes magistrales, toutes de passion et d'amour. Les caractères sont peints de main de maître, et il n'est pas jusqu'aux personnages comiques et secondaires qui soient des types inoubliables pour le lecteur et le spectateur." Tisot: en nota el prólogo a Calderón de la Barca, Comedias religiosas I La Devoción de la Cruz y El mágico prodigioso, prólogo y edición de Angel Valbuena (Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1946), pág. XLVIII.

Véase también el antículo de Bruce W. Wardropper, "Menéndez Pelayo on Calderón," Criticism, u (1965), págs. 363-72.

²Angel Valbuena Prat, en el prólogo de su edición a Las Comedias Religiosas I. La Devoción de la Cruz y El mágico prodigioso I de Pedro Calderón de la Barca (Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1946), pág. XXVIII.

³Angel Valbuena Briones, en prólogo a Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca, Tomo I (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 23.

⁴Edwin Honig, "Calderón's Strange Mercy Play," Critical Essays on the Theater of Calderón, Edited with an introduction by Bruce W. Wardropper (New York: University Press, 1965), pág. 169.

⁵Ibid., pág. 172.

⁶Ibid., pág. 172.

⁷ Este concepto tiene una larga trayectoria dentro de la literatura y evolución de las ideas y de ello se encuentran multitud de ejemplos en toda la literature misoginia medieval. A este respecto véase el estudio sobre la misoginia medieval hecho por Jacob Ornstein, "La misoginia y el profeminismo en la literatura Castellana, Revista de Filología Hispánica, 3 (1941), págs. 219-32. Esta misoginia fue contrarrestada con el culto a María y el vasallaje a la dama del amor cortés cantado en la poesía trovadoresca. Sobre el tema es importante el trabajo de Manuel de Montelieu, San Bernardo, los trovadores y La Divina Comedia (Universidadde Madrid, 1966), passim.

Véase también la obra del Dr. Scholberg, R. Kenneth Sátira e invectiva en la España Medieval (Madrid: Editorial Gredos, S. A. 1971), passim. en la que se presenta un estudio amplio que abarca de manera clara distintos aspectos del tema.

⁸ W. J. Entwistle, "Calderon's La Devoción de la Cruz, Bulletin Hispanique, 50 (1948), pág. 481.

⁹ S. Thomas de Aquino, Summa Theologia I Qu. 83, artículo 3 (Canada: 95 Empress Ottawa, 1953).

¹⁰ Don Pedro Calderón de la Barca, La Devoción de la Cruz en Obras Completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 291. Las citas a todas las obras de Calderón que se presentan en este trabajo se dan por esta misma edición a no ser que se especifique lo contrario.

¹¹ S. Thomas de Aquino, Suma Theologiae, I-II, 27, 3. Dicendum quod similitudo, proprie loquendo, est causa amoris . . . Primus ergo similitudinis modus causat amorem amicitiae, seu benevolentiae.

¹² W. J. Entwistle, "Calderón's La Devoción de la Cruz," pág. 475.

¹³ Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 292.

¹⁴ S. Thomae de Aquino, Suma Theologiae, II-II, 20, 2. Dicendum quod si quis in universali aestimaret misericordiam Dei non esse infinitam, esset infidelis. Hoc autem non existimat desperans' sed quod sibi in statu illo, propter aliquam particularem dispositionem, non sit de divina misericordia sperandum.

- ¹⁵Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 303.
- ¹⁶Ibid., pág. 302.
- ¹⁷Anton L. Constandse, Le Baroque Espagnol et Calderón de la Barca (Oxford: The Dolphin Book Co., 1951), pág. 105.
- ¹⁸Angel Valbuena Briones en Prólogo a La Devoción de la Cruz, Obras completas. Tomo I de Don Pedro Calderón de la Barca (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 281.
- ¹⁹Constandse, pág. 106.
- ²⁰Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 301.
- ²¹Ibid., pág. 281.
- ²²Calderón de la Barca, Comedias religiosas I, La Devoción de la Cruz y El mágico prodigioso, Ed. Angel Valbuena (Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1946), pág. XXXIII.
- ²³Ibid., pág. XXIV.
- ²⁴Sigmund Freud, véase el capítulo, "El horror al incesto," de Totem y Tabú en Obras completas, VIII. Traducción López Vallesteros (Madrid: 1928), págs. 7 y siguientes.
- ²⁵Calderón, Comedias religiosas I, Ed. Angel Valbuena, pág. XXXV.
- ²⁶Alexander A. Parker. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," Arbor (Mayo-Agosto, 1949), pág. 404.
- ²⁷Everet W. Hesse, "The alienation Problem in Calderon La Devoción de la Cruz," Revista de Estudios Hispánicos, 7, No. 3, Octubre (1973), pág. 363.
- ²⁸Ibid., pág. 364.
- ²⁹Ibid., pág. 381.
- ³⁰J. A. C. Brown, Freud and the Post-freudians (Baltimore: Penguin Books, 1967), passim.

³¹Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon," Forum for Modern Languages Studies, Vol. 2, No. 2 (April 1966), pág. 105.

³²Ibid., pág. 106.

³³William R. Manson, "Attitudes Toward Authority as Expressed in Typical Spanish Plays of the Golden Age," Tesis (Chapel Hill, 1963), pág. 90.

³⁴Alexander A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," pág. 405.

³⁵Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 281.

³⁶Ibid., pág. 291.

³⁷Ibid., pág. 287.

³⁸Ibid., pág. 282.

³⁹Ibid., pág. 287.

⁴⁰Ibid., pág. 286.

⁴¹Ibid., pág. 290.

⁴²Ibid., pág. 292.

⁴³Ibid., pág. 293.

⁴⁴Ibid., pág. 307.

⁴⁵José María Díez Bosque, Sociología de la comedia española del Siglo XVII (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1976), págs. 101-02.

⁴⁶Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 293.

⁴⁷Ibid., pág. 289.

⁴⁸Ibid., pág. 291.

⁴⁹W. J. Entwistle, "Calderón's La Devoción de la Cruz," pág. 474.

⁵⁰Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 291. El subrayado es mío.

⁵¹Ibid., pág. 291.

⁵²Ibid., pág. 293.

⁵³Ibid., pág. 313.

⁵⁴Don Pedro Calderón de la Barca, La Devoción de la Cruz en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1969), pág. 419.

⁵⁵Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 291.

⁵⁶Alexander A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," pág. 409.

⁵⁷Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 308.

⁵⁸Ibid., pág. 308.

⁵⁹Ibid., págs. 309-10.

⁶⁰Ibid., pág. 310.

⁶¹Ibid., pág. 308.

⁶²Ibid., pág. 310.

⁶³Alexander A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age," Diamante VI (London: The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957), pág. 19.

⁶⁴Ibid., pág. 18.

⁶⁵Calderón, La Devoción de la Cruz, pág. 311. El subrayado es mío.

⁶⁶Ibid., pág. 313.

CAPITULO III

LOS CABELLOS DE ABSALON: LA DEBILIDAD

EN EL PADRE

En su artículo "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón,"¹ A. A. Parker analiza los conflictos entre padre e hijo en La Devoción de la Cruz, La vida es sueño, Las tres justicias en una, Los dos amantes del cielo y El hijo del Sol, Faetón; pero no hace ninguna referencia a Los cabellos de Absalón. Lo mismo hace Valbunea Briones quien declara que: "En el teatro de Calderón existen numerosos rebeldes. El rebelde contra el amigo, contra la familia, contra el rey; el rebelde contra la sociedad."² y a continuación ofrece algunos ejemplos aclarativos, sin tampoco mencionar entre ellos Los cabellos de Absalón, a pesar de que esta obra presenta un caso extremo, además histórico, de la rebelión de un hijo contra su padre y Rey. Por otra parte, Otto Rank centra su trabajo en el tema del incesto de Amón y Tamar, haciendo sólo referencia, en una línea, a la rebelión de Absalón contra su padre.³

Helmy F. Giacomani afirma que: "Los críticos españoles se han mostrado reticentes en el análisis y no muy generosos

en la valoración de esta obra. Las opiniones que han emitido han sido derogativas."⁴ actitud esta que parece haber sido seguida por los críticos extranjeros.

Por otra parte, contamos con la opinión de Francisco Ruiz Ramón,⁵ quien compara Los cabellos de Absalón a la tragedia Los siete contra Tebas, de Esquilo, y a su vez cita a Albin Leskey quien dice que "la culpa se encuentra en el comienzo del terrible suceso acaecido a la casa real,"⁶ criterio con el que concuerdo por las razones que se aducen en el desarrollo de este trabajo. Añade Ruiz Ramón que:

La figura de David tiene en la tragedia extraordinaria grandeza. Las dos notas fundamentales de su carácter son su profunda paternidad y su humilde aceptación de la justicia de Dios. Su amor a los hijos es llevado a grados sublimes, pero sin dejar de ser radicalmente humano.⁷

Antes de entrar en el análisis de la relación padre-hijo en Los cabellos de Absalón hay que recordar que en esta relación, o más bien conjunto de relaciones, no juegan elementos puramente humanos o naturales sino también un plan trazado por Jehová, como castigo de los pecados de David, tal como se contiene en 2 Samuel, 12-11: "Así habla Yavé: Haré que tu desgracia parta de tu misma casa. Tomaré tus esposas en tu presencia y se las daré a otro, que se acostará con ellas en pleno día."⁸ Este aspecto bíblico del problema no se puede olvidar al estudiar la obra ya que la fuente primaria de Calderón es la Biblia. La relación padre-hijo en esta obra podría haber sido llevada a grados de extrema complejidad, pues David tiene cinco hijos: Amón, Tamar,

Absalón, Adonías, y Salomón, nacidos de cuatro diferentes mujeres (sólo Absalón y Tamar son hijos de la misma mujer, Maaca)⁹ y con cada uno de ellos la relación paterno-filial es diferente. Sin embargo, hay por parte de David en las relaciones con todos sus hijos, un común denominador: el amor paternal llevado al extremo y la inclinación al perdón que se sobreponen a todas las otras consideraciones.

Giacoman afirma que:

David está caracterizado como un monarca cristiano más que como un rey hebreo. Su producción lírica, expresada en los salmos, es significativa de su sentido moral . . . Su actitud de perdón, de padre cristiano, le lleva a pasar por alto errores en la conducta de sus hijos.¹⁰

Esta actitud de amor hacia sus hijos se presenta desde el principio mismo del drama en la primera escena del Acto I. En esta escena todos los hijos, excepto Amón, están presentes para recibir a David, que vuelve triunfalmente a Jerusalén después de su victoria contra los Moabitas. Cada uno de los cuatro hijos (tres hijos varones y la hija Tamar) saluda a su padre con un diferente calificativo.

Salomón: "el campeón israelita"
Adonías: "defensor de Dios y su ley"
Absalón: "el real caudillo" [de Jehová]
Tamar: "Goliat segundo"¹¹

David, a su vez, los saluda diciéndoles: "Queridas prendas mías, / báculos vivos de mis luengos días . . ." y al mismo tiempo añade al saludo el verso modificado de Garcilaso: "¡Ay dulces prendas, por mi bien halladas!"¹² y los abraza dos veces a cada uno. Empieza por Salomón, y sigue con

Absalón, Adonías y Tamar, y la segunda vez comienza por Adonías y sigue por Salomón, Absalón y Tamar. En ambos casos Tamar es la última. Este detalle se podría interpretar como una preferencia de David hacia los hijos varones. En el transcurso de este capítulo se volverá a estudiar este punto. A medida que los abraza, va caracterizando a cada uno de los hijos con un epíteto: llama a Adonías, "valiente," a Salomón "prudente," a Absalón "bellísimo," y tiene tiernas frases amables para Tamar.¹³ Otros personajes son también inmediatamente caracterizados por Calderón como ha hecho notar Giacomani:

Apenas iniciada la obra conocemos la mansedumbre del rey, la prudencia de Salomón, la envidiosa duplicidad de Aquitofel, la actitud guerrera de Joab, y, finalmente la ambición desenfrenada de Absalón.¹⁴

En esta escena queda de manifiesto el amor de David hacia todos sus hijos, especialmente Amón, y se puede descubrir cierta predilección hacia sus hijos varones y menos interés por su hija Tamar.¹⁵ Le preocupa más la ausencia de Amón que la presencia de todos los demás hijos, hasta el punto de que no quiere retirarse a descansar hasta haber visto a Amón. Pregunta en turno a los cuatro hijos presentes la causa de la ausencia de Amón y ellos contestan que no saben nada al respecto. David, intranquilo, va inmediatamente a la cámara de Amón y no es Amón el que se adelanta para abrazar a su padre, sino éste el que se adelanta a abrazar a Amón diciéndole:

Tan poco
gusto te dan mis dichas
mi amor y afectos tan corto,
que no llegas a mis brazos?
Pues yo, aunque tu riguroso me recibas,
llegaré, hijo,
a los tuyos . . .¹⁶

Podemos ver en David una figura representativa de lo que predicarán en el Nuevo Testamento las parábolas cristianas del hijo Pródigo y la oveja perdida. David trata inmediatamente de levantar a Amón de su prostración melancólica diciéndole que un príncipe heredero de Israel no debe dejarse abatir por el hado y la fortuna y cuando conoce la tristeza de Amón, aunque no la causa de ésta, le ofrece para aliviarla todo lo que tiene:

Para eso mi imperio todo,
dispón dél a tu albedrío,
desde un polo al otro polo.¹⁷

En último término le dice: "aliéntate: imperio tiene / el hombre sobre sí propio."¹⁸

Vemos aquí por una parte la grandeza de corazón y por otra la debilidad de David por el primogénito, como dice Gwynne Edwards:

Calderón, in the midst of David's victory and magnificence, make us very aware of his fallibility, of the fact that as a human being he has an immense love for his eldest son which is as much a potential weakness as it is a redeeming virtue.¹⁹

Pronto comienza a diferenciarse la actitud de los hijos: Amón, concentrado en su melancolía y dominado por la fiebre de su amor incestuoso por Tamar, usa a David para tener ocasión de cometer la violación de ésta. Absalón,

dominado por su ambición y narcisismo, pretende el trono con preferencia a sus hermanos, especialmente a Amón que tiene mejor derecho, y así, cuando ve la melancolía de Amón, dice:

y si él se muere
quedo yo más cerca al solio;
que a quien aspira a reinar
cada hermano es un estorbo.²⁰

Al mismo tiempo se presenta a Amón como un personaje débil y sin autodisciplina, cualidades contrarias a las que David admira, pero como dice Edwards: "it does not seem inconceivable that his character is to some extent shaped by his father's obvious over-indulgence of him"²¹ Al principio de la obra la caracterización de Adonías y Tamar está menos dibujada. Volviendo a la escena primera, señalemos que Salomón es el primero en hablar al dar la bienvenida a David; otra vez es el primero en hacerlo cuando su padre pregunta la causa de la ausencia de Amón, que no se presenta a recibirle. Pero donde más claramente se pone de manifiesto el genuino amor que siente hacia su padre es en el transcurso de la conversación con su hermano Absalón en la primera jornada. Este le apostrofa insultantemente recordándole la irregularidad de su nacimiento:

No serás tú por lo menos,
reliquia de dos delitos,
homicidio y adulterio:
hablen Besabé y Urías,
una incasta y otro muerto.²²

Salomón no responde a lo que de insulto hacia sí mismo implican tales palabras sino que reprocha a su hermano la ofensa que las mismas contienen contra su padre:

De tu padre has murmurado,
 Absalón; y aunque yo puedo
 por mis manos castigar
 tan osado atrevimiento,
 el Cielo me ata las manos,
 quizás porque él quiere hacerlo;
 que ofensas de un padre, siempre
 las toma a su cargo el cielo²³

Simultáneamente, David muestra desde el principio un especial cariño por Amón, el primogénito y heredero, como pone de manifiesto la escena de su regreso a Jerusalén, que ya se ha comentado. Aprovechando esta inclinación de especial ternura de su padre hacia él, Amón pide a David que ordene a su hermana Tamar que le lleve personalmente sus alimentos, la encierra en su cámara y la viola. Cuando Tamar pide públicamente justicia a David vemos como éste se siente profundamente herido en su amor de padre: "Esto es, cielo, tener hijos?"²⁴ y sigue un largo parlamento con el que se revelan al espectador las dudas en que se debate el personaje entre el deber y el perdón, amor y justicia, como Rey y como padre. A ambos (el Rey y el padre) apela Tamar en su súplica, comenzando por llamarle "Gran Monarca de Israel . . ."²⁵ y haciendo luego referencia a su condición de hija "y cuando aquesto no baste / ni el ser hija tuya yo,"²⁶ y por si no fuera esto suficiente quiere conminarle a hacer justicia citándole el antecedente bíblico de Abraham que levantó el cuchillo contra su hijo a pesar de no haber real paralelismo entre ambos casos. Sin duda viendo la perplejidad de David y conociendo el especial amor que éste profesa a Amón, le apostrofa: "Véncete, Rey, a tí mismo:"²⁷ Los titubeos de

David están expresados en su respuesta que tiene algo de soliloquio:

Rey me llama la justicia
padre me llama el amor,
uno obliga y el otro impele:
¿cuál vencerá de los dos?²⁸

Por el subsecuente desarrollo del drama vemos que es, sin duda, su amor de padre el que vence. Y no sólo vence, en realidad David está vencido desde el principio por el amor hacia su hijo. Aunque le vimos debatirse entre una y otra posición en ningún momento hay una reacción definida en el sentido de castigo (cosa que en cambio sí se producirá más adelante en la obra cuando Absalón mate a su hermano). Aquí manifiesta sus dudas, su lucha interna debida más a lo que el pueblo de Isreal pueda exigir de él como Rey que a sus sentimientos personales que se inclinan incuestionablemente hacia el perdón. Así lo vemos en el aparte que se produce cuando Amón entra en escena dispuesto a afrontar, avergonzado, el juicio de su padre. Amón se postra a sus pies; David no se dirige a él, sino que monologa:

No ha de poder la justicia
aquí más que la afición.
.....
Piedad sus ojos me piden,
La Infanta satisfacción.
Prenderéle en escarmiento
deste insulto. Pero no.²⁹

Es obvio que lo que tiene más fuerza es su amor por Amón. Es verdad que David se plantea la demanda que le hará su pueblo:

¿Que dirá de mi Isreal
con tan necia remisión?
Viva la justicia, y muera
el Príncipe violador³⁰

y también rememora la apelación que le hizo Tamar, no ya sólo a la justicia, sino a su amor de padre. Pero su inclinación paternal es más fuerte hacia Amón, como se demuestra en los versos que siguen: "El alma me traspasó. / ¡Padre amoroso me llama!"³¹ comenta al oír las palabras del hijo, el cual sabe muy bien cómo enternecer a su padre. David entonces, desechando todo razonamiento anterior (en el que si en un momento dice "pero muera,"³² es evidente que no lo hace exponiendo su inclinación, sino en referencia al castigo que él sabe que puede pedir el pueblo para tal delito) se vuelve hacia Amón recibéndole con unas palabras que expresan tan sólo su preocupación de padre por este hijo: "¿Cómo estáis?"³³ le dice, sin transmitirle ninguno de los pensamientos que en el previo monólogo le conturbaban ni demostrarle enojo alguno.

La conducta de David está determinada por una serie de motivos: su amor paterno que se antepone a todas las demás consideraciones, la profecía de Nathan a David de que se le castigaría en las personas de sus hijos, por haber ordenado la muerte de Urías y cometido adulterio con Betsebé y, sobre todo, el hecho de que finalmente, Jehová perdonó a David a pesar de sus pecados, a lo que se hace referencia repetidas veces de forma que claramente manifiesta la constante presencia que del recuerdo de ello hay en la mente de David. Por eso cuando él, ante las súplicas de Tamar, se siente forzado

a castigar a uno de sus hijos por un grave delito, recuerda que a su vez fue perdonado por el sumo Juez y así dice:

Adulterio y homicidio,
siendo tal, me perdonó
el justo Juez porque dije
un pequé de corazón.
Venció en El a la justicia
la piedad; su imagen soy:³⁴

y en vez de castigar a Amón, le aconseja que: "Mirad, Príncipe, por vos, / cuidad de vuestro regalo."³⁵

Edwards elabora cuidadosamente esta parte de la reacción de David, pues además de decir que el crimen cometido por Amón es paralelo al cometido antes por David mismo, establece un nexo especial entre el padre y el hijo siguiendo la línea de la historia bíblica en la que el pasado criminal de David encuentra un paralelo en los crímenes de sus hijos y así afirma que: "Amón's actions are not only similar to his father's; they seem to be inextricable linked to them."³⁶ Sin embargo, ya se dijo al principio del capítulo que el aspecto bíblico del problema que se presenta no se puede olvidar en esta obra. Este hecho dará lugar a nuevos paralelismos, pues el perdón otorgado a Amón por su ofensa a Tamar tendrá más tarde un cierto equivalente en el perdón que será concedido a Absalón por el asesinato de su hermano, aunque, como veremos, hay una diferencia entre ambos perdones que necesita ser señalada.

Perdonado Amón después del atentado contra Tamar, promete no volver a ofender a su padre. No hay con posterioridad a este hecho relación directa entre David y Amón.

Volveremos a encontrar una profunda preocupación del padre por su primogénito en las escenas del acto II en que Absalón solicita de David que permita a Amón ir con sus otros hermanos al esquilmo de las ovejas, de que se hablará después.

De la situación creada por la falta de castigo a Amón surge un nuevo tipo de relación de David con otros dos de sus hijos: Tamar y Absalón. Tamar queda deshonrada y comprensiblemente resentida, puesto que David es negligente en cuanto a la justicia que merece su hija, pues, si bien el perdonar a Amón está basado en premisas de amor y en el recuerdo de la piedad divina, no se justifica que se la perdone sin el menor tipo de reconvención seria. Se ha comentado que también a Absalón se le perdona, sin embargo, hay que hacer notar que este perdón viene después de una sanción: ya que Absalón pasa dos años alejado de la casa paterna sin que su padre quiera saber nada de él y no se la perdona más que merced a un subterfugio que se comentará más adelante. Todos estos acontecimientos explican que Tamar se sienta impulsada a unirse más tarde a Absalón en la rebelión contra su padre. Habiendo abdicado David de sus responsabilidades como padre y como rey, aparece bajo una nueva luz a los ojos de Tamar. Como dice Edwards: "In Tamar's eyes his forgiveness of Amón is no less treacherous, no less a betrayal than her brother's violation of her."³⁷ Este mismo crítico añade que es esto lo que la impulsa a unirse a Absalón para matar a su hermano y rebelarse contra su padre, observación que

encuentro muy adecuada, aunque no creo que se deba dar demasiado énfasis a este punto pues concurre la lógica circunstancia de que Tamar busca apoyo en el único de sus hermanos que lo es de padre y madre. Esta unión de Tamar y Absalón ha sido preparada por Calderón desde el principio ya que al final de la escena segunda del Acto I antes de producirse la violación hace decir a Tamar en su diálogo con Absalón:

Aunque su muerte sintiera (la de Amón)
me holgara verte en su trono; (el de David)
que, en efecto tú y yo hermanos
de padre y madre somos.³⁸

Después de la ofensa, Tamar se convierte en una mujer resentida, dispuesta a vengarse de Amón, aunque en el proceso esté implicada la caída de su padre. Los planes de Absalón darán la oportunidad a Tamar para conseguir su objetivo. Desde este momento el centro de las relaciones paterno-filiales se desplaza a David-Absalón.

Absalón decide tomar a su cargo la venganza de su hermana. Con esto persigue dos objetivos: uno, la justicia, mediante el castigo de Amón, y el otro es satisfacer su propia ambición, ya que muerto Amón, él quedará más cerca al solio."³⁹ Hay que hacer notar que de estos objetivos el segundo, la ambición, ha sido ya introducido por Tirso, pues como bien dice Albert E. Sloman "in the book of Samuel Absalom's motive is revenge. In Tirso's play a second and more powerful motive in Absalom's ambition."⁴⁰

Calderón usa esta ambición como una solución para establecer continuidad a través del drama. La ambición ya aparece al principio de la obra, cuando piensa Absalón que la desaparición de su hermano le acercaría al trono. Se repite después en las palabras de la pitonisa Teuca:

Ya veo
que te ha de ver tu ambición
en alto por los ceballos.⁴¹

Pero Absalón ha sido testigo del amor y preocupación de David por su primogénito Amón y, más tarde, de cómo las súplicas de justicia de Tamar fueron ignoradas por David al otorgar el perdón a su heredero. Por eso Absalón reacciona contra su hermano Amón cuando dice en un aparte:

Incestuoso, tirano,
presto cobrará Absalón,
quitándote el reino y vida,
debida satisfacción.⁴²

En esto vemos que en realidad es la actuación de David la promotora en primera instancia de la reacción de rebeldía de Absalón contra Amón. Piensa que su padre está ciego: "Que a mi padre la pasión / de amor ciega:"⁴³ Sin embargo, al parecer todavía no piensa en combatir a su padre sino en suplantarlo a Amón como heredero y sus palabras revelan que no planea recurrir a la violencia:

Hijo soy del Rey segundo,
ya por sus culpas primero:
hablar a mi padre quiero,
y del sueño despertarle
con que ha podido hechizarle
Amor, siempre lisonjero⁴⁴

En este momento es cuando Absalón, dispuesto a hablar con su padre, encuentra la corona, escena ésta en la que se juntan las dos características de Absalón: ambición y narcisismo.

Toma la corona y declama:

 Mi cabeza quiero honrar
 con vuestro círculo bello;
 mas rehusaréis el hacello,
 pues aunque en ella os encubre
 temblaréis de que os deslumbre
 el oro de mi cabello.⁴⁵

Su ambición es en este momento tan profunda que quiere ceñir la corona y dice: "¿Quién hay en Jerusalén / que lo estorbe? Amón. Matalle."⁴⁶ Pero piensa que si mata a su hermano:

"Mi padre querrá vengalle. / Matar a mi padre . . ."⁴⁷ Esta exclamación de Absalón no deja de causar sorpresa pues hasta este momento no ha habido ninguna manifestación que pudiera implicar la idea de parricidio. Parecía todo reducirse a una rivalidad entre hermanos al pretender Absalón heredar la corona de su padre a pesar de los mejores derechos de Amón y Adonías, sintiéndose para ello apoyado en un cierto derecho de justicia nacido de la ofensa hecha a su hermana, como se dijo más arriba.

David sorprende a Absalón en el momento de decir en voz alta su última frase "matar a mi padre" y con la corona puesta. Le amonesta, le acusa de falta de talento y de odiar a su hermano Amón, portándose con él no como un Abel sino como un Caín. Comparadas con el estilo general de la obra las palabras de David son un tanto enérgicas. Esta escena hubiera podido ser de violenta confrontación entre padre e

hijo, pero Calderón ha preferido conservar en David un tono medio, si bien más fuerte que el que usó con Amón. David no se atreve a enfrentarse abiertamente con Absalón después de haber sido tan generoso con Amón, hasta el punto de haber incurrido en negligencia de sus deberes como padre y como rey. En paralelismo con su hermano, en esta específica circunstancia prevalece de nuevo el amor de David por sus hijos sobre todo lo demás. Absalón, lleno de doblez, dice que nadie ama a Amón en Israel tanto como él y que no tiene nada contra su hermano, rechazando la alusión de David de que Absalón es un Caín:

Si hiciera memoria dél [de Cain]
 plegue a Dios que me haga guerra
 cuanto el sol dorado encierra,
 y contra ti rebelado,
 de mis cabellos colgado
 muera entre el Cielo y la tierra.⁴⁸

Estas palabras de Absalón, pronunciadas con la intención de allanar los celos de su padre, resultan proféticas para él. Ante esta manifestación de afecto hacia su hermano, cuya falsedad no llega David a creer o a descubrir, el padre fácilmente, como siempre, perdona:

Si eso cumples, mi Absalón,
 mocedades te perdono:
 con los brazos te coronó,
 que mejor corona son.⁴⁹

David aparece como un hombre con un punto débil en su carácter que es la vulnerabilidad producida por el ilimitado amor a sus hijos varones. Sigue en la obra la invitación de Absalón a que sus hermanos, incluido Amón, vayan a la fiesta del esquilmo. Progresivamente aparece David lleno de

recelos, de suspicacias por la actitud de Absalón hacia su hermano, y teme por la seguridad de Amón, por lo que no se atreve a permitir que éste vaya al esquilmo oponiendo a los razonamientos de Absalón expresiones tales como:

"¿Amón? Eso no, hijo mío.
 "Temo que algún desvarío
 de nueva causa a mi llanto.
 "Nunca recelar fue malo."
 "¿De que dudáis, temor frío?" . . .50

Pero a pesar de sus celos y de que sospecha que Absalón finge, cede finalmente, aunque no queda del todo tranquilo; por un lado no se determina a admitir la doblez del hijo a quien acaba de perdonar; por otro, sigue temiendo que algo pueda suceder, pero no se define en una postura drástica. Esta debilidad será fatal, pues en ocasión del esquilmo Absalón hará matar a su hermano Amón. Aunque ya se indicó que en un principio la intención de Absalón era la de suplantar a su hermano, apoyándose en razones de la justicia debida a Tamar, se ve en las escenas que acabamos de presentar, una evolución que le lleva a pensar en el parricidio.

Asesinado Amón, por orden de Absalón y con la complicidad de su hermana Tamar, Absalón huye a las tierras de su abuelo en Gesur después de haberse tomado la justicia por su cuenta, dando así paso al cumplimiento de una de sus ambiciones. Este acto no es más que el coronamiento de un designio tramado a raíz de la ofensa inferida a Tamar que Absalón había aprovechado como pretexto; Edwards dice a este respecto:

there can be no question that David's blatant over-concern for Amón inflames Absalón hatred of him, while his forgiveness of Amón's crime presents Absalón with the opportunity of furthering his own ambitions⁵¹

Con el asesinato de Amón vuelve a plantearse una situación de encrucijada para el Rey. En el caso de la violación de Tamar le vimos preguntarse "qué dirá de mí Isreal." Entonces el heredero del trono era un delincuente, ahora ha sido asesinado. En ambas ocasiones son los sentimientos de padre los que prevalecen sobre las razones de estado, aunque en este caso se castigue al culpable. David, en su exclamación, une ambos aspectos de la muerte de Amón; su amor de padre "Ay mi Amón" y la razón de estado "Ay mi heredero,"⁵² pero el dolor que manifiesta es a todas luces un extremo dolor de padre por la muerte de su hijo favorito a manos de otro hijo también querido. Inmediatamente toma la determinación de castigar a Absalón y ordena:

Búsquese luego a Absalón,
marchen ejércitos luego
a buscarle.⁵³

Y cuando Adonías trata de interrumpirle con una súplica, replica prontamente:

No hay que aconsejarme en esto
¡Ay Amón, del alma mía!
Tú y Absalón me habéis muerto.⁵⁴

Al haber huido Absalón a tierras de su abuelo Gesur, no hay relación directa ninguna entre padre e hijo. Cuando dos años más tarde, Joab trata de interceder por Absalón, David no quiere oír hablar de él. Para conseguir la reconciliación

entre padre e hijo, Joab urde la estratagema de Teuca que se mencionó anteriormente. Teuca la pitonisa aparece ante David en supuesta demanda de justicia. Dice que tenía dos hijos, de los cuales uno mató al otro. Los jueces de Israel ahora le ordenan que entregue al hijo vivo o que tendrá que morir ella misma. David dicta sentencia en el sentido de que no tiene que entregar al hijo vivo y le dice:

. . . no mereces morir
 porque a tu hijo defiendas;
 antes es justa piedad
 la tuya; y más yerro hicieras,
 si muerto el uno, acusaras
 al otro; pues cosa es cierta
 que hace más el que perdona
 su dolor, que el que se venga.⁵⁵

Ante este dictamen del Rey, Teuca, siguiendo el plan trazado por Joab para conseguir el perdón de Absalón, se vuelve a David y hace que él se encuentra en situación semejante y actúa de forma diferente al juicio que acaba de emitir:

. . . la ira que muestras
 hoy contra Absalón, tu hijo;
 pues, opuesto a tu sentencia,
 muerto uno y ausente otro,
 quieres que entrambos se pierdan
 Vuelva Absalón a tu gracia,
 o verá Israel que yerras
 en no hacerlo, pues no obras
 lo mismo que tú sentencias.⁵⁶

Es de notar que Teuca se apoya en razones de estado para pedir el perdón de Absalón: "que dirá Israel." La misma pregunta que David se planteó a sí mismo anteriormente. A este respecto, Edwards acertadamente comenta:

David is perfectly aware of Absalón
 designs upon the throne, but his reason
 seems to be dulled by a desire to find
 in him a compensation for the loss of
 Amón, to replace one son with another.

Seguidamente David hace a Absalón con la promesa de perdonarle. La escena entre padre e hijo vuelve a mostrarnos un padre en el que el amor vence: Le pide perdón a Absalón por haber tardado tanto en perdonarle y luego le ruega, no le manda, que le obedezca como hijo:

con lágrimas te lo pido;
y si no fuera indecencia
desta púrpura, estas canas,
hoy a tus plantas me vieras
humildemente postrado,
pidiéndote, puesto a ellas,
pues te quiero como padre,
pues como hijo me obedezcas;⁵⁸

La escena es tanto más patética cuanto que ya en estos momentos Absalón ha preparado, de acuerdo con Aquitofel y Tamar, toda la estrategia de la rebelión militar contra David. Comenzada la rebelión, la victoria inicial es de Absalón. Llega a Jerusalén, va a palacio y entra en el cuarto del Rey su padre ordenando que: "No escape de muerto o preso."⁵⁹ Mas David ha huído al monte con los otros dos hijos. Allí el Rey se lamenta de la rebelión de Absalón pero revela su amor por él cuando todavía trata de justificarlo: "¡Ay, Absalón, hijo querido mío, / como procedes mal aconsejado!"⁶⁰ Incluso cuando se prepara para la batalla contra su hijo, da órdenes a Joab para no maten a Absalón:

pues que mi honor te fío,
advierde que Absalón es hijo mío:
guardame su persona;⁶¹

Mientras tanto, Absalón declara una vez más, exaltadamente, que desea matar a su padre y a sus hermanos:

Decid a David, mi padre . . .
 . . . que no se esconda de mí,
 que en la campaña le espero
 para afrentar con su muerte
 la corona y el imperio.
 Decid que traiga a sus hijos
 consigo porque en muriendo
 él a mis manos, acabe
 de una vez con todos ellos.⁶²

Continúa el desarrollo de la obra con la batalla en cuyo transcurso Absalón queda enganchado por el pelo a un árbol, cumpliéndose así la repetida profecía. Lo encuentra Joab aun vivo pero, contraviniendo las órdenes del Rey, lo remata con tres lanzadas: una por fratricida, la otra por deshonesto y la tercera por inobediente. Sin embargo David, al conocer la muerte de Absalón, dice:

¡Ay hijo mío, Absalón
 no fuera yo antes el muerto
 que tú!⁶³

y Joab observa que David está llorando por la muerte de su hijo. Este dolor por Absalón muerto justifica la ulterior referencia al testamento que muestra que David mantiene su amor por ellos en primer plano hasta sus últimas consecuencias. David no castiga a Joab en ese momento pero indica a Salomón que en el testamento le dirá lo que ha de hacer. En el testamento, que se lee en la Biblia, de acuerdo con 1 Reyes, 2, versículos 5 y 6, figura lo siguiente: "Tú sabes, además, lo que me ha hecho Joab, hijo de Sarvia . . . Actúa con él conforme a tu criterio, no permitiéndole que muera de viejo."⁶⁴

A pesar de la victoria final de David, éste siente que realmente ha sido vencido y que nada puede reparar la muerte de Absalón y dice en los últimos versos del drama:

Y ahora, no alegres salvas,
 roncos, sí, tristes acentos
 esta victoria publiquen
 a Jerusalén volviendo,
 más que vencedor, vencido.⁶⁵

Así, pues, hemos visto que a través del desarrollo de las relaciones entre Absalón y David hay una actitud de rebelión creciente contra su padre por parte de Absalón, que corre paralela a una actitud de conciliación y perdón por parte de David. En David, el héroe de esta tragedia, ha querido presentar Calderón una imagen del padre cristiano que ama a sus hijos como Jehová ama a su pueblo. Pero además, como dice Ruiz Ramón acerca de este personaje: "Su perdón a quienes le ofenden tiene su raíz en la plena conciencia de su culpa y en la aceptación plena del castigo divino."⁶⁶ No en balde ha exclamado en una ocasión hablando del Justo Juez: ". . . su imagen soy."⁶⁷ Edwards abona esta opinión desde diferente punto de vista:

When at the end of the play murder, violence and treachery seem to be the sum of man's achievements, David's enduring love seems somehow analogous to the love of God who sent Christ, His only Son, to a death that would atone for the evil of mankind.⁶⁸

Acerca de las relaciones entre David y Adonías, los indicios que ofrece la obra son muy escasos para tratar de delinear una clara y diferenciada relación entre padre e hijo. Adonías generalmente acompaña a David. Después del incesto cometido por Amón, queda como pretendiente al trono juntamente con Absalón, a quien desprecia por considerar afeminada su belleza. Asesinado Amón y habiendo Absalón acaudillado la rebelión contra su padre, Adonías sigue a

David en el combate, pero no se puede determinar si lo hace por amor a su padre, lealtad a su rey o interés en defender el trono de David contra Absalón, sin que apenas podamos ver en él más característica que su continua reticencia hacia Absalón por su belleza. Sabemos por la Biblia que trató de usurpar el trono cuando David ya era muy viejo: "Entonces Adonías, hijo de David, se rebeló diciendo: Yo reinaré. Y se hizo de carros y de gente de a caballo, y de cincuenta hombres que corriesen delante de él."⁶⁹ Pero este aspecto está fuera completamente de la obra de Calderón que como hemos visto, termina con la muerte de Absalón.

Más caracterizada está la relación padre-hijo entre David y Salomón. Esta relación es la del padre considerado como modelo. Salomón, a pesar de ser el último en orden de descendencia, es el primero que habla y saluda a David cuando éste retorna a Jerusalén tras la victoria contra los Moabitas. Es también el primero a quien David abraza. Su padre le aplica el epíteto de "prudente."

Salomón es el que se adelanta a dar a David las buenas noticias del feliz regreso de la flota de Ofir. Cuando se presenta la ocasión, defiende a su padre. Así en el acto I, escena X, al interpretar Absalón la profecía de Teuca, dice Salomón que hay otros hijos de David con más merecimientos que los de poseer una "hermosura afeminada."⁷⁰ Absalón, violentamente, replica que él (Salomón) es: "reliquia de dos delitos, / homicidio y adulterio:"⁷¹ aludiendo a los de su padre en las personas de Urías y Betsabé, respectivamente.

Ya se ha visto como Salomón reacciona cuando su hermano se permite palabras ofensivas contra el padre.

También en David se percibe una especial afinidad con Salomón; mientras que con Amón y Absalón las reacciones de David son siempre emocionales, con Salomón las conversaciones toman siempre un tono de serenidad afectuosa. Así, dice David a Salomón que espera que algún día suba el trono y alcance fama:

Betsabé, vuestra madre, me ha pedido
por vos, mi Salomón; creced, sed hombre;
que si amado de Dios, sois el querido
conforme significa vuestro nombre,
yo espero en El que al trono real subido
futuros siglos vuestra fama asombre.⁷²

Salomón considera a su padre como modelo de su vida y por eso contesta: "Vendrame, gran señor, esa alabanza, / por ser de vos retrato y semejanza."⁷³ En el drama se nos presenta a Salomón como un personaje protegido por su madre Betsabé que intercede por él. Pero sobre todo, la especial relación entre David y Salomón se debe al temperamento más sereno y equilibrado con que Calderón caracteriza a este último. En él no aparece ninguna pasión como el amor de Amón, la ambición de Absalón o la envidia que se percibe en Adonías hacia la belleza de su hermano. La prudencia de Salomón y su respeto por cualquier decisión que su padre tome, se muestra en los comentarios que hace inmediatamente después del juicio de Tamar, a quien ha escuchado quejarse al Rey. No llega a pronunciarse en ningún sentido y deja al tiempo la solución de lo que parece ser un caso difícil:

La infanta es hermana mía,
 del Príncipe hermano soy,
 la afrenta de Tamar siento,
 temo el peligro de Amón.
 El rey es santo y prudente,
 el suceso causa horror;
 más vale dar con el tiempo
 lugar a la admiración.⁷⁴

Salomón trata de impedir el asesinato de Amón en el momento en que el crimen va a consumarse y, refiriéndose más tarde a la conducta de Absalón, dice: "¿Hay tan grande alevosía?"⁷⁵ Muerto Amón, Salomón y Adonías van a darle llorando las nuevas a su padre. Cuando pregunta David si Absalón mató a su hermano, es Salomón el que contesta con un sencillo: "Sí, señor,"⁷⁶ La próxima vez que lo vemos con David es dos años más tarde, después, de que David y Absalón han hecho de nuevo las paces; teme que esta amistad pueda interferir en su posible acceso al trono, pero le vemos actuar de forma recta y clara al ir a hablar directamente con su padre sobre el asunto. Encuentra a David durmiendo y sufriendo una pesadilla en la que uno de sus hijos lo mata. No tiene ocasión de hablar con su padre, aunque David le ha prometido contarle su sueño, porque son interrumpidos por los gritos de las masas rebeldes que acompañan a Absalón. Le lealtad o el amor a su padre se ponen de manifiesto, al unirse a Joab para defender a David diciéndole que: "A precio de nuestras muertes, / defenderemos tu vida."⁷⁷ Después en el monte, toma parte en la lucha al lado de su padre y de nuevo, cuando David quiere participar en la batalla, Salomón se interpone para impedir que su padre arriesgue su vida: "No es seguro,

señor, aventuralla: / los dos bastamos para defendella."⁷⁸

David, hasta en estos momentos, está también preocupado por la vida de sus hijos, y, consiguientemente, reparte el campo entre los generales para preparar el combate, mientras que ordena a sus dos hijos, Adonías y Salomón, que se retiren con él. La escena que cierra la obra anuncia que Salomón será el sucesor, pues cuando David rehusa castigar a Semey y Joab dice, dirigiéndose a su hijo Salomón, aunque Adonías está también presente, "Salomón, lo que has de hacer / te dirá mi testamento . . ."⁷⁹ Lo que resulta lógico al observar que de entre los dos hijos que no intrigan contra su padre, Salomón es el que aparece más activo como colaborador. Esta caracterización es fácilmente comprensible pues Calderón escribe conociendo los hechos de la historia bíblica y no cabría una desvirtualización en otro sentido.

Vemos, pues, en esta obra, ciertos contrastes entre las relaciones de David y cada uno de sus hijos. Con Amón David se comporta como un padre cegado por su cariño hacia su hijo, al que le consiente y perdona todo, hasta el punto de favorecer la formación de un carácter débil y con ello, cooperar a su destrucción. Para empezar, le da cuanto pide sin intento serio de averiguar las causas de su extremada melancolía, con lo que él mismo da lugar, inconscientemente, a que se produzca el incesto, y después, al no inflingirle ningún tipo de corrección, deja abierta una justificación aparente para el asesinato de Amón.

Con Absalón, la actitud de David es algo más severa pues, aunque le perdona y le llora muy sinceramente, le castiga cuando Absalón mata a su hermano y además ya hemos visto que, durante dos años Absalón ha permanecido en el destierro sin que su padre le perdonara por todo ese tiempo.

Con respecto a Salomón, la relación es de afectuosa familiaridad por parte de David y de respeto por parte del hijo, como ha quedado explicado anteriormente. En cuanto a Tamar, es la hija obediente, pero poco más que esto, hasta el momento en que se siente defraudada por no recibir reparación de su padre por la ofensa de Amón y se convierte entonces en una mujer resentida, abandona la casa de David y busca la protección de su hermano Absalón con quien sigue unida hasta la muerte de éste. El amor de David por la hija aparece mucho más tibio que el que profesa a sus hijos varones. Tamar resulta en realidad la víctima. Llega al final de la obra deshonrada y vencida y toma la decisión de abandonar para siempre la corte de su padre:

Iré á sepultarme viva,
en el más oscuro centro,
donde se ignore si vivo,
pues que se ignora si muero.⁸⁰

Merece la pena señalar la diferencia existente entre la solución que da Calderón al problema de Tamar y la que presenta con Isabel en El Alcalde de Zalamea. Ambas jóvenes han sido violadas pero Isabel siente la compañía y apoyo de su padre al retirarse al convento y lo hace en armonía con él. Tamar, por el contrario, transmite, además de despecho,

una desolada expresión de soledad y abandono en ese "donde se ignore si vivo, / pues que se ignora que muero."

La Biblia narra el final de la historia de Tamar consignando sentimientos de desolación semejantes a los que expresa Calderón.

Tamar tomó ceniza y la esparció sobre su cabeza, y rasgó la ropa de colores de que estaba vestida, y puesta su mano sobre su cabeza, se fué gritando. . . . Y se quedó Tamar desconsolada en casa de Absalón, su hermano . . .⁸¹

La relación padre-hijo es, pues en Los cabellos de Absalón, compleja, aunque Calderón ha logrado presentarla con claridad y sencillez en sus líneas fundamentales. Los elementos que tienen una función relevante son dos: En primer lugar el amor que más allá de todo límite, tiene David por sus hijos y en cuyo aspecto Calderón establece una graduación. Con ella se da lugar a que los incidentes de la obra se desenvuelvan armoniosamente dentro de un plan trazado por el autor que despliega una amplia gama de matices en las relaciones paterno-filiales de que nos ocupamos. En segundo lugar, el sentimiento de culpa de David sirve simultáneamente de punto de arranque para explicar la actitud del Rey hacia sus hijos y de justificación pues, como ya hemos visto, David se apoya repetidamente en el recuerdo del perdón Divino para explicar su conducta. Como se ve ambos elementos son concomitantes y revierten en el planteamiento y desarrollo de las relaciones paterno-filiales que llenan el drama.

Todo esto se desarrolla sobre un fondo de carácter trágico que, como indiqué al principio de este capítulo, emerge del plan de castigo trazado por Jehová a los pecados de David. Sobre la casa de David gravita el peso de una culpa que hay que purificar a través del sufrimiento y, en efecto, David sufre en las relaciones con sus hijos que, como ya hemos discutido, es una constante en la obra.

Notas

¹Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflicts in the Drama of Calderón," Forum for Modern Languages Studies, Vol. 2, No. 2 (April 1966), págs. 99-113.

²Angel Valbuena Briones, en prólogo a Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca, Tomo I (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 23.

³Otto Rank, "The Incest of Ammon and Tamar," Tulane Drama Review, 7 (1962), págs. 38-43.

⁴Helmy F. Giacomán, Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón (University of North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1968), pág. 31.

⁵Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, Tomo I (Madrid: Alianza Editorial, 1967).

⁶Ibid., pág. 289.

⁷Ibid., pág. 289.

⁸La Santa Biblia, Texto íntegro traducido del hebreo y del griego (Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1972), 2 Samuel, 12-11.

⁹Ibid., 2 Samuel y 1 Reyes.

¹⁰Helmy F. Giacomán, Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón, pág. 46.

¹¹Don Pedro Calderón de la Barca, Los cabellos de Absalón en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 666. Las citas de todas las obras de Calderón que se presentan en este trabajo se dan por esta misma edición a no ser que se especifique en contrario.

¹²Ibid., pág. 666.

¹³Ibid., pág. 666.

¹⁴Helmy F. Giacomán, Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón, pag. 37.

¹⁵A este respecto puede verse Abdul-Aziz Bourham, De la condition de la femme dans l'antiquité hébraïque, 1ere édition (R.A.U.: Imp. Université D'Alexandrie, 1959), págs. 18 y 19. y tambien Juan Bosch, David: Biografía de un Rey (República Dominicana: Editorial Librería Dominicana, 1964), págs. 153-56.

¹⁶Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 668.

¹⁷Ibid., pág. 668.

¹⁸Ibid., pág. 668.

¹⁹Gwyne Edwards, edición de Los cabellos de Absalón, de Calderón de la Barca (New York: Pergamon Press, 1973), pág. 17.

²⁰Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 668.

²¹Calderón, Los cabellos de Absalón, Ed. Gwyne Edwards, pág. 19.

²²Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 575.

²³Ibid., pág. 675.

²⁴Ibid., pág. 679.

²⁵Ibid., pág. 679.

²⁶Ibid., pág. 679.

²⁷Ibid., pág. 679.

²⁸Ibid., pág. 679.

²⁹Ibid., pág. 680.

³⁰Ibid., pág. 680.

³¹Ibid., pág. 680.

³²Ibid., pág. 680.

³³Ibid., pág. 680.

³⁴Ibid., pág. 680.

³⁵Ibid., pág. 680.

³⁶Calderón, Los cabellos de Absalón, Ed. Gwyne Edwards, pág. 20.

³⁷Ibid., pág. 22.

³⁸Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 668.

³⁹Ibid., pág. 668.

⁴⁰Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Early Plays (Oxford, 1958), pág. 98.

⁴¹Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 674.

⁴²Ibid., pág. 680.

⁴³Ibid., pág. 681.

⁴⁴Ibid., pág. 681.

⁴⁵Ibid., pág. 681.

⁴⁶Ibid., pág. 681.

⁴⁷Ibid., pág. 681.

⁴⁸Ibid., pág. 682.

⁴⁹Ibid., pág. 682.

⁵⁰Ibid., pág. 682.

⁵¹Calderón, Los cabellos de Absalón, Ed. Gwyne Edwards, pág. 22.

⁵²Ibid., pág. 686.

⁵³Ibid., pág. 686.

⁵⁴Ibid., pág. 686.

⁵⁵Ibid., pág. 688.

⁵⁶Ibid., pág. 689.

⁵⁷Calderón, Los cabellos de Absalón, Ed. Gwyne Edwards, pág. 23.

⁵⁸Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 690.

⁵⁹Ibid., pág. 696.

⁶⁰Ibid., pág. 698.

⁶¹Ibid., pág. 699.

⁶²Ibid., pág. 699.

⁶³Ibid., pág. 701.

⁶⁴La Santa Biblia, 1 Reyes, 2, 5, y 6.

⁶⁵Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 701.

⁶⁶Francisco Ruíz Ramón, Historia del teatro español, Tomo I, pág. 291.

⁶⁷Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 680.

⁶⁸Gwynne Edwards, edición de Los cabellos de Absalón, pág. 14.

⁶⁹La Santa Biblia, 1 Reyes 1.

⁷⁰Calderón, Los cabellos de Absalón, pág. 675.

⁷¹Ibid., pág. 675.

⁷²Ibid., pág. 678.

⁷³Ibid., pág. 678.

⁷⁴Ibid., pág. 680.

⁷⁵Ibid., pág. 686.

⁷⁶Ibid., pág. 686.

⁷⁷Ibid., pág. 695.

⁷⁸Ibid., pág. 699.

⁷⁹Ibid., pág. 701.

⁸⁰Ibid., pág. 701.

⁸¹La Santa Biblia, 2 Samuel 13.

CAPITULO IV

EL ALCALDE DE ZALAMEA: EL PADRE COMO EDUCADOR Y MODELO

Alexander Parker, en su estudio del conflicto padre-hijo en los dramas de Calderón, no menciona la obra El Alcalde de Zalamea ni las relaciones entre Crespo y su hijo Juan.¹ La razón está en el hecho de que las relaciones padre-hijo en esta obra no son conflictivas sino armónicas. Este carácter es, quizás, el que les da una especial importancia, pues es uno de los pocos dramas de Calderón, donde el padre aparece como educador y modelo.

Como es sabido, El Alcalde de Zalamea de Calderón está inspirado en una obra anterior del mismo título que sirvió de fuente al autor y que ha sido atribuida a Lope de Vega, aunque hay discrepancia entre los críticos acerca de dicha atribución.² Al re-crear este drama Calderón reduce las dos hijas de Pedro Crespo que aparecían en la obra que le sirve de fuente (Leonor e Inés) a una (Isabel), y añade, además de Mendo y Nuño, un personaje que no aparecía en la obra original: Juan Crespo. Esto da a Calderón la

oportunidad de reflejar un cierto tipo de relación padre-hijo que no vemos en la obra de Lope de Vega.

La caracterización psicológica de Pedro Crespo ha sido vista de diferente manera por distintos autores³ aunque hay entre ellos marcadas coincidencias y todos insisten en el rasgo más acentuado, que es su gran sentido del honor concebido como "patrimonio del alma."⁴ Peter Dunn dice que Crespo es "An honourable and God-fearing man and a loving father."⁵ El mismo autor le define como un hombre que concibe el mundo como lugar ordenado y armónico: "Crespo is a man who seeks and celebrates what is harmonious and orderly in Nature."⁶

En realidad no se puede hablar del carácter psicológico de Pedro Crespo sin relacionarlo con un conjunto de valores que forman su ambiente personal y cultural, según sugiere el mismo Dunn:

If we, . . . attempt to define the character of Pedro Crespo we find that we cannot do so without being obliged to establish the frame of values within which he acts.⁷

Y añade que estos valores no aparecen inmediatamente y de un vez sino que cambian y se enriquecen a medida que se desarrolla la acción de la obra. Por su parte, Francisco Ruíz Ramón afirma:

Pedro Crespo es todo un hombre. En paz consigo mismo, conoce lo que debe a los demás y lo que se debe a sí mismo, sabe cuáles son sus deberes y cuáles son sus derechos. Equilibrio, madurez, serenidad, dominio de sí, amor a los suyos, agudo sentido de la realidad, humor y plena conformidad con el puesto que ocupa en el mundo.

Eugenio Castelli lo describe como "Padre solfítico, tierno y bondadoso con sus hijos, cuidadoso protector de su bienestar."⁹ En el darma mismo, Crespo aparece como un hombre con gran dignidad y conocedor de su lugar:

. . . ¿hay alguien
que no sepa que yo soy,
si bien de limpio linaje,
hombre llano?¹⁰

Es además de prudente, un poco cazurro pues como dice Don Lope: "¡Qué ladino es el villano / o cómo tiene prudencia "¹¹ Y en otra ocasión: "Testaurdo es el villano."¹² La fama lo presenta como hombre rico, vano y presuntuoso, según se desprende de las palabras que dice el Sargento al Capitán:

En la casa de un villano,
que el hombre más rico es
del lugar, de quien después
he oído que es el más vano
hombre del mundo, y que tiene
más pompa y más presunción
que un infante de León.¹³

El propio Crespo se considera como un hombre centrado en sí mismo, y con un gran auto-dominio hasta el punto de que nada le puede turbar y así llega a afirmar que "Nunca me enajena / a mí de mí nada." Es, además, un hombre cortés y servicial pero siempre a condición de reciprocidad, ya que aunque en los consejos a su hijo le dice que:

Sé cortés sobre manera
sé liberal y esparcido;
que el sombrero y el dinero
son los que hacen los amigos;¹⁵

también es cierto que en su diálogo con Don Lope, Pedro exclama: " . . . la cortesía / tenerla con quien la tenga,"¹⁶ donde parece expresar su sentido de que no puede

confundirse la cortesía con el servilismo y la aceptación de inferioridad.

Es importante todo esto, pues al decir de Valbuena Briones: "El recto sentido de la obra presupone el entendimiento del carácter de su protagonista."¹⁷ Para este crítico una parte de la psicología de Crespo se encuentra en su falta de percepción de la jerarquía social y así comenta que: "La falta de perspectiva de la jerarquía social y su infatuación le llevan a tomar la justicia por su mano."¹⁸ Sin embargo, debo señalar que Pedro Crespo sí tiene sentido de la jerarquía social, la prueba es que no se atreve a actuar contra el Capitán hasta que no es nombrado alcalde y es apoyándose en la alcaldía como autoridad establecida la forma en que se dirige a su hija en el momento de ofrecerle una reivindicación, lo que implica sentido de jerarquía:

Hija,
ya tenéis el padre alcalde:
El os guardará justicia.¹⁹

Con anterioridad a estas palabras, que como se ve hacen referencia específica al cargo que le acaba de ser impuesto, Crespo en ningún momento ofrece a su hija hacerle justicia en forma alguna. Observemos que antes de ser nombrado alcalde aconseja prudencia a sus dos hijos, y él mismo actúa cautelosamente:

Isabel, vamos aprisa:
demos la vuelta a mi casa;
que este muchacho peligra,
y hemos menester hacer
diligencias exquisitas
por saber dél y ponerle
a salvo.²⁰

Todo esto indica claramente que Crespo tiene idea del concepto de autoridad jerárquica puesto que no actúa hasta después de haber sido elegido alcalde.

Una vez descrito el carácter de Pedro Crespo, examinaremos las relación con sus dos hijos, Isabel y Juan. Isabel, la hija, es una figura central en el drama, pues es la que involuntariamente provoca el conflicto al ser atacada por el Capitán. Dunn al estudiar las relaciones del drama con el que le sirve de fuente, dice que Calderón, al hacer que Isabel sea violada y no simplemente seducida, como ocurría con las dos hijas de Crespo en la obra atribuida a Lope, introduce "the implications of innocent suffering."²¹ Sloman dedica un breve comentario al carácter de Isabel: "The conduct of Isabel is exemplary; her virtue is beyond reproach."²² Isabel comparte con su padre y su hermano el sentido del honor. Según Sloman: "In Calderón's play Crespo's son and daughter complete the picture of integrity and honour represented by Crespo himself."²³ Isabel misma se presenta como joven virtuosa con arreglo a las convenciones de la época, cuando al aparecer Mendo en la calle ordena a su prima que cierre la ventana y se retiren los dos a su aposento. De la misma manera el Capifán, indirectamente, al hablar de la hermosura de Isabel nos está revelando su firmeza de carácter:

Pensé hallar una villana
y hallé una deidad . . .

en toda mi vida vi
 más divina, más perfecta
 hermosura . . .²⁴

y comenta su extrañeza de que: ". . . en una villana haya /
 tan hidalga resitencia . . .!"²⁵ Don Lope de Figueroa une
 estas dos características al exclamar cuando ve a Isabel:
 "Qué hermosura tan honesta!"²⁶ y rinde pleitesía a estas
 virtudes llamando dos veces "señora" a la hija de un villano.
 Con lo cual también en Figueroa presenta Calderón un concepto
 del valor humano inherente a ciertas virtudes, estén éstas
 en quien estén. Sin embargo, el Capitán, en su diálogo con
 el Sargento, distingue entre dama y villana:

Luego si dama se llama
 la que se ama, claro es ya
 que en una villana está
 vendido el nombre de dama.²⁷

Pero después de verla cuando entra en su aposento, al tener
 que enfrentarse con Crespo y su hijo, trata de explicar su
 conducta diciendo que es responsabilidad de caballeros
 acudir a sus obligaciones: "y yo / al respeto de esta dama /
 suspendí todo el furor."²⁸ A lo que Crespo contesta recor-
 dando al Capitán que su hija no es dama sino labradora (con
 lo que otra vez vemos que, unido a un sentido de su dignidad,
 tiene un claro concepto de jerarquía):

Isabel es hija mía,
 y es labrador, señor,
 que no dama.²⁹

Crespo también nos ofrece una breve descripción de las
 cualidades morales de su hija durante la escena con el
 Capitán en el último acto cuando intenta remediar la ofensa

a su honor mediante el matrimonio de Isabel con el Capitán,
y termina por comparar a Isabel con su madre muerta:

. . . mi hija
se ha criado, a lo que pienso,
con la mejor opinión,
virtud y recogimiento
del mundo; tal madre tuvo:
téngala Dios en el cielo.³⁰

Hasta el momento en que el conflicto central se plantea, las relaciones de Pedro Crespo con Isabel están dictadas por el afecto paternal y las convenciones sociales. La casa en que viven es un lugar lleno de paz según observación de Don Lope, y en ella Crespo tiene: "un pedazo de jardín / en que mi hija se divierta."³¹ Su actitud hacia Isabel es protectora. La manda retirarse a sus habitaciones cuando llega la tropa y se siente receloso por el hecho de que Mendo ronda la calle. Cuando Don Lope indica su deseo de que Isabel se siente a cenar con él hay una cierta ambigüedad en la reacción de Pedro Crespo; por una parte parece indicar una gran confianza en la caballerosidad de Don Lope, pero por otra puede interpretarse también como una fe ilimitada en la discreción y virtud de Isabel. Y así cuando Lope dice: "Mi poca salud me deja / sin sospecha de esta parte."³² Pedro se apresura a contestar:

Aunque vuestra salud fuera,
señor la que yo os deseo,
me dejara sin sospecha.
Agravio hacéis a mi amor
pues nada de eso me inquieta;³³

Respuesta un tanto ambigua puede referirse igualmente a su confianza en Don Lope o en su hija Isabel. La actitud

protectora se ve también en el hecho de que, cuando los soldados alborotan la calle con serenatas, al retirarse Pedro Crespo encierra a sus hijos "por fuera" para que no puedan dejar sus aposentos, e inmediatamente sale (como también lo hace Lope por su cuenta) para castigar la afrenta que se le ha hecho a su hija. Al ser Isabel raptada por el Capitán y sus secuaces, la reacción de Crespo es la de defender a su hija por todos los medios. En el primer instante se encuentra imposibilitado de hacerlo ya que no tiene espada, pero cuando un momento después Inés le trae una, cobra nuevo ánimo hasta que finalmente cae vencido por el número y se lo llevan al monte para atarlo a un árbol.

El gran problema se le presenta a Crespo en el momento en que al conocer la deshonor de Isabel y con ello la pérdida de su propio honor, se ve envuelto en el conflicto entre amor y deber. Isabel, que conoce las exigencias del código del honor, pide a su propio padre que la mate, pero éste por el contrario, le dice que se levante y vuelva a casa con él. Aquí hay una verdadera muestra del control que Crespo ejerce sobre sí mismo. No se deja arrebatar por los hechos, sino que los acepta y los juzga, por eso contesta con unas palabras llenas de conformismo y sentido filosófico:

Que a no haber estos sucesos
que atormenten y que aflijan
ociosas fueran las penas,
sin estimación las dichas.
Para los hombres se hicieron . . .³⁴

e insta a su hija a que vuelva a casa lo antes posible. Hasta este momento la única solución posible para Pedro Crespo es la venganza personal del honor de su hija, pero la llegada del escribano cambia radicalmente la situación. Al serle anunciado su nombramiento como alcalde de Zalamea, Crespo vislumbra un medio para restaurar el honor, pero no a base de venganza sino de justicia:

¿Cómo podré delinquir
yo, si en esta hora misma
me ponen a mi por juez,
para que otros no delincan?³⁵

Con arreglo al código del honor la venganza exigía la muerte tanto del Capitán como de Isabel y, además, el secreto de la deshonor.³⁶ La justicia exige, por el contrario, publicidad y respeto a la ley, fundamentalmente a la ley moral. La hija no acaba de entender la actitud del padre y dice: "Fortuna mía o mucha cordura, o mucha cautela es ésta."³⁷ Premraj Halkhoree opina que "confusion can too easily spring from a failure to distinguish between social and moral honour."³⁸ Crespo trata de salvar su honor moral (patrimonio del alma) aunque tenga que hacerlo sacrificando su honor social ("opinión"). Pero ambas formas de honor se salvan pues incluso el honor social de Crespo es restaurado cuando el Rey lo nombra Alcalde perpetuo de Zalamea. Claro está que Isabel no puede recuperar su honor social y por eso ha de vivir para siempre recluida en un convento, esto es, fuera de la sociedad.³⁹

Sin embargo, hay que hacer notar que hay una perfecta armonía entre el padre y la hija que se pone de manifiesto en toda la escena que abre la jornada Tercera en la cual Isabel le hace el relato de lo sucedido a su padre. Como se ha dicho, en esta obra Calderón presenta un padre modelo, y lo es en relación a ambos hijos. En la escena que nos muestra a Isabel preocupada por el dolor y el honor de su padre,⁴⁰ vemos que éste reacciona ante todo como padre y que su dolor por el honor perdido no lo es tanto por la injuria personal como porque la ofensa ha sido inferida a la hija. De este modo al llegar el desenlace Calderón pone en boca del padre unas palabras en las que deliberadamente no define en forma explícita de quién sea la decisión de la entrada en el convento de Isabel:

Un convento tiene ya
elegido y tiene esposo
que no mira en calidad.⁴¹

dice Crespo sin que se pueda deducir por esta expresión si la elección fue tomada por la hija o por el padre. La razón de esto es clara; en esta obra ambos personajes están de acuerdo en la decisión, como se infiere de la primera escena de la jornada Tercera a que nos referimos. A este respecto quien ha explicado mejor la situación es Wilfredo O. Casanova:

Al hacer pública su deshonor, esto es,
al renunciar a su opinión social,
Pedro Crespo hace suya, implícitamente
la noción honor, patrimonio del alma
y en definitiva, le da la espalda a
las implicaciones sociales externas
contenidas en el término opinión⁴²

Las relaciones de Crespo con su hijo Juan están más claramente dibujadas en la obra y, desde nuestro punto de vista, son más interesantes. Recordemos una vez más que Juan es un personaje nuevo introducido por Calderón que no se encontraba en la obra que le sirve de fuente. El personaje de Juan no ha sido debidamente estudiado aunque hay autores que indican algunos rasgos de su caracterización psicológica. Así, Augusto Cortina, dice que Juan es "arriesgado, cortés, valiente."⁴³ Albert Sloman escribe que:

The scenes between Juan and his father are unquestionably among the play's best, showing us Crespo endeared to a family whose honour he is resolved to defend. Juan is a younger, immature and more impetuous version of Crespo. At times his reactions correspond exactly with those of his father. . . . At others, the two are contrasted with each other.⁴⁴

Desde luego Juan es un muchacho muy joven. Su padre lo llama "Juanico," "Juanito," "rapaz," "rapagón." El capitán le llama "rapaz" y Rebolledo "mozo." Crespo le llama "hijo" por primera vez cuando se apresta a darle consejos antes de su partida para el ejército. La actitud general de Pedro hacia su hijo es de protección, compañerismo familiar, orgullo oculto y una preocupación constante de convertirse en su educador y gufa. Por parte de Juan la actitud es de afecto y respeto.

Eugenio Castelli subraya cierta antítesis entre Crespo y Juan:

Los posteriores diálogos entre Crespo y su hijo Juan (escenas VII a XI), además de lo que encierran de antítesis entre el criterio moralista del primero y la despreocupación y sentido práctico del segundo, sirven para revelar uno de los aspectos esenciales del carácter de Pedro Crespo: su incorruptible sentido del honor . . .⁴⁵

y añade más adelante que Juan posee "un sentimiento rígido del honor, sin duda heredado de su padre, pero sin la madura capacidad de caridad de éste."⁴⁶

En realidad es difícil hacer generalizaciones acerca de Juan, pues a lo largo de la obra Juan se transforma de mozo en hombre moralmente maduro, ya que se operan en su vida cambios importantes: hace elección definitiva de su futuro convirtiéndose de labrador en soldado, se ve forzado a tomar decisiones cuando se enfrenta con la pérdida del honor de su hermana y de la familia, y, sobre todo, abandona la casa paterna emprendiendo un viaje que, en literatura, casi siempre simboliza la marcha hacia el descubrimiento de sí mismo.⁴⁷ Este viaje, en el que podemos suponer que Juan adquirirá autosuficiencia, será también la ocasión para recuperar su opinión u honor social que había perdido y para adquirir un honor personal no meramente heredado de su padre, sino el que va unido a los hechos de la vida militar.

En las escenas que abren la obra se hace mención a Pedro Crespo e incluso a la belleza de su hija Isabel, pero no contienen ninguna referencia a Juan. Este aparece por primera vez en la calle cuando se encuentra con su padre que viene de las eras. El hijo viene de jugar a la pelota y

puede verse que la relación entre ambos es de afectuoso compañerismo familiar. Es el hijo el que primero dirige la palabra al padre en un tono respetuoso llamándole "señor." La hermosa descripción de las eras que hace Crespo, llena de sencillez lírica, es seguida inmediatamente por los primeros consejos que da Pedro Crespo a su hijo:

Dos cosas no has de hacer nunca:
no ofrecer lo que no sabes
que has de cumplir, ni jugar
más de lo que está delante;
porque si por accidente
falta, tu opinión no falte.⁴⁸

Hay aquí dos preceptos negativos que contrastan con los consejos de la Jornada Segunda que son de índole positiva (ser cortés, liberal y humilde) y una preocupación importante de Pedro en cuanto a su hijo: que no se ponga en circunstancias de perder su "opinión" u honor social.

Inmediatamente sigue el requerimiento de Juan a su padre de que compre una ejecutoria, lo que da ocasión a Crespo para enseñar a su hijo la diferencia entre honor auténtico y postizo. El dinero no puede comprar la honra "que honra no la compra nadie."⁴⁹ El padre, acentuando el tono didáctico de sus enseñanzas, añade el ejemplo del calvo que no tiene más pelo propio aunque se compre una cabellera. Pero Juan parece tener un gran sentido práctico. En efecto, no parece estar preocupado por el honor en sí mismo sino por los inconvenientes de no poseer una ejecutoria para así no tener que hospedar a soldados. Asimismo en el pasaje de la compra de la ejecutoria hay; por parte de Crespo, un gran

sentimiento de la continuidad de la familia, que él quiere inculcar en su hijo, y así le dice:

Villanos fueron
mis abuelos y mis padres,
sean villanos mis hijos.⁵⁰

Esto puede ser explicado por medio de la interpretación que ofrece Dunn quien al estudiar el honor como "patrimonio del alma" dice que la palabra "patrimonio" debe entenderse dentro del concepto legal del Derecho Romano:

In law there is no distinction between the deceased and the heir; legally speaking the son is an extension of the father, because the same concessions and obligations operate without solution of continuity.⁵¹

Este concepto del hijo como extensión legal del padre, es lo que parece inspirar las palabras de Crespo citadas.

Esta primera lección de Crespo a su hijo es casi inmediatamente olvidada por Juan debido a la impresión que recibe con la llegada del Capitán a su casa. La actitud de Juan hacia el Capitán es la propia de un muchacho discreto que le recibe con humildad, le sirve con solicitud y que también le admira. Tras decir que ha sido gran ventura acoger en su casa a un caballero tan noble, en un aparte muestra su admiración de una manera inequívoca y exclama: "¡Qué galán! ¡Qué atento! / Envidia tengo al traje de soldado."⁵² Aquí Juan parece encontrar por primera vez la oportunidad de ganar honor por medio de la vida militar y elevarse sobre su condición de simple villano. Este pensamiento ha de afirmarse más tarde, durante la visita de Don Lope.

Momentos después, en la escena XIV, cuando Juan oye el supuesto altercado entre el Capitán y Rebolledo, (consecuencia del plan del Capitán para llegar al cuarto de Isabel) Juan ha de enfrentarse solo con la situación. Su reacción es la propia de un muchacho poco maduro pues, aunque lleva una espada, lo primero que hace es pedir auxilio reclamando inmediatamente la ayuda de su padre y de los servidores al decir: "Acudid todos presto."⁵³ Es solamente después, en la escena XVI y ya reunido con su padre, que también lleva espada, cuando Juan se atreve a dirigirse abiertamente al Capitán para afearle su conducta, teniendo presente de una manera especial el disgusto que la acción del Capitán ha ocasionado a su padre. Crespo reacciona fingiendo no dar importancia al incidente y desautorizando a su hijo: "¿Quién os mete en esto a vos / rapaz? ¿Qué disgusto ha habido?"⁵⁴ Pero seguidamente la identificación padre-hijo se afirma por parte del padre cuando éste dice al Capitán:

que yo
puedo tratar a mi hijo
como quisiere, y no vos.⁵⁵

y por parte del hijo al replicar: "Y yo sufrirlo a mi padre, / mas a otra persona, no."⁵⁶ Con lo cual Calderón subraya la relación padre-hijo como un vínculo recíproco que engendra una serie específica e intransferible de derechos y obligaciones. La actitud protectora de Crespo hacia su hijo se hace aquí visible. Cuando Juan, siguiendo las convenciones del honor, replica al Capitán que está dispuesto a perder la

vida por la opinión, Don Alvaro quiere castigarle, pero se interpone Crespo: "Ved que yo estoy / de por medio."⁵⁷ Todo lo cual termina inesperadamente con la llegada de Don Lope. Crespo no puede ocultar su orgullo de padre ante las valientes reacciones de su hijo: "Por Dios que se las tenía / con todos el rapagón."⁵⁸ En el acto II vemos desarrollarse la inclinación de Juan hacia la vida militar. Es aquí, al final de la escena VII, después de que Don Lope habla de las dificultades y trabajos de la vida militar, cuando Juan dice: "Con todo eso, es linda vida,"⁵⁹ y Don Lope le invita a unirse al ejército. Pedro Crespo no toma parte en este momento en la conversación como si dejara la decisión completamente en manos de su hijo. No quede nada decidido en este momento porque en ese instante interrumpen los cantos de los soldados que están dando serenata a Isabel.

Al decidir enfrentarse con los soldados, la primera preocupación de Crespo es la seguridad y protección de sus hijos: "Encerraré por de fuera / a mis hijos,"⁶⁰ dice, pero no puede impedir que de alguna manera, no explicada en la obra, Juan aparezca en la calle luchando espada en mano. Los pensamientos de Juan estan también junto a su padre, pues en los dos únicos versos pronunciados por él en esta escena dice: "Quiera el Cielo que le tope."⁶¹ Estas palabras tienen un doble aspecto ya que pueden referirse tanto a su padre como al Capitán para ayudar a uno a castigar al otro, y la frase inmediata: "Señor a tu lado estoy"⁶² indica que su

intención primaria era la de luchar al lado de su padre, con lo que tenemos nuevamente la identificación padre-hijo.

De la decisión de Juan de ir al ejército nos enteramos indirectamente por medio de Rebolledo en la escena XVII, al informar éste al Capitán de que si intenta raptar a Isabel puede contar con un enemigo menos:

Aquel
mozo, hermano de Isabel.
Don Lope se le pidió
al padre, y él se le dio,⁶³
y va a la guerra con él.⁶³

También le informa al mismo tiempo del cambio operado en Juan. Juan se encuentra en este instante en un momento de perplejidad. Su antigua identidad va desapareciendo y no ha adquirido todavía otra. Tampoco es ya el muchacho que está dependiendo constantemente de su padre pues acaba de obtener un empleo y modo de vida independiente con su próxima entrada en el ejército, pero todavía no está bajo la protección de Don Lope. Apenas ha comenzado su servicio a las órdenes de Don Lope, pero ya ha abandonado su condición de labrador, cuando Rebolledo dice de él:

En la calle le he encontrado
muy galán, muy alentado,
mostrando a un tiempo, señor
rezagos de labrador
con primicias de soldado.⁶⁴

Sigue uno de los momentos más importantes y más llenos de emoción de la obra donde se muestra en toda plenitud el papel de Crespo como padre y educador de su hijo: los consejos de Pedro Crespo. Valbuena Briones dice que el romance en que Pedro da consejos a su hijo al despedirle "es comparable, si

no superior, al parlamento en que Polonio despide a Laertes en Hamlet."⁶⁵ Estos consejos no son de tipo teórico ni cantan las grandezas de la vida militar, sino que reflejan la moralidad de un labrador de la clase media. Edwin Honig, al hablar sobre este punto dice de Crespo que:

His parting advice to Juan, sometimes compared to Polonius's speech on a similar occasion, abounds with the cautions of an ascendant middle-class morality. In self-defense, it emphasizes not the classical virtues of heroism but the virtues of social property: service, sacrifice, sentiment and expedience.⁶⁶

Y añade:

Shrewd, obsequious, opportunistic, the speech grates on modern ears; yet the advice is intended as genuine, and must be taken as such. Moreover, it is truly earned, reflecting Crespo's own practice, personality and tempered ideals.⁶⁷

También Fred Abrams comenta los consejos dados por Pedro Crespo a su hijo sugiriendo una semejanza entre éstos y los dados por Don Quijote a Sancho y efectivamente la coincidencia es digna de ser notada.⁶⁸

No están claras a primera vista las razones por las que Crespo entrega su hijo a Don Lope para que le siga como soldado. Isabel, que siente un gran afecto por su hermano, dice a Crespo--y es la única vez que se dirige a su padre con palabras parecidas--";Notable crueldad has hecho!"⁶⁹

A lo que Crespo responde dando su opinión sobre lo que habría de ser la conducta de su hijo de permanecer en casa. Con esto justifica la razón de su proceder:

¿Que habría de hacer conmigo
si no ser toda su vida
un holgazán, un perdido?⁷⁰

Dunn ofrece una explicación de la decisión de Juan, pero no del permiso de Crespo:

Hopefully seeing the soldier's life as a
way of serving justice, he is a new, raw
recruit in the methaphysical war.⁷¹

Los versos que acabamos de citar muestran que el permiso que da Crespo a su hijo para unirse al ejército es concorde con el propósito educativo que el padre, como hemos visto, demuestra en toda su actitud. Quiere que su hijo descubra su propia vida, abandone las limitaciones del pueblo, desarrolle su personalidad. Por otro lado con ello se le abre al muchacho una oportunidad para adquirir fama y honor personal, de fortalecer su carácter y poder así llegar a obtener un respeto hacia su persona no heredado sino por él adquirido y semejante al respeto que, como sabemos, le tienen a su padre las gentes de Zalamea. Ciertamente se podría objetar que Crespo pasa por alto la villanía del Capitán, la doblez de Rebolledo, la complicidad del Sargento, esto es, que la guerra no es necesariamente la mejor escuela para un muchacho como Juan. Además, Juan es el único varón de Pedro Crespo y éste es propietario de gran hacienda. Pudiera parecer lógico pensar que la decisión por parte de Crespo habría de ser más bien en favor de hacerle labrador que de hacerle soldado, pero de esta forma el padre absorbería al hijo y hemos visto que las amonestaciones pedagógicas de Crespo van siempre dirigidas a que su hijo madure y se

desarrolle completamente por y en sí mismo. Así se entiende que termine sus consejos diciéndole:

Al amparo de Don Lope
y mi bendición, yo fío
en Dios que tengo de verte
en otro puesto.⁷²

Por otro lado el elemento de ternura viene a corroborar esta impresión, pues vemos cómo le enternece a Crespo el ver marchar a su hijo:

Ea, vete presto;
que cada vez que te miro,
siento más el que te vayas:
y haz por ser lo que te he dicho.⁷³

Y casi inmediatamente:

Enternecido
me deja, cierto, el muchacho,
aunque en público me animo.⁷⁴

Hay dos puntos interesantes que han de indicarse en cuanto a la partida de Juan. Uno es que Juan abandona la casa paterna casi de noche, Isabel dice: "Que de noche haya salido / me pesa a mí"⁷⁵ y otro que se dirige hacia el simbólico "monte." En la teoría de Dunn sobre la armonía y desarmonía en El Alcalde de Zalamea coexisten los dos elementos que el autor vincula a la desarmonía: "noche y monte."⁷⁶ En efecto, inmediatamente irrumpen en la casa las gentes del Capitán que arrastrarán también al monte a Isabel y a Crespo para consumar su delito durante la noche. Es curioso advertir que éste es también el momento en que padre e hijo en la obra se encuentran separados. En la primera Jornada y la parte de la segunda que transcurre antes del rapto y violación de Isabel, padre e hijo han estado juntos o muy

próximos. En la tercera Jornada, en la parte que tiene lugar la restitución del honor y la reintegración de las cosas a la armonía de nuevo, también estarán juntos; es precisamente al final de la Jornada segunda y principio de la tercera cuando padre e hijo se encuentran separados. Juan se ve forzado a actuar con arreglo a sus propias normas. No tiene ya la guía de su padre y no tiene todavía la de Don Lope con el que va a reunirse. Este es el momento en el que Juan tiene que tomar las decisiones por sí mismo. Apenas entra en el monte Juan cae de su caballo, lo que en Calderón significa la pérdida del honor:⁷⁷ "A la entrada dese monte / cayó mi rocín conmigo."⁷⁸ En ese momento, al tiempo que esto ocurría, se estaba consumando la violación de Isabel frente a la que su hermano reacciona con una madurez que no ha mostrado en las escenas anteriores. Oye voces y delibera antes de decidirse a dónde acudir. Lo que le guía en esta decisión es el recuerdo de los consejos de su padre:

uno es hombre, otra mujer,
a seguir ésta me animo
que así obedezco a mi padre
en dos cosas que me dijo:
"Reñir con buena ocasión
y honrar la mujer" . . .⁷⁹

En la Jornada tercera ya se ha visto antes que Isabel no acaba de entender a su padre ya Juan también le cuesta gran esfuerzo entender lo que ocurre. Después de haber herido al Capitán en el monte, busca a su hermana sin encontrarla. Decide finalmente volver a casa donde espera que su padre le ayude a comprender la situación y a resolverla con su consejo:

. . . me he atrevido
 a venirme a este lugar
 y entrar dentro de mi casa,
 donde todo lo que pasa
 a mi padre he de contar.
 Veré lo que me aconseja
 que haga, . . .⁸⁰

Su primera reacción al ver a su hermana, fiel al código del honor, es la de matarla. Crespo lo evita y añade a ello la orden de que le lleven también preso. Juan, una vez más, está perplejo y no puede entender la conducta de su padre, como dice Dunn:

Pedro Crespo's son has assumed, since the
 rape of his sister Isabel, that his father
 will avenge himself on her and on the
 Captain. . . . His heart is in the right place,
 but he has a great deal to learn.⁸¹

Desde el punto de vista de la relación padre-hijo, el esquema de justicia que aplica Pedro Crespo presenta una íntima trabazón. Primero Crespo, como se ha dicho, siente ante todo el dolor de su hija ofendida, pero actúa también en defensa de su propio honor puesto que Isabel ha sido el objeto en el que el Capitán ha violado el honor de Crespo. Segundo, en cuanto a su hijo, con lo que de nuevo se acentúa la unidad de ambos personajes frente a una situación que les atañe por igual.

Crespo ordena encerrar también a Juan. Por una parte es justicia, ya que ha atentado contra la vida del Capitán. Por otra, la verdadera intención del padre es proteger a su hijo: "Aquesto es asegurar / su vida."⁸² En efecto, cuando toda la justicia se ha cumplido, Juan sale de la cárcel y marcha con Don Lope de Figueroa. Se ha reintegrado la

armonía, pero Juan no volverá con su padre. En realidad ya no le necesita porque en los cuatro días que transcurren durante la acción que presenta la obra, y especialmente en las últimas escenas, el muchacho ha sufrido una serie de experiencias que le han transformando de adolescente en un individuo que ha adquirido una cierta madurez.

Isabel es enviada por Crespo a un convento según costumbre frecuente en la época.⁸³ La justicia humana se ha cumplido, la justicia poética también, excepto en Isabel que representa la víctima y la inocencia. En cuanto a Pedro Crespo, el hombre de hondo sentido paternal, el hombre que se enternece con su hijo, que ha ganado fama de justiciero, ha de vivir sin la compañía de sus dos hijos, pagando con su soledad un alto precio por la restitución de su honor.

Casi todos los autores que han interpretado El Alcalde de Zalamea han insistido en la importancia del sentido del honor, su definición como "Patrimonio del alma" y la posibilidad de la existencia del honor en un villano. Han descuidado, sin embargo, otro aspecto esencial de la obra: la presentación de Pedro Crespo como modelo y educador de su hijo Juan. Como modelo, Pedro Crespo encarna una serie de valores que está interesado en transmitir a su hijo. Estos no son valores heroicos sino más bien burgueses pues, excepto por el sentido del honor, son los que pueden encontrarse en una persona que es, moralmente, un hombre de bien y socialmente, un labrador acomodado: cortesía, autodomínio, generosidad, humildad sin servilismo, justicia,

respeto a las mujeres, comedimiento en el juego y en las riñas y aceptación de sí mismo como lo que es. Estos son los valores que Crespo intenta transmitir a su hijo y que, como hemos visto, él mismo practica. En este sentido podemos hablar de Pedro Crespo como modelo. Pero además es también el educador activo de Juan y este proceso de educación se manifiesta en tres aspectos: El primero es el de la protección que dispensa Pedro Crespo a su hijo y que se manifiesta en la escena en que lo encierra en su habitación para que no arriesgue su vida contra los soldados y más tarde cuando lo encarcela para librarle de la venganza por parte de los amigos del Capitán.

El segundo lo constituyen los consejos que Pedro Crespo da a Juan a lo largo de la obra y que forman como un breve curso de moral personal y social que han de orientar a Juan en su vida presente y futura.

El tercero, y tal vez el más importante, es la aportación de Crespo al proceso de madurez de su hijo. Anteriormente vimos cómo Juan, tras la catástrofe de la violación de Isabel, reacciona precipitadamente diciendo a su hermana: "Tengo que darte la muerte, / viven los cielos!" y su padre le tiene que reprender por impetuoso y meterle preso para "asegurar su vida." El muchacho no entiende a su padre e incluso sus palabras muestran cierta desavenencia un tanto insolente:

Nadie entender solicita
 tu fin, pues sin honra ya
 prendes a quien te la da
 guardando a quien te la quita.⁸⁴

dice arrebatadamente a su padre y a su propia hermana. En cambio, al final de la obra su actitud es completamente distinta pues demuestra la plena comprensión del modo de obrar de su padre, que antes, como vimos, no pudo entender. Así, al salir de la cárcel se arrodilla a los pies de Figueroa y, desechada la arrogancia anterior, dice, "Las plantas, señor, me dad, que a ser vuestro esclavo iré,"⁸⁵ con lo que demuestra su plena aceptación de las disposiciones paternas. Pedro Crespo permite que Juan abandone la casa poniéndose a las órdenes de D. Lope de Figueroa para que se haga un hombre, trascienda las limitaciones de su ámbito familiar y tenga la oportunidad de ascender en la escala social por el mérito de sus propios hechos; todo ello teniendo que renunciar a la compañía de su hijo y sabiendo que lo expone a los rigores y peligros de la vida militar.

Si consideramos que Juan es un personaje añadido por Calderón, pues no existe en la obra que le sirvió de modelo, y notamos el cuidadoso tratamiento que el autor da a las relaciones entre Pedro Crespo y su hijo, resulta evidente que este aspecto del drama lo tuvo muy presente Calderón al escribir la obra y que le dedicó especial atención.

NOTAS

¹Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflicts in the Drama of Calderón," Forum for Modern Languages, 2 (1966), págs. 74-108.

²Los paralelismos y diferencias entre ambas obras han sido estudiados por Albert E. Sloman en The Dramatic Draftmanship of Calderon, His Use of Earlier Plays (Oxford: The Dolphin Book Comp., 1969) y, parcialmente estudiados por Peter N. Dunn en: El Alcalde de Zalamea, editada con introducción y notas (New York: Pergamons Press, 1966).

³Véase a C. A. Soons, "Caracteres e imágenes en El Alcalde de Zalamea," Romanische Forschungen, 72 (1960) Eugenio Castelli, Análisis de El Alcalde de Zalamea "Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968) Albert E. Sloman. The dramatic ctaftsmanship of Calderon. Peter N. Dunn, "Patrimonio del alma," Bulletin of Hispanic Studies XLI (1964), 78-85, Francisco Ruíz Ramón, Historia del teatro español I (Madrid: Alianza Editorial, 1967).

⁴Peter N. Dunn, "Patrimonio del alma," págs. 78-85.

⁵Ibid., pág. 78.

⁶D. Pedro Calderón de la Barca, El Alcalde de Zalamea, Ed. Peter N. Dunn (New York: Pergamon Press, 1966), pág. 10.

⁷Ibid., pág. 10.

⁸Francisco Ruíz Ramón, Historia del teatro Español, pág. 260.

⁹Eugenio Castelli, Análisis de El Alcalde de Zalamea, pág. 14.

¹⁰Don Pedro Calderón de la Barca, El Alcalde de Zalamea en Obras Completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), págs. 857-858. Las citas de todas las obras de Calderón que se presentan en este trabajo se dan por esta misma edición a no ser que se especifique en contrario.

¹¹Ibid., pág. 866.

¹²Ibid., pág. 862.

¹³Ibid., pág. 854.

¹⁴Ibid., pág. 865.

¹⁵Ibid., págs. 870-871.

¹⁶Ibid., pág. 865.

¹⁷Angel Valbuena Briones, prólogo a El Alcalde de Zalamea, en Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca, Tomo I (Madrid: Aguilar, 1969), pág. 535.

¹⁸Ibid., pág. 537.

¹⁹Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 876.

²⁰Ibid., pág. 875.

²¹Calderón, El Alcalde de Zalamea, Ed. Peter N. Dunn, pág. 6.

²²Albert E. Sloman, The Craftsmanship of Calderón, pág. 246.

²³Ibid., pág. 231

²⁴Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 864.

²⁵Ibid., pág. 863.

²⁶Ibid., pág. 866.

²⁷Ibid., pág. 854.

²⁸Ibid., pág. 860.

²⁹Ibid., pág. 860.

³⁰Ibid., pág. 877.

³¹Ibid., pág. 864.

³²Ibid., pág. 865.

³³Ibid., pág. 865.

³⁴Ibid., pág. 875.

³⁵Ibid., pág. 876.

³⁶Edwin Honig, "The Seizures of Honor in Calderón," Kenyon Review, 23 (1961), págs. 426-47.

³⁷Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 875.

³⁸Premraj Halkhoree, "The Four Days of El alcalde de Zalamea," Romanisches Jahrbuch, 22 (1971), pág. 292.

³⁹C. A. Jones, "'Honor in El alcalde de Zalamea,'" M.L.R., 50 (1950), págs. 444-49.

⁴⁰Calderón, El Alcalde de Zalamea, El principio de la tercera Jornada nos relata el encuentro entre el padre y la hija, págs. 873-876. Además hasta el final de la Jornada Crespo e Isabel conservan una actitud armónica a pesar de las circunstancias, tan difíciles. Vemos aquí cómo padre e hija sienten igualmente y reaccionan en perfecta armonía y mutuo apoyo, pues él piensa en la hija y la hija en el padre, ante el problema que se les presenta.

⁴¹Ibid., pág. 883.

⁴²Wilfredo O. Casanova, "Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en El alcalde de Zalamea de Calderón," Hispanófila No. 33 (1968), pág. 32.

⁴³Augusto Cortina, La vida es sueño. El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca. Edición, estudio y glosario de Augusto Cortina (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1971), pág. LX.

⁴⁴Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón, pág. 231.

⁴⁵Eugenio Castelli, Análisis de "El alcalde de Zalamea", pág. 25.

⁴⁶Ibid., pág. 40.

⁴⁷El ejemplo más antiguo de esta búsqueda de sí mismo puede encontrarse en el viaje que Telémaco realiza en La Odisea.

⁴⁸Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 857.

⁴⁹Ibid., pág. 858.

⁵⁰Ibid., pág. 858.

⁵¹Peter N. Dunn, "Patrimonio del alma," pág. 80.

⁵²Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 858.

⁵³Ibid., pág. 860.

⁵⁴Ibid., pág. 861.

⁵⁵Ibid., pág. 861.

⁵⁶Ibid., pág. 861.

⁵⁷Ibid., pág. 861.

⁵⁸Ibid., pág. 861.

⁵⁹Ibid., pág. 866.

⁶⁰Ibid., pág. 867.

⁶¹Ibid., pág. 868.

⁶²Ibid., pág. 868.

⁶³Ibid., pág. 869.

⁶⁴Ibid., pág. 869.

⁶⁵Angel Valbuena Briones, prólogo a El Alcalde de Zalamea, en Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca (Madrid: Aguilar, 1969), pág. 536.

⁶⁶Edwin Honig, "Calderón's Mayor: Honor Humanized," Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 3 Spring (1966), pág. 142.

⁶⁷Ibid., pág. 144.

⁶⁸Véase el magnífico artículo de Fred Abrams, "Imaginería y aspectos temáticos del Quijote en El alcalde de Zalamea, Duquesne Hispanic Review, 5 (1966), págs. 29-30.

⁶⁹Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 871.

⁷⁰Ibid., pág. 871.

⁷¹Calderón, El Alcalde de Zalamea, Ed. Peter N. Dunn, pág. 9.

⁷²Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 871.

⁷³Ibid., pág. 871.

⁷⁴Ibid., pág. 871.

⁷⁵Ibid., pág. 871.

⁷⁶Calderón, El Alcalde de Zalamea, Ed. Peter N. Dunn, págs. 8-12.

⁷⁷Angel Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro de Calderón: La caída del caballo," Romanische Forschungen, 74 (1966), págs. 60-72.

⁷⁸Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 872.

⁷⁹Ibid., pág. 873.

⁸⁰Ibid., pág. 879.

⁸¹Peter N. Dunn, "Honour and Christian Background in Calderón," Bulletin of Spanish Studies, 37 (1960), pág. 94.

⁸²Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 880.

⁸³Edwin Honig, "The Seizures of Honor in Calderón," pág. 430.

⁸⁴Calderón, El Alcalde de Zalamea, pág. 880.

⁸⁵Ibid., pág. 883.

LA RELACION PADRE-HIJO EN OTROS
DRAMAS DE CALDERON

En los capítulos precedentes se ha puesto de manifiesto la relevancia de las relaciones paterno-filiales en cuatro obras fundamentales de Calderón de la Barca atendiendo a los diferentes aspectos en que éstas se desarrollan y estudiando sus varias manifestaciones.

Como se ha visto al presentar Los cabellos de Absalón y El Alcalde de Zalamea, estas relaciones no son siempre de confrontación ni ejemplifican en todos los casos la rebelión de un hijo como "effect of the father's harsh character and actions."¹ Esta contingencia señalada por Parker, se da con frecuencia pero, más allá de ella, vemos que la importancia de dichas relaciones se mantiene también en un aspecto no señalado por la crítica y que queda fuera de lo que se puede entender como el conflicto entre padre e hijo a cuyo estudio se limita Parker.²

Una obra relevante a este respecto es Las tres justicias en una pues en ella vemos conjuntamente las dos formas de relaciones paterno-filiales que se han estudiado en las páginas anteriores. De una parte rebelión, causada por la dureza de la conducta y el desamor paterno; y de

otra, la trascendencia que tienen estas relaciones fuera del caso específico ejemplificado en un padre tiránico.

Estas dos formas esenciales de las relaciones padre-hijo que pudiéramos llamar de amor o desamor por parte del padre, aunque no siempre la de amor produzca resultados positivos como se vio en Los cabellos de Absalón, vienen entrelazadas en Las tres justicias en una debido a las circunstancias de desdoblamiento de la figura del padre que se da en esta obra donde el padre natural (D. Mendo) no es el que aparece ante la sociedad como padre, ni ejerce tal papel respecto al hijo.

Debido a este desdoblamiento, Calderón puede aunar diversas facetas de la problemática de estas relaciones en un solo drama incluyendo en el mismo, simultáneamente, el aspecto de rebelión estudiado por Parker; el tema de la llamada afinidad de la sangre que se comentó al estudiar La Devoción de la Cruz; el conflicto derivado de los diferentes aspectos del complejo de Edipo al que se hizo referencia en la introducción y se estudió en relación a La vida es sueño y, aunque embrionariamente, el valor de una relación positiva entre padre e hijo que se manifestó al hacer el análisis de El Alcalde de Zalamea.

Parker ya ha estudiado detalladamente la cadena de causas y efectos y la consecución de interrelacionadas responsabilidades que producen la rebelión de Lope hijo, contra Lope padre en Las tres justicias en una.³ Sin embargo al hacerlo defiende repetidamente la idea de que,

en el fondo, existe un sentimiento de amor de Lope padre hacia el que cree su hijo: "The coldness of Don Lope padre is not really genuine;"⁴ y en "Towards a Definition of Calderonian Tragedy" insiste en decir que "his coldness is not genuine."⁵

Analizando más detenidamente las palabras que aparecen en la obra se ve que en realidad esto no es así pues, aunque Don Lope padre intercede ante el rey en favor del joven Lope, es evidente que no es el amor paterno lo que le mueve a hacerlo sino la preocupación por la pública opinión y un sentimiento de afecto hacia su mujer, pero no hacia el hijo. La realidad de este hecho se manifiesta cuando inmediatamente después del parlamento de la primera Jornada en el que Don Lope intercede ante el rey a favor de su hijo, expone las razones personales que han motivado su acción:

¡Oh preciosa obligación
de un noble y honrado pecho!
¡Qué de coasa habéis hecho
por la pública opinión
del vulgo, sin el afecto
de un puro amor paternal!
No digo que quiero mal
a Lope; pero, en efecto,
con más agrado o más gusto
estas finezas hiciera
si a su amor se las debiera.
Mas por Blanca todo es justo;
porque la quiero de suerte,
aunque ella juzga que no,
que por darla gusto yo,
tuviera en poco la muerte.⁶

Es claro que aquí el propio personaje se expresa en términos que no dejan lugar a duda. De esta manera el

rechazo que el joven siente hacia su padre, y que es causa de su turbulenta conducta, queda explicado sin dar cabida a complejas contradicciones internas en esta relación pues está basada directamente en esa falta de "puro amor paternal" que el muchacho percibe claramente.

La complejidad de la relación paterno-filial se plantea en el desdoblamiento de la figura del padre que se da en esta obra. Si con Don Lope queda claro el rechazo que produce en el hijo la fría dureza de la actitud paterna, la atracción hacia el padre se manifiesta en la figura de Don Mendo. Primero nos la hace sentir el dramaturgo a través del mencionado recurso de la llamada de la sangre que ya se presenta al comienzo del drama. Esto ocurre al caer Don Mendo en poder de los bandoleros acaudillados por Don Lope hijo; el joven les perdona la vida a él y a Doña Violante sin causarles el menor daño:

Alza del suelo;
que el primer hombre has sido
 que a compasión mi cólera ha movido.⁷

le dice a Don Mendo sin saber que es su padre. No hay ningún motivo que justifique argumentalmente el que D. Mendo le mueva a piedad. Si Calderón subraya que es "el primer hombre" ante el cual Lope hijo siente un movimiento anímico positivo, lo hace con miras al tema que está tratando: la relación padre-hijo existente entre estos dos hombres.

Seguidamente ambos personajes se identifican a sí mismos y en la conversación sostenida entre este padre y

este hijo que desconocen el lazo familiar que les une, Calderón deja traslucir una mutua atracción y simpatía que apunta a lo más positivo y entrañable de una relación paterno filial. Al referir Don Lope que está "dos o tres veces"⁸ condenado a muerte y por lo tanto desconfía de obtener perdón, Don Mendo responde afectuosamente:

No tanto de tu vida desconfíes;
que como aquí de mi verdad te fíes,
bien podrá ser que sea
yo parte a tu perdón.⁹

Con todo esto establece el autor las bases de protección y recíproca confianza en que se fundan unas relaciones paterno-filiales positivas como la anteriormente vista entre Pedro Crespo y su hijo en El Alcalde de Zalamea.

En el transcurso de esta misma conversación Don Lope hace relación de las desavenencias que tiene con quien él considera su padre, y manifiesta el profundo amor que le une a su madre:

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:
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.

.
dejando juegos, amores,
pendencias y desaffios,
que a los dos nos tienen hoy,
a él pobre y a mi malquisto,¹⁰

En este parlamento Don Lope explica como tiene que ir a ver a su madre a escondidas y disfrazado para "que mi padre no me sienta."

Esta situación planteada al comenzar el drama ejemplifica de manera bien explícita las tendencias que concurren en el complejo de Edipo y que se expusieron ampliamente con anterioridad; la cita que acabamos de presentar es una clara manifestación de la rivalidad del hijo con el padre, en relación al amor de la madre, que desemboca en rebelión.¹¹

El aspecto positivo de la relación padre-hijo ciertamente no se desarrolla por completo en Las tres justicias en una, pero su influjo se destaca de manera positiva al comenzar la Jornada tercera. Después de haber abofeteado a su padre putativo, Don Lope vuelve al monte como foragido. Don Mendo va en su busca para prenderle y, otra vez, el muchacho siente un respeto insuperable, instintivo, al enfrentarse con él. Don Mendo cree que este respeto es un efecto causado por el temor a la justicia, y así dice:

Aquése es efecto propio
de la justicia en que Dios
puso el temor y el asombro
del delincuente.¹²

Pero Don Lope replica:

No es eso,
pues aunque me reconozco
delincuente, bien pudiera,
como herido can rabioso,
a cuantos vienen contigo
despedazar; mas tú sólo

me pones miedo y respeto
y así, a tus plantas me postro.¹³

La actitud que vemos aquí es la misma que se manifestó al principio del drama donde ya se comentaron las palabras: "que el primer hombre has sido/que a compasión mi cólera ha movido."¹⁴ Esta actitud deriva de la instintiva atracción de la sangre de que se habló, y apunta directamente a lo positivo de las relaciones paterno-filiales puesto que en Don Mendo existe un movimiento anímico paralelo que se hace patente en las palabras con que responde:

Levanta, Lope; que el Cielo
sabe bien que en tan penoso
trance, delincuente tú
y yo juez, tuviera a logro
trocar la suerte contigo,
pues me viera más dichoso
tu peligro padeciendo
que padeciendo mi asombro.¹⁵

Esta mutua atracción entre un padre y un hijo que desconocen los lazos que los unen, es mucho más fuerte en Las tres justicias en una, que en La Devoción de la Cruz aunque se le ha dado mucha mayor relevancia en esta última obra. En La Devoción de la Cruz el padre quiere salvar al hijo después de reconocerle como tal; aquí desde antes del momento de la anagnórisis Don Mendo percibe una inclinación hacia el muchacho que no se justifica solamente por el hecho de que aquél le perdonase la vida, sino al revés, que le perdonase la vida se justifica solamente en base a esta atracción como vimos antes. La cita anterior en que D. Mendo le dice a Lope que de grado cambiaría su suerte con él, vuelve a manifestar una inclinación idéntica a la que

movió al muchacho a perdonar la vida de Don Mendo. Esta vez es el padre quien la siente, y lo mismo se percibe en las diversas ocasiones en que ambos personajes se encuentran.

Asimismo en esta obra el muchacho se rinde en dos ocasiones, como hemos visto, ante su desconocido padre, lo que no ocurre en La Devoción de la Cruz donde Eusebio en ningún momento manifiesta atracción hacia su padre limitándose a rendirle la espada en el instante de su muerte sin que haya una especial motivación fuera del arrepentimiento por su conducta, ni muestra en ello afecto por su padre. El amor de padre es a su vez mucho más intenso en la figura de Don Mendo que en la de Curcio. Don Mendo cuando llega a su conocimiento la identidad de su hijo pospone su papel de juez a su papel de padre:

Que vengo determinado
a perder vida y estado,
privanza, honor y consuelo
por darle la libertad.¹⁶

Esta intención se ve frustrada por los incidentes de la obra, pero las actitudes que el drama representa nos muestran el lado positivo de las relaciones padre-hijo.

Un ejemplo notable de hasta qué punto son centrales las relaciones padre-hijo en la dramática calderoniana es Las armas de la hermosura.

Parker hace notar que Calderón cambia el "conflict between Coriolanus and Rome in a conflict between him and his father."¹⁷ Esta afirmación es un tanto excesiva pues

realmente el conflicto que escenifica la obra no es el existente entre Coriolano y su padre sino más bien, como indica Briones, el cambio temático estriba en poner como causa esencial de la claudicación final del héroe romano, un caballeresco vasallaje a la hermosura femenina.¹⁸ Sin embargo es evidente que la adición de unas relaciones paterno-filiales a la problemática de la pieza es una nota personal característica del autor madrileño que, insistentemente, recalca en el tema a través de su obra.

Coriolano, según nos trasmite la historia, era huérfano de padre desde su infancia¹⁹ y Tito Livio se extiende en explicar cómo fue el amor hacia su madre lo que después inclinó al héroe a desistir de su intención contra Roma.²⁰ En la tragedia de Shakespeare tampoco aparece para nada el personaje del padre.²¹ Queda claro que no se trata tan sólo de una transferencia del conflicto Coriolano-Roma a Coriolano-padre, como dice Parker, sino, más concretamente a la creación de un nuevo personaje que permite al dramaturgo incluir en la historia un tipo de relaciones que, como se viene demostrando, se repite en la dramática calderoniana. La adición es una innovación dramática de Calderón que sustituye la madre por el padre, transfiere el amor de Coriolano hacia su madre a devoción hacia la mujer, representada esencialmente por la suya propia, Veturia, y crea una tensión entre dos individuos (padre-hijo) que desvía notoriamente el sentido de la obra. Con esto inserta en la trama, un tanto extemporánea y forzadamente,

unas relaciones hostiles entre padre e hijo derivadas, una vez más, de la dureza en la actitud del padre que actúa más como juez que como padre comprensivo. Esto, como se verá, no es una transferencia de conflicto sino la creación y adición de un nuevo conflicto que, paralelamente a la trama de la obra, enriquece el contenido del drama de una forma muy barroca, pues es sabido que la ramificación argumental es típica de este período.²² La inclusión de las relaciones paterno-filiales en esta obra, muestran de nuevo la preocupación de Calderón por dichas relaciones.

Albert E. Sloman, que es el crítico que con más amplitud estudia esta obra por considerarla "a play of first importance,"²³ opina acertadamente que Coriolano "is presented as a feminist who defies the law and risks death to champion the cause of the women."²⁴ Seguidamente enumera la crítica adversa que provoca los anacronismos y licencias históricas de Las armas de la hermosura,²⁵ pero al hablar del padre de Coriolano no hace referencia alguna a que este personaje sea una de las mayores libertades que se toma Calderón con la historia. Sin embargo advierte que la decisión del padre de condenar a muerte a su hijo, "though appearing to be noble and disinterested is shown by Calderón to be selfish and inhuman,"²⁶ y señala además que esta actitud en Aurelio es uno de los cambios introducidos por Calderón en este drama, pues en la obra anterior sobre el mismo tema, escrita conjuntamente con Montalbán y Coello.²⁷ El privilegio de las mujeres, la actitud del padre, ante la

disyuntiva de la sentencia, escenifica un movimiento de afecto del padre hacia el hijo que interfiere en su decisión final.²⁸ Estos cambios en el trato del problema muestran la importancia que para Calderón tiene el tema y la atención que le presta. Se puede ver una fluctuación en el enfoque que aparece en una y otra versión: Primero una relación más humana y afectiva, después un endurecimiento de la misma. El cambio es claramente indicativo de que este aspecto de la obra es uno de los que retuvieron más detenidamente la atención de su autor.

En los capítulos precedentes hemos visto como los dos aspectos de las relaciones paterno filiales que la fluctuación indicada enfoca (afecto-dureza), se dan en las obras de Calderón y cómo, en general, se presentan con más frecuencia las relaciones hostiles o de confrontación que las de tipo entrañable. El doble aspecto que las dos versiones de este drama representa, es indicativo de la preocupación de Calderón al respecto. Sloman, apoyándose en la mayor experiencia dramática de Calderón, con relación a Montalbán y Coello, deduce que "Calderon wrote the first act of El privilegio de las mujeres and it seems probable that the conception of the play was his."²⁹ El hecho de que en El privilegio de las mujeres, aparezca el personaje del padre respalda fuertemente esta idea de Sloman y es extraño que, como se ha indicado, este crítico no haga referencia alguna a ello.

También en Las armas de la hermosura, como en La Devoción de la Cruz, Las tres justicias en una y La vida es sueño, el padre hace protestas de su amor por el hijo:

Dígallo yo, a quien arrastran,
con ley de juez que acrimina,
dolor de padre que ama.
Y así, entre las dos pasiones
haciendo una sola de ambas,
le prendo y le guardo a un tiempo,
porque preso satisfaga
a la justicia, y también
porque preso, asegurada
su persona esté; que es cierto
que a no estarlo le mataran³⁰

Pero una vez más estas protestas quedan ensombrecidas por su actuación, pues es el padre el único de los tres jueces que vota sentencia de muerte contra Coriolano, si bien después vuelve a hablar de su dolor por haberlo hecho:

A mi dolor esta vez
no habrá consuelo que cuadre,
pues más que la voz de padre
pesó la pluma de juez.³¹

Sus quejas no son muy convincentes pues su proceder no se manifiesta en ningún momento en defensa del hijo y esto tiene mayor relieve precisamente al estar contrastado con la mayor comprensión humana de los otros dos jueces que, para su dictamen, tienen presentes otros factores, no sólo la culpa de Coriolano. En la obra vemos que si bien Coriolano es culpable de insurrección contra el senado romano, no lo es de la muerte de Flavio quien, según se nos dice en el desarrollo del drama, fue muerto por "una desmandada/punta" que no se sabe de que mano salió.

Sin embargo su padre le atribuye la culpabilidad del homicidio sin poner duda en ello:

Pero ¿qué puedo yo hacer,
cuando corre tan deshecha
la suerte, que a mi sospecha
es fácil de convencer
con que no hay razón que impida
ser su juez, cuando advierto,
que si él es hijo del muerto,
yo padre del homicida?³³

Tanto en esta obra como en Las tres justicias en una los padres sin cerciorarse previamente de la realidad de la situación acusan a sus hijos de acciones de las que ellos no son culpables. En Las armas de la hermosura es el padre quien impide con su presencia que Coriolano pueda escapar de la prisión cuando su amigo Enio intenta salvarle. En la última Jornada, cuando Aurelio se encuentra a Coriolano al frente de los sabinos no le saluda, ni le habla como a hijo en ningún momento, sino que su sorpresa se manifiesta en términos de desagrado. Cuando el hijo, ante la turbación que experimenta su padre al encontrarle, le pregunta: "¿Qué es lo que has visto en mí?"³⁴ el padre responde: "He visto en real teatro una/ farsa alegre e importuna."³⁵ Tras todo esto no es de extrañar que Coriolano conteste a su padre en los términos que lo hace al increparle éste por el rigor de su actuación:

El padre que me ha engendrado,
padre y juez en un estrado,
tal vez fué juez; padre, no;
que mucho, pues, si él faltó
a ser padre por ser juez,
siendo juez e hijo esta vez,
que falte a ser hijo yo?³⁶

Bien dice Sloman que Coriolano: "has learnt both cruelty and inhumanity from his father."³⁷

Ya antes de esta escena Coriolano se identifica a sí mismo, al llegar ante Roma con los ejércitos sabinos, no como noble romano en desgracia (que es lo propio a la tragedia de Coriolano), sino esencialmente como:

Un hijo aborrecido,
de su paterno amor destituido;
un hijo desdichado,
de su paterno amor desheredado,
es hoy el que te aflige,
siendo su agravio quien su espada rige.³⁸

De esta forma aunque no llega a tanto como a centrar la obra sobre el conflicto de las relaciones paterno-filiales como dice Parker, pues la trama deriva de la ofensa inferida a las mujeres según vimos que ya apuntó Sloman, Las armas de la hermosura muestra una vez más la relevancia de estas relaciones en la dramática de Calderón. En este drama el conflicto padre-hijo no se resuelve en ningún sentido ya que el desenlace del mismo queda al margen de dichas relaciones y en conexión directa con la figura de campeón de la causa femenina de este Coriolano calderoniano. Sin embargo al final de la obra vemos aparecer al padre en actitud sumisa cuando dice:

Todas esas condiciones
es preciso que yo acepte
en nombre de Roma.³⁹

subrayando con el "yo" su propia personalidad. Esta escena final de las relaciones padre-hijo, en las cuales el padre acaba aceptando las opiniones y conducta del hijo,

guarda cierta semejanza con el desenlace de La vida es sueño donde también el Rey-padre se somete a las decisiones de Segismundo.

Un fenómeno semejante al de Las armas de la hermosura se presenta en El hijo del Sol, Faetón donde se vuelve a forzar la historia, esta vez el mito, a fin de dar cabida en ella a una problemática paterno-filial. Se puede argumentar que tales relaciones ya existen en el mito de Faetón pues de hecho se da el caso de que Faetón busca el reconocimiento público de su padre Apolo. Pero a esta circunstancia se le da mucho más énfasis y viene doblemente desarrollada en la obra española ya que Calderón hace que Faetón aparezca como hijo putativo de Eridano quien a su vez tiene otro hijo, también adoptado: Epafo. En esta obra no se da el tema de dureza y desamor por parte del padre, tanto el padre real (Apolo) como el padre putativo (Eridano) aman a Faetón, pero Epafo aparece repetidamente favorecido en el transcurso de los incidentes de la trama que, sistemáticamente le anteponen a su presunto hermano Eridano (Faetón). Así ocurre cuando Faetón salva de la muerte al rey Admeto, a cuando impide que el monstruo mate a Tetis. En ambas ocasiones se cree que el héroe es Epafo. De esta forma vuelve a crear Calderón un personaje que se siente postergado. Esta situación culmina cuando Epafo es encontrado por su verdadero padre el rey Admeto quien le reconoce y le acoge en sus brazos; entonces Eridano parece llegar al límite de su capacidad de resignación y exclama:

"¡Esto más fortuna mía!"⁴⁰ Después de esto Faetón toma la decisión de ir en busca de su padre para ser, también él, reconocido. Cuando en su encuentro con Apolo le saluda como a "Padre común del hombre," en un inciso añade una expresión personal que condensa sus ansias: "¿Padre dije? ¡que bien resonó el nombre!"⁴¹

El dramaturgo madrileño amplía la leyenda y si bien no llega a centralizarla sobre el problema de la relación padre-hijo, lo cual sería desquiciar sobremanera el mito, es evidente que subraya en muy especial manera este aspecto dando con ello un tinte muy peculiar a la tradición griega que se incorpora así a esta línea más personal de la temática calderoniana: la de las relaciones paterno-filiales. Calderón antepone, pues, los sentimientos de un hijo en busca de un padre a los de la ambición desmedida que representa el mito.⁴²

El nudo de la problemática en las relaciones que acabamos de estudiar lo explica Calderón en unas breves palabras pronunciadas por Astolfo En esta vida todo es verdad y todo mentira; antes de llegar a ellas será necesario hacer una breve exposición de las incidencias y contenido de la obra a fin de ver estas palabras en su contexto. Es este un drama bastante enmarañado cuya línea de acción no es fácil seguir; esto se debe a que, como dice Carlos Castillo, "Calderón haya desbarrado por completo en las dos últimas jornadas hasta el punto de hacer hartos

penosa la lectura y trabajoso el desentrañar en ciertos momentos los personajes reales de los fingidos."⁴³

Nuestro interés aquí se centra en el tema específico de las relaciones padre-hijo y a este respecto la obra ofrece pasajes altamente significativos. El argumento presenta a un hombre, Focas, que encuentra simultáneamente a su propio hijo, en cuya busca va, y al hijo de su enemigo, sin poder saber quién es quién. Ambos muchachos han crecido bajo la tutela del anciano Astolfo, que les ha educado sin querer nunca decirles quienes son.⁴⁴ El amor paternal existe tanto en Focas como en Astolfo, el cual defiende igualmente a los dos jóvenes sin distinguir entre ellos quién era hijo de su Rey y quién el del enemigo del mismo. Pero la diferencia estriba en que el amor del padre putativo, Astolfo, es totalmente desinteresado mientras que en el del padre real se da énfasis al interés de éste por encontrar en el hijo un heredero, una continuación de sí mismo. De esta forma, el amor, como tal, es mucho más puro, más desinteresado, en el padre putativo.

Esta distinción, que se escenifica en la acción del drama, se sintetiza en las palabras de Astolfo a que nos referimos al empezar a hablar de esta obra, las cuales como dijimos, explican, a nuestro juicio, el nudo de la problemática paterno-filial que presenta Calderón. Al encontrar Focas a los dos muchachos y negarse Astolfo a decirle quién de ellos es su hijo Focas alega que:

No te valdrá tu silencio
que la natural pasión
con experiencia dirá
cuál es mi hijo. . . .⁴⁵

Se alude aquí a la llamada de la sangre de la que ya se ha hablado, pero vemos que por encima de esta llamada hay algo de mayor importancia que es precisamente aquello que explica el núcleo de la problemática en las relaciones paterno-filiales. Es entonces cuando Astolfo responde con las palabras que repetidamente hemos indicado:

No creas de experiencias
de hijo a quien otro crió;
que apartadas crianza tienen
muy sin cariño el calor
de los padres⁴⁶

Está claro aquí que por encima del lazo sanguíneo está el valor del afecto engendrado en la convivencia.

Pero aún hay más; valiéndose del repetidamente usado recurso del sueño (aquí ficción mágica), Calderón crea una escena en la cual es el hijo real, Leonido, el que se dispone a matar a su padre. Calderón, profundamente católico, no puede hacer levantar el punal a un hijo contra su padre en lo que presenta como realidad vivida, pero en la confusión que crea en la tercera Jornada de esta obra, donde deliberadamente emborrona los márgenes de lo que es y lo que no es, es Leonido quien saca el acero y dice "muera"⁴⁷ y Heraclio quien lo impide. La llamada de la sangre no habla en esta reacción del hijo puesto que este levanta el punal. Sin embargo sí actúa en Focas que confunde las voces de los muchachos y cree que es Heraclio el

que ha hablado y, así, se dirige a Leonido y le pide "Leonido, defiéndeme dél"⁴⁸ suponiendo, erróneamente, que era Heraclio quien atentaba contra su vida. Pero recordemos las palabras iniciales de Astolfo: "que apartadas crianzas tienen/muy sin cariño el calor/de los padres";⁴⁹ y si bien la escena no representa la vida real es en sí misma harto significantiva pues aunque sea en sueño o fingimiento el que un hijo llegue al extremo de atentar contra la vida del padre, sin duda refleja una actitud del autor sobre lo que puede ser el resultado de "apartadas crianzas." El contenido de este episodio es tanto más intenso al recordar conjuntamente la escena que comentamos y otras como la de Segismundo cuando se va contra su padre en el momento que Basilio defiende a Clotaldo en palacio:

Acciones vanas,
 querer que tenga yo respeto a canas
 pues aun ésas podría
 ser que viese a mis plantas algún día;
 porque aun no estoy vengado
 del modo injusto con que me has criado⁵⁰

En cuanto a los personajes Leonido y Heraclio es esencial ver que, tras las mil peripecias ocurridas durante el desarrollo del drama que los alejan de su padre putativo, es precisamente en el amor de Astolfo donde se efectúa la unión familiar que hace posible una armonía humana.

Astolfo - Yo, si puedo merecer
 algo contigo, el perdón
 de Leonido he de tener
 Heraclio - Leonido fué hermano mío
 y siempre en la antigua fe
 de nuestra crianza debo
 mantenerle

Leonido - yo [seré]
 tu más leal y rendido
 vasallo⁵¹

Lo que prevalece, lo que tiene valor, lo que da resultados positivos, es ese "puro amor paternal" y es digno de atención que sea en un padre putativo y no en uno real, en quien Calderón encarne estos valores.

La variedad de matices, enfoques y desarrollo de las relaciones paterno-filiales en Calderón, podría decirse que es ilimitada.⁵² Hemos visto como una y otra vez se repite el tema con frecuencia insistente. En esta obra en que el desarrollo de dichas relaciones tal vez se dé en menor grado que en otras de las estudiadas, encontramos sin embargo un comentario que las abarca todas tanto en sus manifestaciones positivas como en las negativas: que "apartadas crianzas tienen muy sin cariño el calor de los padres." Observemos que, a excepción de Los cabellos de Absalón, han sido "apartadas crianzas" las que en las obras vistas no se ha dado el caso de que de una crianza afectiva y recta haya surgido un hijo rebelde. La excepción podría ser Los cabellos de Absalón, pero ahí hay un fallo, pues si bien hay afecto falta rectitud y firmeza de carácter en el padre.

NOTAS

¹Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon," Forum for Modern Languages Studies, 2, No. 2 (April 1966), pág. 105.

²Ibid., págs. 99-113.

³Ibid., págs. 105-07.

⁴Ibid., pág. 107.

⁵Alexander A. Parker, "Towards a Definition of Calderonian Tragedy," Bulletin of Hispanic Studies, Vol. 39 (1963), pág. 229.

⁶Don Pedro Calderón de la Barca, Las tres justicias en una en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pag. 527. El subrayado es mío. Las citas de todas las obras de Calderón que se presentan en este trabajo se dan por esta misma edición a no ser que se especifique en contrario.

⁷Ibid., pág. 522.

⁸Ibid., pág. 522.

⁹Ibid., pág. 522.

¹⁰Ibid., pág. 524.

¹¹Ver notas 58 y 65 de la introducción y las páginas 16 en adelante.

¹²Ibid., pág. 524.

¹³Ibid., pág. 544. El subrayado es mío.

¹⁴Ibid., pág. 522.

¹⁵Ibid., pág. 544.

¹⁶Ibid., pág. 555.

¹⁷Alexander A. Parker, "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon," pág. 111.

¹⁸Angel Valbuena Briones, prólogo a Las armas de la hermosura en Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca, Tomo I. (Madrid: Aguilar, 1959), pags. 1271-73.

¹⁹Plutarch's Lives with an English translation by Bernardotte Perrin, IV (London: William Heinemann Ltd., 1968), págs. 117-218.

²⁰Tito Livio: The Romane Historie (of T. Livy), translated by Philemon Molland (1600), págs. 496-505 passim en Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. V. ed. by Geoffrey Bullough (London: Routledge and Kegan Paul, 1964).

²¹William Shakespeare, Complete Works, Ed. William Aldis Wright (New York: Garden City Publishing Company, Inc., 1936).

²²Sobre la ramificacion argumental en el drama del Siglo de Oro ver a Alexander A. Parker en su artículo "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age," Diamante VI (London: The Spanic and Luso-Brazilian Councils, 1957), págs. 3-27. También se puede consultar a Everett W. Hesse, Análisis e interpretacion de la comedia (Madrid: Editorial Castalia, 1968), passim.

²³Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderon: His Use of Earlier Plays (Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd., 1969), pág. 61.

²⁴Ibid., pág. 63.

²⁵Los crítics a que Sloman menciona son Menéndez y Pelayo, Alberto Lista y Schack.

²⁶Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón, pág. 70.

²⁷Don Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalván, Don Antonio Coello, El privilegio de las mujeres. Ed. J. E. Hartzenbusch, BAE, XIV, pág. 397-412.

²⁸Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón, pág. 70.

²⁹Ibid., pág. 61.

³⁰Don Pedro Calderón de la Barca, Las armas de la hermosura en Obras Completas, Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 290.

³¹Ibid., pág. 1293.

³²Ibid., pág. 1288.

³³Ibid., pág. 1292.

³⁴Ibid., pág. 1305.

³⁵Ibid., pág. 1305.

³⁶Ibid., pág. 1305.

³⁷Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón, pág. 74.

³⁸Calderón, Las armas de la hermosura, pág. 1303.

³⁹Ibid., pág. 1313.

⁴⁰Don Pedro Calderón de la Barca, El hijo del Sol, Faetón, en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 1925.

⁴¹Ibid., pág. 1945.

⁴²Que Faetón no va en busca de un padre lo observa bien claramente Paul Diel en su estudio de los mitos griegos: "Le mythe rapporte un motif significatif: Phaéton ne part a la recherche de son "Père" que poussé par le defi de ceux qui contestent sa filiation, lui reprochant de se vanter inopportunément. . . . Ce n'est donc pas un mobile intérieur, l'amour de son père-esprit, qui se trouve à la base de sa décision, mais c'est, dès le début, le besoin de briller et de s'imposer." Seguidamente especifica el sentido del mito: "Son voeu indique le projet le plus insensé: il ambitionne d'assurer au monde, et par ses seules forces, la source même de toute lumière." Le symbolisme dans la mythologie grecque, etude psychanalytique (Paris: Petite Bibliotheque Payot, No. 87, 1966), págs. 73 y 74.

⁴³Carlos Castillo, "Acerca de la fecha y fuentes de En la vida todo es verdad y todo mentira," Modern Philology, 20, 4 (mayo, 1923), pág. 399.

⁴⁴La obra se basa en un episodio de fondo histórico que ha sido también usado por Mira de Mescua y Corneille. Aquí no es la historia de fuentes y semejanzas literarias lo que nos ocupa, para estos temas puede verse además del artículo de Carlos Castillo, "Acerca de la fecha y fuentes de En la vida todo es verdad y todo mentira" el de E. Schramm, "Corneille's Heraclius und Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira," Revue Hispanique, 71 (Paris: 1927), pág. 225-308.

⁴⁵Don Pedro Calderón de la Barca, En esta vida todo es verdad y todo mentira en Obras completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 1, 191.

⁴⁶Ibid., pág. 1191.

⁴⁷Ibid., pág. 1211.

⁴⁸Ibid., pág. 1211.

⁴⁹Ibid., pág. 1191.

⁵⁰Don Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño en Obras Completas, Tomo I. Ed. Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 382.

⁵¹Calderón, En esta vida todo es verdad y todo mentira, pág. 1221.

⁵²Se da también esta relación padre-hijo en otros dramas como La exaltacion de la cruz, El pintor de su deshonra, El José de las mujeres, Los hijos de la fortuna; Teágenes y Cariclea, Judas Macabeo, pero en ellas esta relación aparece meramente esbozada y sin profundidad dramática de importancia. En otros, tales como Los tres afectos del amor: piedad, desmayo y valor, Apolo y Climene, Las cadenas del demonio, La hija del aire, Peor esta que estaba, La niña de Gómez Arias, Las cadenas del demonio, El mágico prodigioso, El príncipe constante, la relación se da entre padre e hija y queda, por lo tanto, fuera del tema de este trabajo.

CONCLUSIONES

Los cinco capítulos de este trabajo presentan el estudio de ocho dramas de Calderón escritos durante un período de treinta años, que abarca la plena madurez y el más alto nivel artístico del autor (el primero estudiado es El Alcalde de Zalamea 1930-32 y el último de ellos El hijo del Sol, Faetón se estrenó en 1661)¹ en los que se puede observar que las relaciones paterno-filiales son tema central y constante a lo largo de su actividad como dramaturgo.

Esto se destaca tanto más observando que, con frecuencia, el autor altera notablemente su fuente literaria, histórica o mítica a fin de dar cabida en ellos a tales relaciones. Así sucede en El Alcalde de Zalamea cuya primera versión se atribuye a Lope; Las armas de la hermosura basada en la historia de Coriolano, y El hijo del Sol, Faetón, donde recoge y elabora en forma personal el mito griego a que se alude.

En segundo lugar se destaca que el interés que dichas relaciones suscita en Calderón no se centra exclusivamente en un conflicto que, por lo dramático del mismo, se presta en modo especial a ser escenificado sino

que además de unas relaciones negativas de confrontación y rebeldía, dichas relaciones también retienen la atención del autor en su aspecto positivo. El valor de este aspecto positivo se pone de relieve en obras como El Alcalde de Zalamea, Las tres justicias en una, En esta vida todo es verdad y todo mentira.

Este doble aspecto positivo-negativo, que presentan las relaciones paterno-filiales en la dramática calderoniana subraya el interés de Calderón por el tema ya que demuestra que no es sólo una circunstancia argumental-dramática lo que le lleva a escenificarlas. Asimismo se ve que a excepción de Los cabellos de Absalón, constantemente se da el caso de que las relaciones de tipo negativo surgen de una circunstancia y conducta de desamor por parte del padre, mientras que cuando en el padre aparece el factor amor las relaciones que se producen son de tipo positivo. En la excepción comentada Los cabellos de Absalón, se presenta un fallo en la figura del padre que explica la conducta negativa del hijo.

Esta observación lleva a la tercera conclusión derivada de este trabajo y es que sistemáticamente, de una forma u otra, cuando las relaciones paterno-filiales son conflictivas el conflicto arranca de una conducta errónea por parte del padre que es el causante culpable de los hechos dramáticos que presenta la obra. Nunca se da el caso de que siendo el padre amante de sus hijos y recto y justo en su proceder, se produzcan circunstancias conflictivas y

dramáticas, por el contrario, casi siempre se advierte que la rebeldía del hijo se produce al ser éste víctima de una situación injusta. Dicha situación produce sufrimiento también en el padre, pero la diferencia estriba en que el padre sufre su propio error y el hijo algo impuesto. Esta circunstancia pone de relieve la necesidad del amor paterno cuya ausencia sólo crea rebeldía y tragedia.

Por último, a través del análisis detallado de las circunstancias en que se producen los conflictos que las obras presentan, se llega a la conclusión de que, a juicio de Calderón, las relaciones conflictivas entre padres e hijos se deben esencialmente al hecho de que los hijos se eduquen y crezcan apartados de sus padres ya que la circunstancia de alejamiento físico en la niñez se presenta repetidamente en las obras de este tipo.

Estas conclusiones hacen pensar en una fuerte expresión de la experiencia personal de Calderón a través de su obra, ya que sabemos que su padre fue un hombre de carácter más bien adusto y que a los nueve años Pedro Calderón fue llevado a los jesuitas y a partir de esa edad vivió más fuera de casa que en familia.

Esta contingencia enfoca la dramática de Calderón de la Barca bajo un aspecto más personal y humano del que habitualmente se le viene dando puesto que se sale notablemente de lo estrictamente conceptual, filosófico o teológico para entrar de lleno en el ámbito de lo

individual humano cuyo reflejo ha de buscarse con más insistencia en la obra de este autor.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Fred. "Imagenería y aspectos temáticos del Quijote en El Alcalde de Zalamea." Duquesne Hispanic Review, 5 (1966), págs. 27-34.
- Aguirre, Jose M. "El alcalde de Zalamea: Venganza o Justicia." Efil, 7 (1971), págs. 119-32.
- Almendres, G. M. "La vida es sueño de Calderón y los problemas del existencialismo actual." SG, 1 (1953), págs. 97-126.
- Anderson Imbert, Enrique. "Calderón y su Segismundo." Los grandes libros de occidente y otros ensayos, México: De Andrea, 1957, págs. 75-79.
- Arriola, P. M. "Two Baroque Heroes: Segismundo and Hamlet." Hispania, 43 (1960), págs. 535-40.
- Aubrun, Charles V. "Les Enfants terribles dans la Comedia (1600-1650)." Romanistisches Jahrbuch, 8 (1957), págs. 312-20.
- . "Determinismo y libertad humana en la dialéctica calderoniana." Tareas (Panama), 1, No. 2 (1961), págs. 3-14.
- Aquino, S. Thomas de. Summa Theologiae. Instituti Studiorum Medievalium Ottaviensist, t. III, ed. Commisio Piana, Canada 1941.
- Bandera, Cesáreo. "El itinerario de Segismundo en La vida es sueño." Hispanic Review (1967), págs. 69-84.
- Blanco Asenjo, Ricardo. "Hamlet y Segismundo." Boletín-Revista de la Universidad de Madrid, 3 (1870), págs. 219-30.
- Bomli, P. W. La Femme dan l'Espagne du Siècle d'Or. Martinus, Nijhoff: The Hage, 1950.
- Bosch, Juan. David: biografía de un Rey. República Dominicana: Librería Dominicana, 1964.

- Bourham, Abdul-Aziz. De la condition de la femma dans l'antiquite hebraique. R.A.U.: Universite D' Alexandrie, 1959.
- Brown, J. A. C. Freud and the Post Freudians. New York: Penguin, 1964.
- Bryans, John V. Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama. London: Tamesis Books Limited, 1977.
- Buchanan, Milton A. "Notes on the Spanish Drama. The Date of Calderon's La vida es sueño." Modern Languages Notes, 22 (1907), págs. 215-16.
- _____. "Segismundo's Soliloquy on Liberty in Calderon's La vida es sueño." Publications of the Modern Language Association of America, 23 (1908), págs. 240-53.
- _____. "Calderon's Life is a Dream." Publications of the Modern Language Association of America, 47 (1932), págs. 1303-21.
- Calderón de la Barca, Pedro. Comedias Religiosas. Tomo I: La devoción de la Cruz; El mágico prodigioso. Ed. Angel Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- _____. El alcalde de Zalamea. Ed. Peter Dunn. Oxford: Pergamon, 1966.
- _____. En la vida todo es verdad y todo mentira. Ed. Don William Cruickshank. London: Tamesis Books Limited, 1971.
- _____. La devoción de la Cruz. Ed. Sidney F. Wexler. Salamanca: Anaya, 1966.
- _____. La vita è un sogno. Ed. Arturo Farinelli. 2 Vols. Turin: Bocca, 1916.
- _____. La vida es un sueño. Ed. Everett W. Hesse. New York: Scribner, 1961.
- _____. La vida es sueño. Ed. Albert E. Sloman. Manchester University Press, 1961.
- _____. Los cabellos de Absalón. Ed. Fuad Helmy Giacomani. Chapel Hill: University of North Carolina, 1968.
- _____. Los cabellos de Absalón. Ed. Gwynne Edwards. New York: Pergamon Press, 1973.

- _____. Obras Completas. Tomo I: Dramas. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1959.
- _____. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Ed. Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- _____. Juan Pérez de Montalván, Don Antonio Coello. El privilegio de las mujeres. Ed. J. E. Hartzenbugh, Biblioteca de Autores Españoles, XIV.
- Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: University Press, 1968.
- Carlisky, M. "Sócrates y Segismundo." Nosotros, 8, Buenos Aires (1943), págs. 257-66.
- Carreras, Artau, T. "La filosofía de la libertad en La vida es sueño." Estudios en honor de Bonilla, 1, Madrid (1927), págs. 151-79.
- Casaldüero, Joaquín de. "Sentido y forma de La vida es sueño." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, 51 (1961), págs. 3-13.
- Cassanova, Wilfredo O. "Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en El alcalde de Zalamea de Calderón." Hispanófila, 33 (1968), págs. 17-33.
- Castelli, Eugenio. Análisis de El Alcalde de Zalamea. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1968.
- Castillo, Carlos. "Acerca de la fecha y fuentes de en La vida." Modern Philology, 20 (1923), págs. 391-401.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI-XVII." Revista de Filología Española, 2 (1916), págs. 1-50.
- _____. "El concepto del honor en los siglos XVI y XVII." Semblanzas y estudios españoles. Princeton: University Press, 1956.
- Cilveti, Angel. El significado de "La vida es sueño." Valencia: Albastros Ediciones, 1971.
- Cioranescu, Alejandro. El barroco o el descubrimiento del drama. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1957.
- Constandse, A. L. Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca. Oxford: Dolphin, 1951.

- Correa, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII." Hispanic Review, 26 (1958), págs. 188-99.
- Cortés, N. Alonso. "Algunos datos relativos a Don Pedro Calderón." Revista de Filología Hispánica, 1 (1915), págs. 41-51.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Ensayo sobre la vida y obras de Calderón. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- Crawford, W. P. "The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's Castro and Bermudez's Nise lastimosa and Nise laureada." Modern Philology, 12 (1914), págs. 171-86.
- Crocker, L. G. "Hamlet, Don Quijote, La vida es sueño: The Quest for Values." Publications of the Modern Language Association of America, 69 (1954), págs. 278-313.
- Cvitanovic, Dinko. El sueño y su representación en el barroco español. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1969.
- Deen, Edith. All of the Women of the Bible. New York: Harper & Brothers Publishers, 1955.
- Deleito y Peñuela, José. La mala vida en España de Felipe IV. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- _____. La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.
- Diel, Paul. Le symbolisme dans la mythologie grecque: etude psychanalytique. Paris: Petite Bibliotheque Payot, No. 87, 1966.
- Díez Bosque, José María. Sociología de la comedia española del siglo XVII. Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1976.
- Dunn, Peter N. "Honor and the Christian Background in Calderón." Bulletin of Hispanic Studies, 37 (1960), págs. 75-105.
- _____. "The Horoscope Motif in La vida es sueño." Atlante, 1 (1953), págs. 187-201.
- _____. "Patrimonio del alma." Bulletin of Hispanic Studies, 41 (1964), págs. 78-85.

- Elliot, J. H. La España Imperial (1469-1716). Trad. Marfany. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1965.
- Entwistle, W. J. "Calderón's La devoción de la Cruz." Bulletin Hispanique, 50 (1948), págs. 472-82.
- Feal Gisele, Carlos Feal-Deibe. "La vida es sueño: De la psicología al mito." Reflexión, 2, 1 (1972), págs. 35-55.
- Freud, Sigmund. The Interpretation of Dreams. Trad. and ed. James Strackey. New York: Avon Books, 1965.
- _____. Collected Papers. Vol. III. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1948.
- _____. "El horror al incesto." de Totem y Tabú en Obras Completas, VIII. Trad. Lopez Vallesteros. Madrid: 1923.
- _____. The Ego and the Id. London: The Hogarth Press, Ltda. and The Institute of Psycho-Analysis, 1935.
- Fromm, Erich. "The Oedipus Complex and the Oedipus Myth." The Family: Its Function and Destiny, Vol. V. The Science of Culture Series, ed. Dr. Ruth Nanda Anshen. New York: Harper & Brothers Publishers, 1949.
- Frutos Cortés, Eugenio. Calderón de la Barca. Madrid: Labor, 1949.
- _____. "La filosofía del barroco y el pensamiento de Calderón." Revista de la Universidad de Buenos Aires, 9 (1951), págs. 173-230.
- Gallego Morel, A. "El Mito de Faetón en la literatura española." Clavileno, 7, No. 37 (1956), págs. 13-26 y No. 38 (1956), págs. 31-43.
- Giacoman, Fuad Helmy. "El rey David en Los cabellos de Absalón de Calderón." Bulletin of the Comediantes, 23 (1971), págs. 39-43.
- _____. "En torno a Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca." Romanische Forschungen, 80 (1968), págs. 340-53.
- Green, Otis H. Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from "El Cid" to Calderon. 4 Vols. Madison: University of Wisconsin Press, 1963-66.

- Gwynne, Edwards. "Calderón's Los cabellos de Absalón: A Reappraisal." Bulletin of Hispanic Studies, 48 (1971), págs. 218-38.
- Halkhoree, Premraj. "The Four Days of El alcalde de Zalamea." Romanisches Jahrbuch, 22 (1971), págs. 284-96.
- Hall, H. B. "Poetic Justice in La vida es sueño: a further comment." Bulletin of Hispanic Studies, 46 (1969), págs. 128-31.
- _____. "Segismundo and the Rebel Soldier." Bulletin of Hispanic Studies, 45 (1968), págs. 189-200.
- Hamilton, Edith. Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes. New York: New American Library, 1940.
- Hesse, Everett W. Análisis e interpretación de la Comedia. Madrid: Castalia, 1968.
- _____. Calderón de la Barca. New York: Twayne Publishers, Inc., 1967.
- _____. Interpretando la Comedia. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1977.
- _____. "Calderón's Concept of the Perfect Prince in La vida es sueño." "Essays." Ed. Wardropper, págs. 114-33.
- _____. "La concepción calderoniana del príncipe perfecto en La vida es sueño." Clavileño, 4, No. 20 (1953), págs. 4-12.
- _____. "La vida es sueño and the Paradox of Violence." Revista de Estudios Hispánicos, 5 (1971), págs. 3-17.
- _____. "The Alienation Problem in Calderón's La devoción de la Cruz." Revista de Estudios Hispánicos, 7, No. 3 (1973), pág. 363.
- _____. "The 'Terrible Mother' Image in Calderon's Eco y Narciso." Romance Notes, 1 (1960), págs. 133-36.
- Honig, Edwin. Calderón and the Seizures of Honor. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- _____. "Calderón's Mayor: Honor Humanized." Tulane Drama Review, 10 (1966), págs. 134-55.

- Honig, Edwin. "Calderon's Strange Mercy Plays." Massachusetts Review, 3 (1961), págs. 80-107.
- _____. "The Seizures of Honor in Calderón." Kenyon Review, 23 (1961), págs. 426-47.
- Irving, T. B. "Hamlet y Segismundo ante la vida." Universidad de San Carlos, 19 (1950), págs. 7-10.
- Jones, C. A. "Brecht y el drama del Siglo de Oro." Segismundo, 3 (1967), págs. 39-55.
- _____. "Honor in El alcalde de Zalamea." Modern Language Notes, 50 (1955), págs. 444-49.
- _____. "Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals." Bulletin of Hispanic Studies, 35 (1958), págs. 192-210.
- _____. "Spanish Honour as Historical Phenomena, Convention and Artistic Motive." Hispanic Review, 33 (1965), págs. 32-39.
- _____. "The Code of Honour in the Spanish Drama of the Golden Age, with Special Reference to Calderón." Doctoral dissertation, University of Oxford, 1954.
- Jones, Ernest. Hamlet and Oedipus: A Classic Study in Psychoanalysis of Literature. New York: Doubleday and Co. Inc., 1949.
- Johnson, C. B. "Segismundo en palacio: Nota sobre La vida es sueño, Nornada II." Dusquesne Hispanic Review, 8, 2 (1969), págs. 7-17.
- La Santa Biblia. Texto íntegro traducido del hebreo y del griego. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1972.
- Leavitt, Sturgis E. "Pedro Crespo and the Captain in Calderon's El alcalde de Zalamea." Hispania, 38 (1955), págs. 430-31.
- Lilli Rodelgo, J. E. "Panorama educativo de La vida es sueño." Revista Nacional de Educación, 4, No. 60, Madrid, 1946, págs. 28-49.
- Livius, Titus. The Romane Historie. Trad. Philemon Holland (1600) en Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. V. Ed. Geoffrey Bullough. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

- Lora Risco, A. "El Segismundo histórico de La vida es sueño." Revista de la Universidad de Buenos Aires, 2 (1949), págs. 379-464.
- Mason, William R. "Attitudes Toward Authority as Expressed in Typical Spanish Plays of the Golden Age." Doctoral dissertation, University of North Carolina, 1963.
- Maravall, José Antonio. Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid: Seminario y Ediciones, S.A., 1972.
- _____. "Una interpretación histórico-social del teatro barroco." Cuadernos Hispanoamericanos, 78 (1969), págs. 621-49. 79 (1969), págs. 74-108.
- Martin, Eleanor Jean. "Calderón's La gran Cenobia: Source play for La vida es sueño?" Bulletin of the Comediantes, 26, No. 1 (1974), págs. 22-30.
- Maurin, Margaret S. "The Monster, the Sepulchre and the Dark: Related Patterns of Imagery in La vida es sueño." Hispanic Review, 35 (1967), págs. 74-108.
- May, T. E. "Segismundo y el soldado rebelde." Hacia Calderón (II), Ed. Flasche, págs. 71-5.
- McKendrik, Melveena. "The Bandolera of Golden Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt." Bulletin of Hispanic Studies, 46 (1969), págs. 1-20.
- _____. Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil. London: Cambridge University Press, 1974.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Calderón y su teatro. Madrid: 1881. Rep. Buenos Aires: Emece Editores, S.A., 1946.
- Merrick, C. A. "Clotaldo's Role in La vida es sueño." Bulletin of Hispanic Studies, 50 (1973), págs. 256-69.
- Monner Sans, Ricardo. "El amor en La vida es sueño." Revista de la Universidad de Buenos Aires, 2, serie I (1924), págs. 229-45.
- Montoliu, Manuel de. San Bernardo, los trovadores y "La Divina Comedia". Madrid: Universidad de Madrid, 1966.
- Mullahy, Patrick. Oedipus Myth and Complex: A Review of Psycho-Analistic Theory. New York: Grove Press, Inc., 1948.

- Ornstein, Jacob. "La misoginia y el pro-feminismo en la literatura Castellana." Revista de Filología Hispánica, 3 (1941), 219-32.
- Ortigoza Vieyra, Carlos. Los móviles de la Comedia en Lope, Alarcon, Tirso, Moreto, Rojas, Calderon. Mexico: Universidad Nacional, 1954.
- Salacios, Leopoldo Eugenio. La prudencia política. Madrid: 1946.
- _____. "Don Quijote" y "La vida es sueño." Madrid: Rialp, 1966.
- _____. "La Vie est un Sogne: Essai sur le sens philosophique du drame de Calderón." Laval Theologique et Philosophique, 7 (1951), págs. 123-49.
- Parker, Alexander A. The Allegorical Drama of Calderon: An Introduction to the Autos Sacramentales. London, 1943; rpt. Oxford: Dolphin, 1962 and 1968.
- _____. The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. London: The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957. Col. Diamante, 6. Rpt. in Tulane Drama Review, 4 (1959), págs. 42-59.
- _____. "Calderon's Rebel Soldier and Poetic Justice." Bulletin of Hispanic Studies, 46 (1969), págs. 120-27.
- _____. "Metáfora y simbolismo en la interpretación de Calderón." Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado del 6 al 11 de septiembre de 1962, ed. Frank Pierce and Cyril A. Hones, Oxford, 1964, págs. 141-60.
- _____. "Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama." Bulletin of Hispanic Studies, 30 (1953), págs. 142-51.
- _____. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro." Arbor, mayo-agosto 1949, págs. 396-416.
- _____. "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon." Forum for Modern Language Studies, 2, 1966, págs. 99-113.
- _____. "Towards a Definition of Calderonian Tragedy." Bulletin of Hispanic Studies, 39 (1962), págs. 222-37.

- Pérez Pastor, C. Documentos para la bibliografía de Don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: 1905.
- Pfandl, Ludwig. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI XVII. Barcelona: Editorial Araluce, 1929.
- Plutarch's Lives. Trans. Bernardotte Perrin, IV. London: William Heineman Ltda., 1968.
- Rank, Otto. "The Incest of Amnon and Tamar." Tulane Drama Review, 7 (1962), págs. 38-43.
- Reyes, Alfonso. "El enigma de Segismundo." Revista de América, 2 (1945), págs. 353-65.
- _____. "Un tema de La vida es sueño. El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo." Revista de Filología Española, 4 (1917), págs. 1-25, 237-76.
- Rodríguez Embil, L. "El sónar de Segismundo." Revista Cubana, 7 (1937), págs. 105-12.
- Rof Carballo, Juan. Fronteras vivas de psicoanálisis. Madrid: Editorial Karpos, S.A., 1975.
- Ruiz de Conde, Justina. "La revolución matrística de Segismundo." La Torre, 11, No. 44 (1963), págs. 93-106.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Salazar Larraín, Arturo. "Segismundo y 'el hombre natural.'" Mar del Sur, No. 26 (1953), págs. 72-74.
- Salvador, A. "Concepción de la vida como sueño." Cuadernos Hispanoamericanos, 45 (1961), págs. 370-76.
- _____. "Vivencia de amor." Cuadernos Hispanoamericanos, 46 (1961), págs. 201-07.
- Sanz, R. M. "El amor en La vida es sueño." Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4 (1924), págs. 229-45.
- Sciaca, Michele Federico. "Verdad y sueño en La vida es sueño, de Calderón." Clavileno, 1, No. 2 (1950), págs. 1-9.
- Shakespeare, William. Complete Works. Ed. William Aldis Wright. Garden City: Publishing Company Inc., 1936.

- Schramm, E. "Corneille's Heraclius und Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira." Revue Hispanique, 71 (1927), págs. 225-308.
- Sloman, Albert E. The Dramatic Craftsmanship of Calderon: His Use of Earlier Plays. Oxford: Dolphin, 1958.
- _____. "Scene Division in Calderon's El alcalde de Zalamea." Hispanic Review, 19 (1951), págs. 66-71.
- _____. "The Structure of Calderon's La vida es sueño." Modern Language Review, 48 (1953), págs. 290-300.
- Scholberg, Kenneth R. Sátira e inventiva en la España Medieval. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1971.
- Smieja, Florian. "Julia's Reasoning in Calderon's La devoción de la cruz." Bulletin of the Comediantes, 23, No. 2 (1973), págs. 37-39.
- Sofocles. Edipo Rey. Trans. R. C. Jebb en Greek Drama. Ed. Moses Hadas. New York: Bantam Books, 1965.
- Soons, C. Alan. "Caracteres e imágenes en El alcalde de Zalamea." Romanische Forschungen, 72 (1960), págs. 104-07.
- Spitzer, Leo. "El barroco español." Revista de Literatura, 6 (1959), págs. 789-802.
- Suárez-Galbán, Eugenio. "El conflicto de Clotaldo: Visión sicológica." La Torre, 17, No. 65 (1969), págs. 69-83.
- _____. "Astolfo: La moral y su ilustración dramática en La vida es sueño." Hispanófila, 13, 13, No. 38 (1970), págs. 1-12.
- _____. "Vuela a Segismundo y el soldado." Romance Notes, 13 (1971), págs. 143-46.
- Szondi, Peter. "La vida es sueño." Humboldt, 4, No. 16 (1963), págs. 17-19.
- Tailhade, Laurent. "La devoción de la Cruz" de Calderón. Madrid: España Moderna, 242 (1909), págs. 76-92.
- Templin, E. H. "The Mother in the Comedia of Lope." Hispanic Review, 3 (1935), págs. 219-44.
- Trilling, Lionel. "Freud and Literature." The Liberal Imagination. London: 1961.

Valbuena Briones, Angel. Calderón y la comedia nueva. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1977.

_____. Ensayo sobre la obra de Calderón. Madrid: Ateneo, 1958.

_____. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón. Madrid: Rialp, 1965.

_____. "El concepto del hado en el teatro de Calderón." Bulletin Hispanique, 63 (1961), págs. 48-53.

_____. "El simbolismo en el teatro de Calderón: La caída del caballo." Romanische Forschungen, 74 (1962), págs. 60-76.

_____. "Un preludio y tres interpretaciones de La vida es sueño." Atlantida, 2 (1964), págs. 616-24.

Valbuena Prat, Angel. Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras. Barcelona: Juventud, 1941.

_____. Historia del teatro español. Barcelona: Noguer, 1956.

_____. La vida española en la Edad de Oro, según sus fuentes literarias. Barcelona: Academia Española, 1943.

Walsh, William T. Pilip II. London & New York: Sheed & Ward, 1937.

Wardropper, Bruce W., Ed. Critical Essays in the Theatre of Calderón. New York: New York University Press, 1965.

_____. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: La evolución del auto sacramental, 1500-1648. Madrid: Rev. de Occidente, 1953.

_____. "Menéndez Pelayo on Calderón." Criticism, 7 (1965), págs. 363-72.

Whitby, William M. "Rosaura's Role in the Structure of La vida es sueño." Hispanic Review, 28 (1960), págs. 16-27.

Wilson, Edward. "La concepción calderoniana del príncipe perfecto en La vida es sueño." Clavileño, No. 20 (1953), págs. 4-12.

Wilson, Edward. "La vida es sueño." Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4, No. 3 y 4, (1946), págs. 61-78.

_____. "On La vida es sueño." En Critical Essays on the Theater of Calderon, Ed. B. W. Wardropper. New York: New York University Press, 1965, págs. 63-89.

_____. "The Four Elements in the Imagery of Calderón." Modern Language Review, 31 (1936), págs. 34-47.

Wolff, Hans Walter. Anthropology of the Old Testament. London: SCM Press Ltd., 1974.