

# Ciudad ideal y ciudad real en el teatro de Calderón

## Ideal City and Real City in Calderón's Drama

**Enrica Cancelliere**

Università degli Studi di Palermo  
ITALIA  
enicacancelliere3@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 53-76]

Recibido: 26-06-2020 / Aceptado: 29-07-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.05>

**Resumen.** La ciudad en el teatro de Calderón se elabora según procedimientos deícticos que se originan de dos perspectivas epistemológicas que connotan la *Weltanschauung* de autor constitutiva de su 'Filosofía de la Historia'. La primera plantea una visión escatológica de toda la historia humana elaborada a partir de la Patrística hasta san Agustín (*De civitate Dei*). La segunda procede de la cultura humanística renacentista que establece los preceptos del escenario en la base de la distinción de los géneros dramáticos.

Sin embargo, la poética del autor a veces construye las dos perspectivas de forma dialéctica, puesto que traza un esbozo de la ciudad que se muestra en su vigencia y en su evolución. Si por una parte a lo largo del eje de la verticalidad de los abismos a los cielos se traza el recorrido de la 'civitas terrena' a la 'civitas Dei' o, por el contrario, su precipitarse en la 'civitas infernalis'; por otra, la ciudad en su concreta historia 'en fieri' puede ser representada como 'ciudad ideal' renacentista o como ciudad terrena.

De hecho, con el auxilio de la Gracia, es propio de todos los hombres la facultad de realizar para su propia ciudad la perspectiva del *Ἔσχατον*.

**Palabras clave.** *Civitas Dei*; *Civitas diaboli*; verticalidad; *Ἔσχατον*.

**Abstract.** The city in Calderón's theater is elaborated according to deictic procedures that originate from two epistemological perspectives connoting the *Weltanschauung* of the author constitutive of his 'Philosophy of History'. The first presents an eschatological vision of all human history elaborated from Patristics to Saint Augustine (*De civitate Dei*). The second comes from the Renaissance humanistic

culture that establishes the precepts of the stage in accordance with the distinction of dramatic genres.

However, the author's poetics sometimes constructs the two perspectives in a dialectical way, since he draws a city outline that is shown in its validity and evolution. If, on the one hand, the route from the 'civitas terrena' to the 'Civitas Dei' is traced along the axis of the verticality of the abysses to the heavens, or, on the contrary, its rush to the 'civitas infernalis'; on the other, the city in its concrete history 'in fieri' can be represented as a Renaissance 'ideal city' or as an earthly city.

In fact, with the help of Grace, the faculty of making the Ἔσχατον perspective for their own city is typical of all men.

**Keywords.** *Civitas Dei; Civitas diaboli; Verticality; Ἔσχατον.*

Dos son los modelos culturales, relativos a las funciones de la ciudad en la escena teatral, que influyen en la dramaturgia de Calderón de la Barca. El primero, de ascendencia humanística, proviene del teatro italiano académico y principesco del siglo xvi del Ariosto a los Intronatos; de Machiavelli al Aretino y al Porta.

El componente humanístico italiano se ofrece, pues, como modelo de una tendencia en boga que en España se manifiesta de forma original a partir del teatro de Lope de Rueda, Timoneda y, a través de la comedia valenciana, llega a los dramaturgos del Siglo de Oro que desarrollan 'poieticamente' tanto el valor simbólico de ambientaciones áulicas como el realista de las ambientaciones cómicas.

El segundo modelo cultural relativo a las funciones de la ciudad en la representación dramática de Calderón se ofrece, en cambio, según una específica epistemología filosófica y teológica cuyos fundamentos se encuentran en las Sagradas Escrituras, en el platonismo, en la patrística, y en el *De civitate Dei* de san Agustín. Es este el modelo fundamental que fija la elaboración del tema por parte del poeta en toda su producción dramática dentro de su *Weltanschauung*. Según Agustín, ya antes de la Creación de la Nada, Dios poseía la visión arquetipal de todas las cosas creadas. Decidió, pues, a partir del acto de la Creación, que se manifestó de forma súbita y total, poner en ser algunas cosas 'en acto' y otras 'en potencia', al fin de que pudieran desarrollarse y ponerse en acto en el tiempo. Entre las 'cosas en potencia' Dios creó la *Civitas* por el hecho de que representa la comunidad de los hombres a lo largo de su historia. Y puesto que el hombre fue creado como ser dotado del libre albedrío se desprende que su *Civitas* podrá recorrer en el tiempo o el camino hacia la destrucción y la muerte —y ésta es la *Civitas diaboli*— o el camino hacia la salvación y la unión con Dios en su eternidad post-temporal —y ésta es la *Civitas Dei*<sup>1</sup>.

Sin embargo, las dos *Civitates* viven la una en la otra a lo largo del desarrollo temporal de la Historia humana y, por consiguiente, se desafían y se enfrentan de manera continua determinando alternativas fases históricas. A lo largo de éstas Dios ayuda al advenimiento de la *Civitas Dei* por medio de la Gracia que se reali-

1. San Agustín, *La ciudad de Dios*, en *Obras*, vol. XVII, 1978.

za con la intervención de la Providencia en los acontecimientos históricos. El acto decisivo de la Providencia, pues, es la llegada de Cristo a la tierra cuya existencia ahora coincide con la dimensión temporal de los hombres en la *Civitas terrena*. Desde entonces el tiempo de la Historia se articula según dos etapas: la Historia *ante Cristum* y la *post Cristum*. Ahora la *Civitas terrena* puede aspirar al proyecto espiritual que, al fin de los tiempos, *Debiti fines*, triunfará como *Civitas Dei*, realización de la eterna *Jerusalen coelestis*.

En el recorrido histórico, en cambio, los signos de la ambivalencia de la *Civitas terrena*, según Orosio, discípulo de Agustín, se manifiestan de forma evidente, ya a partir de su edad contemporánea, por el hecho de que el derrumbamiento militar e institucional del Imperio marca una fase histórica en la cual muchos pueblos bárbaros se convierten al cristianismo y ponen sus propios ejércitos en defensa del Imperio, de sus instituciones y de la fe.

Sin embargo, según Agustín, en todas las épocas las dos ciudades habían coexistido y luchado; por ejemplo, la antigua ciudad de Babilonia que, a pesar de haber conseguido su prosperidad económica y la liberación del pueblo hebraico, acabó con arruinarse en la *Ciudad infernalis*.

La misma ambivalencia, según Agustín, caracteriza también la ciudad imperial de Roma; de hecho, en su recorrido histórico, hombres honrados que siguen idolatrando a falsos dioses, han cumplido con criterios de justicia y de ética inspirados por el 'verdadero Dios' a sus conciencias. Esos hombres han consolidado el Imperio a través de instituciones políticas y jurídicas justas y cosmopolitas que preparan la fase histórica en que la intervención del Salvador, gracias a su sacrificio, difunde de forma ecuménica la verdadera fe para todo el mundo. Según Agustín, no se debe renegar de los tiempos pasados, ni el odio debe incitarnos a la violencia; en cambio tenemos que recordar siempre el principio del «*Redi in te*», que significa 'mirar dentro de nosotros mismos' para conocer cómo llegar al advenimiento de la *Ciudad de Dios*. Este fin, inscrito en la idea del Creador, constituye para los hombres que viven en el tiempo, una lucha y una ardua conquista.

Por último, la *Civitas terrena* actúa en función de un *ἔσχατον*, de un fin de la Historia, cuando el advenimiento de la eterna *Ciudad de Dios*, pronosticada por el Antiguo y Nuevo Testamento, triunfará.

Calderón acoge esta concepción y la elabora según su forma poética en toda su creación dramática; pues su idea de ciudad es la '*Civitas*' agustiniana que actúa según un fin escatológico en todos los acontecimientos humanos, ahora interpretados según una hermenéutica filosófica del significado de la Historia<sup>2</sup>.

La convivencia y la lucha entre la *Civitas Dei* y la *Civitas diaboli*, a lo largo del tiempo de la Historia humana, se representa simbólicamente en Calderón a través de la dimensión vertical de la ciudad.

2. Ver Löwith, 1963.

Esta concepción iconológica llega a nuestro poeta de un patrimonio cultural bien conocido: las representaciones góticas de ciudades bajo la forma de una maqueta en los mosaicos y en los frescos y los mapas simbólicos de los *Mirabilia urbis o Romae* que ponen de relieve los monumentos más emblemáticos de la *Urbs* que se erigen a lo largo de un eje vertical, alto-bajo, propio de la cartografía.

Un significativo ejemplo de la función simbólica de la verticalidad se encuentra en el drama religioso *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*<sup>3</sup> que narra la fundación y la historia de la ciudad de Toledo.

En la jornada primera el rey godo Recisundo, en el interior de una horrible gruta, lucha con una criatura demoniaca que vencida se hunde. En la jornada segunda los cristianos ocultan en una cueva subterránea una imagen de la Virgen para salvarla del vandalismo de los infieles que ahora dominan la ciudad. En la jornada tercera, gracias a la liberación de Toledo por parte de Alfonso VI, la imagen de la 'Virgen morena', sacada de la profunda cueva donde yacía oculta, es llevada en solemne procesión y consagrada, en una apoteosis final al son de chirimías, en el altar del Sagrario de la nueva catedral de Toledo, ahora capital de la España cristiana. Calderón, pues, en Toledo, plantea la fundación del culto mariano que determinará la misión universalista y providencial de la España imperial. Elección de veras importante, puesto que la Virgen morena de sublime hermosura evoca el culto mozárabe que se había difundido bajo los godos y luego bajo el dominio de los infieles. Podemos interpretar esta elección como homenaje a una concepción universalista y ecuménica que intenta aunar todos los pueblos en el culto mariano. De hecho, el mismo Calderón evoca los orígenes de la nueva capital del cristianismo en el parlamento de san Ildefonso, el cual las atribuye al rey Nabucodonosor que la fundó:

ILDEFONSO	[...] y conviene en esto el nombre de <i>Toletot</i> que quiere decir en hebreo <i>fundación de muchos</i> , y él trajo en su ejército, al tiempo que la fundó, egipcios, persas, medos, partos y caldeos (p. 576).
-----------	---

Una ciudad cosmopolita, pues, en la cual poder adorar a Dios, aunque, todavía un falso Dios, o sea el ídolo de la inmensa estatua de oro del rey.

La narración de la historia de Toledo muestra, a lo largo de muchos siglos, una fuerte correlación entre la *Civitas diaboli* y la *Civitas terrena* en su recíproco enfrentamiento cuya representación simbólica corresponde, en la visión poética de Calderón, a la dimensión de verticalidad que el desarrollo de la leyenda y del drama ponen de relieve.

Sin embargo, la trayectoria se complica con un fuerte vuelco en quiasmo: en las entrañas de la tierra donde antes albergaba el demonio, ahora se guardan los despojos de la ciudad gótica destruida por los musulmanes. Finalmente, la imagen

3. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

de la Virgen, escondida por mucho tiempo en lo profundo, debajo de la Iglesia; luego descubierta y, por fin, llevada al Sagrario de la Catedral, corresponde simbólicamente, a lo largo de la trayectoria de lo bajo a lo alto, al recorrido político y religioso de la Ciudad hacia la transcendencia, en el tiempo de su Historia imperial y más allá de la Historia humana.

Esta visión en vertical corresponde, además, a la *Weltanschauung* propia de la época. Ya el Greco en su famosa pintura al óleo, *Vista de Toledo* [Imagen 1], muestra la ciudad a lo largo de ejes que se prolongan según una verticalidad que va del Tajo hacia las nubes plúmbneas que rodean emblemáticos edificios y sus torres. Esta atmósfera sombría y fúnebre connota la ambivalencia simbólica de la verticalidad, puesto que puede evocar Toledo como la 'ciudad infernal', o la ciudad que representa el sacrificio del Gólgota: o sea la ciudad imagen de la Gracia.



Imagen 1. El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Vista de Toledo*, hacia 1610-1614, Nueva York, Metropolitan Museum

En Calderón el moro Selín cuenta el hallazgo de la imagen de la Virgen entre los despojos solemnes de una *Urbs* deshecha totalmente y que se ofrece a su mirada atónita como una 'ciudad fúnebre':

SELÍN

En este lóbrego sitio  
mil caducas ruinas yacen  
de edificios y de hombres;  
porque entre huesos y jaspes  
como en pintados países  
se ven confusos celajes  
de la tragedia del tiempo (p. 600).

Y allí, en un nicho de ladrillo se le aparece una 'divina señora', una imagen de sublime beldad cuyos ojos esparcían una luz tan reluciente que deslumbró aquellas tenues antorchas que intentaban descubrir en aquellas ruinas las huellas de la Historia humana. Y es la fuerza de esta 'teofanía' la que determina el vuelco entre lo bajo y lo alto, la sombra y la luz, la muerte y la vida.

Una visión de Toledo, pero evocada como 'civitas terrena' en el desarrollo de las vicisitudes de los personajes, es la que realiza Calderón en la comedia *Cada uno para sí*<sup>4</sup> a lo largo de los recorridos escénicos urbanos de los galanes y de sus intrigas.

Ya a partir del primer parlamento don Félix, al llegar a Toledo, aunque muy de paso, quiere rendir su respeto y veneración al Sagrario de la Catedral, testimonio de la gran dimensión histórica y sobrenatural de la ciudad:

DON FÉLIX            [...] que fuera  
                              poco católico celo,  
                              sin visitar su Sagrario,  
                              pasar uno por Toledo (p. 1663).

La acción procede a lo largo de un recorrido urbano que va trazando la imagen de Toledo no solo en su aspecto monumental, sagrado e Imperial, sino también en el espacio caótico de sus calles. La ciudad es un dédalo de callejuelas donde es muy fácil perderse, como comenta el criado Hernández a su amo don Carlos:

HERNÁNDEZ        [...] Que en Toledo  
                              de día me pierdo yo,  
                              cuanto más de noche (p. 1666).

Así como es fácil caer de manera ruinoso:

[...] Que si tropiezo,  
no he de parar hasta el río (p. 1669).

En el despliegue dinámico de la acción la deixis evoca los monumentos sagrados y seculares de la ciudad, colocados a lo largo de una verticalidad que va de la Catedral y el Alcázar de los Reyes al Ayuntamiento y a la Puerta del Perdón; luego, desciende hacia el Castillo de San Cervantes, los deshechos muros de la Galiana, la Iglesia del Carmen, los vergeles donde se solazan los nobles, hasta la Puente de San Martín y el Tajo que refleja su luz argéntea sobre las empinadas riberas sombrías. A lo largo de esta trayectoria vertical del paisaje toledano se compendia, en fin, toda la historia de la *Civitas*.

Sin embargo, la verticalidad puede representar también el orgullo insensato que llega a desafiar los cielos y a Dios, el mismo que empujó a los hombres que levantaron la Torre de Babel con nefastos resultados.

4. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

En *El sitio de Bredá*<sup>5</sup>, el probo general Espínola, que defiende la misión político-religiosa del Imperio, se dirige a la ciudad herética con estas palabras:

ESPÍNOLA            Tengo de entrar en Bredá  
                                 postrando a mis plantas nobles  
                                 la oposición de sus muros,  
                                 la eminencia de sus torres (p. 131).

Esta opulenta y belicosa 'ciudad terrena', como Babilonia, fácilmente pudiera hacerse 'ciudad infernal', a no ser que lleguen los ejércitos de la Fe para salvarla. La rendición de Bredá, ciudad cuya configuración está en correspondencia con el cosmos, pone en marcha un recorrido histórico escatológico que se ofrece como metáfora de la salvación de todo el mundo creado al fin de la historia humana. En 1635 Velázquez en el famoso óleo sobre lienzo, *Las lanzas o La rendición de Bredá* [Imagen 2], plasmará en imagen el valor simbólico de la metáfora calderoniana<sup>6</sup>.



Imagen 2. Diego Velázquez, *Las lanzas o La rendición de Breda*, 1635, Madrid, Museo del Prado

La connotación de la verticalidad caracteriza también la ciudad de Copacabana que se eleva, magnífica, en la cima más alta de los Andes en *La aurora en Copacabana*<sup>7</sup>.

El orgullo desmesurado es el pecado del rey Inca el cual se considera a sí mismo hijo del Sol. La misma naturaleza salvaje que connota su reino es el reflejo de cultos

5. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

6. Ver Cancelliere, 2005, pp. 109-110.

7. Ver la edición de Gutiérrez Meza, 2018.

aberrantes: un paisaje horroroso de rocas fantásticas poblado por fieras horribles que emiten lúgubres rugidos y gemidos. También el lenguaje de sus habitantes se confunde con las estridentes voces de las fieras y con los crujidos de los campos incultos que se van confundiendo con los de la ciudad. Se trata, pues, de una *Civitas infernalis* cuyos edificios parecen arrancar de las entrañas de la tierra; de hecho, a la pregunta de Pizarro:

Mas ¿quién en confusión tanta  
ciudad y palacio pone? (vv. 1947-1948).

Candía responde:

¿De qué ha de causarse si es  
un volcán todo el alcázar  
que del centro de la tierra  
humo aborta y fuego exhala? (vv. 1950-1953).

Después de la liberación de aquellas tierras, gracias a las armadas cristianas, en la jornada III en el Santuario, antes lugar del culto del Sol, ahora se celebra la manifestación de la imagen de madera de la Virgen con el Niño Jesús, imagen que los ángeles milagrosamente van pintando de colores.

Esta versión calderoniana de la leyenda parece fundarse en el decreto del II Concilio de Nicea (787) relativo al iconismo bizantino: los iconos podían ser el resultado o de la creación del artista o de una intervención sobrenatural; en este caso la mano del artista es solo un inconsciente instrumento. Este tipo de iconos se definieron como imágenes aquerotipas, imágenes realizadas por el artista pero guiadas por Dios, dignas pues de veneración<sup>8</sup>. Sin embargo, el Concilio decretó, como criterio para que el icono fuera digno de culto, la *Venustas* —término que viene de la tradición pagana— cualidad que connota profundamente la divina beldad de la imagen de la Virgen.

Por último aquella apoteósica manifestación pone bajo el culto de María la evangelización de los Incas, puesto que la que era la *Civitas infernalis* llega a ser la capital del culto mariano. Copacabana es ahora la nueva Jerusalén y, gracias a su Virgen, lo que era infernal se hace celeste, y el culto del Sol ahora es el del verdadero Dios y el culto de la luz que va surgiendo sobre el Santuario andino será el de la Gracia.

Al son angélico de los músicos todos cantan:

MÚSICA	( <i>Cantan.</i> ) Venturosa la mañana que en duplicado arrebol nos nace con mejor sol la aurora en Copacabana (vv. 4274-4277).
--------	--

8. Ver Cancelliere, 2019, p. 43.

Cuando la edificación de una ciudad imperial está concebida por un orgullo humano desmesurado, cuya arrogancia desafía los cielos, su dimensión se representa, en la poesía calderoniana, como una verticalidad aberrada que, como es sabido, proviene de la tradición bíblica.

A partir de la tradición del gótico medieval hasta los utópicos proyectos renacentistas dibujados por Filarete para Sforzinda, el valor simbólico de la 'ciudad fantástica' se evidencia precisamente en aquella dimensión vertiginosa de verticalidad evocada en la descripción de Semíramis en *La hija del aire*<sup>9</sup>:

SEMÍRAMIS	Babilonia, esa ciudad que desde el primer cimiento fabriqué, lo diga; hablen sus muros, de quien pendiendo jardines están, a quien llaman pensiles por eso, sus altas torres, que son columnas del firmamento, también lo digan, en tanto número, que el Sol saliendo, por no rasgarse la luz, va de sus puntas huyendo (Segunda parte, jornada primera, vv. 359-370).
-----------	--

La arrogancia que alimenta la desenfrenada soberbia de la reina se manifiesta como metáfora de una elevación que desafía el poder eterno y absoluto de los cielos y de un destino que ineluctablemente acaba con el precipitarse en los abismos de la *Civitas infernalis*. Sin embargo, un *homo novus*, el probo y sabio Irán, derrotado el ejército de la altiva Semíramis, y librado de la oscura prisión el rey legítimo Ninias, pondrá en acto la restauración de Babilonia según el modelo humanístico de la 'ciudad ideal'.

El *habitat* ruinoso de una *Civitas infernalis* es la hermosa Fez capital de los infieles en *El príncipe constante*<sup>10</sup>. Este oxímoron en que vive como ciudad terrena se inscribe en el signo de una verticalidad en abismo, que de los altos muros y torres se precipita a las entrañas de la tierra, las mazmorras, colocadas debajo del palacio real, donde se perpetran crueles violencias en contra de los esclavos cristianos y del mismo don Fernando. Sin embargo, lo que acaece en la cavidad *en abismo*, gracias al sacrificio del santo mártir del cual emana la luz de la Gracia, es un vuelco: lo bajo es donde, a través del sacrificio, la luz de la Gracia mostrará la *Civitas coelestis* y lo alto es donde la arrogante altivez de Fez se derrumbará en la oscuridad de la *Civitas infernalis*<sup>11</sup>.

9. Ver la edición de Ruiz Ramón, 1987.

10. Ver la edición de Cancelliere, 2000; y la edición crítica de Hernando Morata, 2015.

11. Ver Cancelliere, «Introducción» a *El príncipe constante*, pp. 50-51.

Otro será, en cambio, el destino de Ceuta. La ciudad marroquí acoge una comunidad que vive en la perspectiva de la *Civitas Dei* desde cuando fue conquistada por los cristianos. Sin embargo, ahora, derrotado el ejército portugués, el rey de Fez exige que se la entreguen a cambio de la vida de don Fernando, por lo cual Ceuta ineludiblemente se precipitaría a la condición escatológica de la *Civitas diaboli*. Pero el príncipe don Fernando, firme en su fe, rechaza la libertad, argumentando con rigurosa lógica silogística que no es vida la que no se vive en defensa de la fe, antes sería muerte por el hecho de que un hombre no es vivo si su alma se ha alejado de la luz divina que la creó y que la sustenta. El razonamiento asciende a la retórica del Sublime puesto que se manifiesta según una lógica trascendental que corresponde a la 'razón' divina una jurisdicción propia de todos los hombres; una lógica, pues, según la cual lo particular refleja lo universal, y lo terreno lo trascendente.

La clarividente visión del Santo llega a un *clímax* de horror cuando describe la trágica ruina de la ciudad elaborando una síntesis admirable entre la gloriosa realidad efectual y la apocalíptica realidad virtual que pudiera trocar la 'hermosa' ciudad de la fe por una *Urbs* funeraria, o sea trágica:

DON FERNANDO    Una ciudad que confiesa  
 católicamente a Dios,  
 la que ha merecido iglesias  
 consagradas a sus cultos  
 con amor y reverencia,  
 ¿fuera católica acción,  
 fuera religión expresa,  
 fuera cristiana piedad,  
 fuera hazaña portuguesa  
 que los templos soberanos,  
 Atlantes de las esferas,  
 en vez de doradas luces,  
 adonde el sol reverbera,  
 vieran otomanas sombras;  
 y que sus lunas opuestas  
 en la iglesia, estos eclipses  
 ejecutasen tragedias? (vv. 1296-1312).

La *descriptio urbis* en Calderón, llega a adquirir, gracias a unos esenciales elementos simbólicos, el valor de emblema, o sea una metáfora de fuerte entropía visual que traduce los significados profundos del texto dramático. Esos emblemas van a caracterizar la ciudad ya a partir de su nombre y de su etimología por su valor connotativo. Así, Toledo viene de Toletot que en hebreo significa 'fundación de muchos'; Jerusalén, viene de los nombres de sus dos fundadores: Salém que la edificó en los altos montes y Jebús que significa *cosa excelente*. Su nombre, pues, evidencia el valor simbólico de la verticalidad y de los edificios sagrados. Arellano al analizar la ciudad de Toledo en cinco autos calderonianos escribe: «Calderón establece

una serie de referencias, basadas sobretudo en la etimología que atribuye a *Toledo* o *Toletot* (procedente según la poética calderoniana del sirio, caldeo o hebreo) que significa 'junta de muchos, unión de naciones, unión de gentes'»<sup>12</sup>.

Ceuta que toma nombre del hebraico Ceido, en árabe significa *hermosura*, pero aquí aparece como metáfora de la luz de la Fe. Copacabana, en cambio, nombre que en su origen significa 'opulencia', traducido al español significa *piedra preciosa*. Ésta, según Calderón, corresponde a la «*peña altiva*»: pues, la que fue templo del Sol, ahora, gracias a su luminosidad, es el lugar sagrado que muestra el camino de Redención, desde la *Civitas terrena* hacia la *Civitas Dei* que resplandece en la luz de la Gracia.

Y es el principio de un Ἔσχατον, el fin de la Historia y del tiempo, que conduce toda la Creación hacia la meta atemporal del advenimiento de la *Civitas Dei*, la *Jerusalen coelestis*.

Después, la concepción escatológica de la historia humana se seculariza gracias al advenimiento de Cristo en la tierra. El evento, de hecho, ha determinado el nacimiento de la Iglesia no solo como comunidad de los fieles, sino como institución que actúa en el mundo hasta condicionar las funciones del Imperio como su brazo político y jurídico, ya a partir de Costantino y Teodosio y luego del Sacro Romano Imperio carolingio en adelante. Este proceso se origina en la visión profética bíblico-hebraica del Salmista, luego se encuentra en el *Apocalipsis* de san Juan, pero se hace teoría filosófico-teológica con san Agustín. Esta concepción escatológica, según Calderón, debe ser organizada en la historia terrena y secular por instituciones humanas y guiadas por la luz de la Gracia y la intervención de la Providencia, para que, a lo largo del recorrido histórico, llegue a constituirse la *Civitas de toda la humanidad*. De ahí el papel fundamental, político-religioso, de aquel regimiento universal que es el Imperio de la Cristianidad.

Frente a esa actitud, la ley del Hado, según la concepción cíclica griego-latina de la Historia, decreta ineluctablemente el destino de los hombres, y determina la caída y el nacimiento de estados y de las comunidades que los representaban. Esta concepción vuelve en el Humanismo donde se manifiesta como en una síntesis con el pensamiento escatológico bíblico patrístico, subrayando el papel histórico de la *Urbs* imperial por antonomasia, o sea Roma.

Esas reminiscencias humanísticas de la *Urbs* imperial, representada en la escena trágica serliana, en Calderón se ofrecen de forma más evidente en los dramas que evocan hechos de la historia greco-romana.

En *Las armas de la hermosa*<sup>13</sup> el poeta pone en escena una leyenda. Se trata de la historia del general romano Coriolanus, de origen plebeyo, el cual, al enfrentarse con el Senado en defensa de las mujeres sabinas, tuvo que sufrir el destierro. Para vengarse Coriolanus decide asediar la ciudad de Roma hasta su total

12. Arellano, 2003, p. 59.

13. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

destrucción. Llegada al campo, la hermosa Veturia, que el general romano ama profundamente, con su tierno llanto por las suertes que amenazan la ciudad, lo implora a fin de que abandone su deseo de venganza.

En un emocionante monólogo, sus palabras evocan un escenario imaginario en que va visualizándose primero la visión de Roma en toda su magnificencia de *Urbs* y luego su precipitarse en la obscuridad de tristes ruinas. La poesía de Calderón llega aquí a su acmé: la visión resplandeciente de la *Civitas* imperial se vuelca rápidamente en la lúgubre obscuridad de la *Civitas funeraria*.

VETURIA	[...] no te conmuevas al ver que esa fábrica admirable, ese cáucaso de bronce, ese obelisco de jaspe, ese penacho de acero, ese muro de diamante, que hizo estremecer la tierra, que hizo embarazar el aire, atemorizado a ruinas, está titubeando frágil, como que ya panteón de tanto vivo cadáver solo falta resolver si se cae o no se cae? (p. 978).
---------	--

La poética calderoniana confirma una vez más la correlación entre el tema de la *Urbs* y el de la 'Ciudad funeraria' cuyos solemnes monumentos, si por una parte acogen la muerte que amenaza a la comunidad, por otra son destinados a quedar arruinados en fúnebres escombros, a no ser que llegue la intervención de la Providencia que se hace providencia histórica, secularizada, gracias a acciones humanas, justas y honradas, tales que puedan salvar la *Urbs* de una horrible ruina. Así, la intervención de una hermosísima mujer no solo satisface el gusto del público aficionado al drama sentimental sino que llega a connotar una metáfora sublime: la aparición de una figura femenina, intermediaria entre la voluntad de los cielos y las acciones de los hombres; imagen trascendental que por primera vez evocó el propio san Juan en la visión del *Apocalipsis* y que a lo largo de la historia humana representará el culto mariano después del sacrificio de Cristo.

El tema de la 'ciudad ideal' serliana como 'ciudad fúnebre' vuelve en *La vida es sueño*<sup>14</sup> en la visión de la infanta Estrella suscitada por las atrocidades y destrucciones de una guerra civil.

Sus imploraciones al rey, para que ponga fin a esta tragedia, evocan una imaginación fantástica: en una funesta eclipse, mientras el reino se va inundando de sangre, cada signo de vida y de potencia se hace muerte y sepulcros. La visión de la 'ciudad funeraria' se hace todavía más realista y concreta por el hecho de que no representa la realidad en acto sino la de una clarividencia más verdadera que lo real.

14. Ver la edición de Morón Arroyo, 1991.

ESTRELLA 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 (vv. 2471-2475).

Por último, Humanismo y pensamiento agustiniano se integran aquí hasta crear una nueva y más compleja representación de la imaginación poética.

Sin embargo, solo la intervención de un *vir probus*, de un rey sabio y prudente, ahora el héroe Segismundo —semilla del mundo— podrá impedir un final catastrófico y acoger la Providencia histórica que es don divino ofrecido al libre albedrío, ahora dirigido por el nuevo rey *ad maiorem Dei gloriam*.

Otro ejemplo de *Urbs idealis* es la ciudad morisca de Granada después de su liberación por las armadas cristianas. La reina Isabel, en *La niña de Gómez Arias*<sup>15</sup>, al entrar en la ciudad, al son de chirimías y atabales la saluda con palabras de júbilo. Una fuerte entropía metafórica connota, una vez más, el valor simbólico de la 'verticalidad' y de la 'luz de la Gracia' como *Itinerarium in Deum*:

REINA Bellísima Granada,  
ciudad de tantos rayos coronada  
cuanto tus torres bellas  
saben participar de las estrellas,  
y a cuyos riscos liberal se atreve  
tu sierra altiva a convertir en nieve,  
cuando eminente sube  
a ser cielo, cansada de ser nubes;  
cada vez que te miro  
grande te aclamo, si imperial te admiro (p. 822).

Sin embargo, la misma Granada es evocada como 'ciudad fúnebre', lúgubre puerta de una inminente 'ciudad infernal', cuando en *Amar después de la muerte*<sup>16</sup> don Juan de Mendoza describe las devastaciones causadas por la rebelión de los moriscos en la Alpujarra en 1568:

MENDOZA [...] fueron hurtos, fueron muertes,  
robos de muchas Iglesias,  
insultos y sacrilegios  
y traiciones, de manera  
que Granada, dando al Cielo  
bañada en sangre las quejas,  
fue miserable teatro  
de desdichas y tragedias (p. 362).

15. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

16. Ver la edición de Valbuena Briones, 1966.

Esta ambivalencia, entre *Urbs* ideal y la fúnebre, connota todo el territorio montuoso de la Alpujarra, teatro del levantamiento de los moriscos a causa de vejaciones legislativas.

En Calderón, la apoteosis final de la pacificación entre los pueblos, cualquiera que sea su origen, siempre que se ajusten a los valores de fraternidad de la religión católico-cristiana, subraya el éxito de la misión universalista terrena y espiritual de la Monarquía.

Como sabemos, en la realidad histórica el proyecto no pudo confirmarse causando la dispersión de los moriscos y de su civilización. Sin embargo, la de Calderón es una utopía que traduce su visión desengañada de la existencia humana.

En la dramaturgia de Calderón, en particular por lo que se refiere al modelo de ascendencia humanística la *Urbs* como 'ciudad ideal' está presente, sobre todo, según los valores simbólicos de la 'ciudad funeraria' connotada por sus mausoleos, palacios, pirámides, todos monumentos evocados según una función sepulcral. Sin embargo, la 'ciudad ideal' puede ser representada, también, a través de un particular elemento áulico —un jardín principesco, un palacio famoso y reconocible, una calle, un arco triunfal— apropiado para reconocer la ciudad evocada: este modelo caracteriza sobre todo las ciudades principescas en las comedias cuya acción se desarrolla en Italia. De hecho, estas no se elevan a la esfera de *Urbs* por razones doctrinales de carácter político y al mismo tiempo teológico: los Príncipes no persiguen el proyecto de transformación de su propia ciudad, aunque monumental, en *Urbs* por falta de ética política, lo cual implica un defecto también de ética religiosa. Es evidente, por último, la falta de cualquier proyecto de tipo trascendente como finalidad del plan político urbano.

La ciudad italiana del Renacimiento humanístico es el espacio natural para poner en escena las intrigas de los nobles y, paralelamente, las de los criados, mientras la acción va desarrollando aventuras amorosas clandestinas o contrastadas, legítimas o ilegítimas, o tendentes a matrimonios de Estado o por conveniencia.

Estas ciudades no se ajustan a los preceptos de los códigos de honor y menos aún a la legitimidad del delito de honor. Parece prevalecer, en cambio, una atmósfera afanosa donde las relaciones humanas se van desarrollando a través de subterfugios, engaños, duelos, temerarias aventuras y románticas pasiones. En el imaginario de la época renacentista Italia parece representar, por antonomasia, el país que vive en una dimensión totalmente terrena y temporal. Casariego Castiñeira, en su introducción a *Nadie fíe su secreto*, escribe: «Así, Italia, representada a través de ubicaciones tópicas y el pasado sublimado, articula un distanciamiento espacial, temporal e ideológico con respecto al receptor de la época, de manera que la intriga se desarrolla en un espacio-tiempo percibido como distante y que se acerca al aura mítica de la fantasía»<sup>17</sup>.

17. Casariego Castiñeira, «Introducción» a *Nadie fíe su secreto*, p. 49.

La comedia palatina *Nadie fie su secreto*<sup>18</sup> pone en escena el tema del secreto de amor. Las consiguientes complicaciones, que se apuntan, por una parte, a los sentimientos de amor a veces no correspondidos y, por otra, a los de amistad y lealtad, afectan a todos los personajes a partir de Alejandro Farnesio, príncipe de Parma. La acción, a través de una serie de intrigas, se desarrolla en el palacio donde actúan cortesanos y nobles. Las descripciones de este espacio se deducen a través de la función deíctica verbal, puesto que el lector puede ver solo a través de una visión virtual.

También la ciudad de Parma de los Farnesios se ofrece a la imaginación solo a través del paseo que el Príncipe quiere hacer en compañía de su amigo César, al fin de ofrecerle una divagación nocturna:

ALEJANDRO	A andar toda la ciudad esta noche has de salir conmigo. Podremos ir encubiertos y embozados a visitar disfrazados varios modos de placeres: música, juego, mujeres, entretendrán tus cuidados; (vv. 866-873).
-----------	--

Parma es, pues, lugar de diversiones más o menos audaces, y de alegres recreos que el Príncipe, del todo libre de quehaceres políticos, religiosos, ideológicos, podrá descubrir a lo largo de su recorrido nocturno con sus amigos.

Pero aquí el paseo de estos aristócratas, por las vivaces calles populares, tiene el mismo valor metafórico de la participación de los *Aristoi* en el platónico *Convivium vulgare*: estos galanes, pues, aunque entre los solaces del vulgo, se disponen a una libre divagación de la cual nace también una libre elaboración del diálogo intelectual.

Y luego César, dejando su melancolía, dice:

Desde aqueste instante empieza en el alma misma a ser todo su pesar placer, gusto toda su tristeza (vv. 884-887).
--

De hecho, aquí la 'ciudad terrena' parece ajena a cualquier tipo de preocupación, desinteresada respecto a un proyecto político-ideológico en favor de un eterno presente que evoca más bien el paganismo que un plan histórico propio de la cultura hebraico-cristiana. Sin embargo, este análisis se ajusta a todas las ciudades italianas —Mantua, Módena, Florencia, Verona, Ferrara— presentes en varias comedias palatinas donde la trama va desarrollándose en el tejido urbano de calles y en los palacios principescos.

18. Ver la edición crítica de Casariego Castiñeira, 2018.

*La banda y la flor*<sup>19</sup> es una comedia palatina que se desarrolla en el palacio del duque de Florencia, alusión a Palacio Pitti, en los jardines de las residencias aristocráticas, en los parques y bosques, en los miradores que dan al paisaje florentino. La fascinación de este panorama puede imaginarse a través del diálogo refinado y elegante de los protagonistas. De ahí el poeta llega a elaborar una atmósfera etérea y visionaria dentro de la cual se desarrollan las intrigas de los cortesanos. En este *ninfale fiorentino* —que evoca en la estructura dialógica y en la atmósfera onírica *Il cortegiano* del Castiglione— el duque, un criado refinado como sus dueños, dos damas, dos galanes desenvuelven el enredo del conflicto entre el amor cortés y la leal amistad.

Sin embargo, es la comedia de un mundo lejano, quizás perdido o solo soñado, en el cual Florencia, como ya Parma, connota en nuestra imaginación la función de una ciudad ideal principesca destinada a la cancelación del tiempo.

Podemos concluir estas observaciones sobre las comedias calderonianas ambientadas en las varias capitales de los principados italianos, subrayando que su modelo escenográfico evocado y virtual es el solemne y áulico que el Serlio llama 'ciudad trágica' por el hecho de que pone en escena elementos monumentales, a veces reconocibles. De hecho, los monumentos que Calderón ofrece a una visión virtual son solo los símbolos de la magnificencia del Príncipe; pero por lo que se refiere al aspecto unitario de la *Urbs tragica* serliana, que, en cambio, simboliza el universalismo y la a-temporalidad de la 'ciudad ideal' como visión de la Roma imperial, aquellos monumentos se ofrecen como *disjecta membra* de una *Urbs* que nunca podría llegar a representar una ideología universalista, histórica ni teológica. De hecho, lo que no está representado en las ciudades italianas es el *habitat* popular de los varios estratos sociales, étnicos, culturales, religiosos, en fin, la 'ciudad real'. Esta se construye según la práctica teatral humanista que en el siglo XVI caracteriza la comedia nueva en Italia y en España: la escena burguesa y popular, de las intrigas, engaños, complicados enredos de pasiones amorosas y de celos, desafíos, etc.; es decir de la vida urbana en todos sus matices pintorescos y costumbristas.

Y es este el modelo de ciudad que caracteriza la comedia española de los Siglos de Oro. Por cierto no en su real perspectiva del escenario, irrealizable en el espacio del corral o en los salones de Corte, sino como *deixis en phantasma* a través de las actitudes de los personajes y de sus parlamentos. En Calderón las funciones deícticas configuran la 'ciudad real' según una pintura de ambiente que refleja los caracteres y tipologías étnicas y estereotípicas de los personajes. Sin embargo esta connotación, en cierto sentido de tipo costumbrista, no constituye su rasgo fundamental. Su función epistemológica es la de mostrar las vicisitudes de hombres reales, honrados o inmorales, en una 'ciudad real', la que representa la comunidad de esos hombres; o sea una 'ciudad terrena'. De hecho, la caracterización de los personajes en su existencia cotidiana a través de todos los acontecimientos, en una vivencia que ignora los proyectos de la historia, confiere a los enredos aquella connotación existencial que es el valor más moderno del agustinismo.

19. Ver la edición crítica de Castro Rivas, 2016.

En las comedias colocadas en las ciudades históricas de España y en particular en Madrid, el costumbrismo a veces se hace aguda sátira que califica la reflexión irónica de los graciosos con respecto al riguroso formalismo de los códigos sociales de sus nobles dueños. El enredo, además, se va desarrollando a través de intrigas, cambios de personas y disfraces y enmarañando aún más por los embrollos amorosos, subterfugios y engañosas mentiras. Sin embargo, la vivaz descripción del tejido urbano, los diálogos refinados y sagaces se funden con un auténtico popularismo, correspondiendo así al 'gusto' del público. Hace falta notar, sin embargo, que la acción varias veces se desarrolla en lugares donde se encuentran monumentos de valor simbólico que testimonian la presencia de un poder justo y ecuménico al cual corresponden las soluciones, con final feliz, de los conflictos de honor, de celos y de amores contrastados.

En *Fuego de Dios en el querer bien*<sup>20</sup>, la ciudad de Madrid se manifiesta como un actante cómplice de los sucesos que comprometen a los personajes. Iba don Álvaro a la grupa de un rocín, a lo largo de las orillas del Manzanares, en una soleada jornada de julio, atravesando un paisaje que se ofrecía como un laberinto de lujuriente vegetación, llamado por esto «la Florida», donde la comunidad ciudadana se recreaba entre juegos, bailes, cantos, mientras en otros lugares escondidos se solazaban bellacos y pícaros. Y es éste el espacio donde a don Álvaro se le aparece una bellísima mujer, doña Beatriz, de quien se enamora a primera vista. La acción, luego, se traslada al centro urbano de Madrid que se va descubriendo a través de sus calles —calle de Alcalá, la Puerta del Sol— y de sus tiendas ricas de mercancías; la ciudad, pues, colabora con la acción como muestra un divertido episodio. Así, cuando doña Ángela consiente a don Álvaro, su hermano, que participe durante la visita de doña Beatriz en su casa para merendar, exige que sea a costa suya. Y, puesto que «Lo que es comer, / divierte, pero no aliña», surge la apuesta:

DOÑA ÁNGELA      Que si a las confiterías  
                               vas de la Calle Mayor,  
                               en ellas hay puntas, cintas,  
                               abanicos, guantes, medias,  
                               bolsos, tocados, pastillas,  
                               bandas, vidrios, barros y otras  
                               diferentes bujerías [...] (p. 1252).

Sin embargo, el enredo se hace más intrigante en las escenas nocturnas donde en las calles de Madrid los personajes incurren en peligrosas emboscadas tendidas o por sus rivales o por bellacos y ladrones, cómplice la oscuridad. La alternación entre el bien y el mal en una grande y caótica 'ciudad terrena' llega a la solución de los varios conflictos y embrollados engaños en el triunfo del orden ético: o sea el valor de la amistad y el respeto del honor.

20. Ver la edición de Valbuena Briones, 1973.

En *Hombre pobre todo es trazas*<sup>21</sup> don Diego, huyendo de Granada donde había dejado herido a un caballero, llega a Madrid. Desde la primera escena la ciudad se manifiesta, metonímicamente, un dédalo de calles donde es fácil perderse como acaba de pasar a Rodrigo, su criado:

RODRIGO	En Madrid, ¿no es cosa llana, señor, que de hoy a mañana suele perderse una calle? Porque, según cada día se hacen nuevas, imagino que desconoce un vecino hoy donde ayer vivía (p. 203).
---------	---

Esta imagen de confusión llega a connotar hasta la Corte, según nos informa, con argucia el mismo Rodrigo y luego también don Diego que define la villa de Madrid «esta nueva Babilonia».

Sin embargo, desde el comienzo emerge la figura del padre, custodio de los valores morales, que reprocha vehementemente a su hijo don Diego por su indecorosa conducta y le ordena que viva honradamente. Es interesante notar que en este caso la figura paterna actúa como representante de una institución, la familia, puesto que su intervención está notificada de forma legal por una carta que parece anunciar, según una función deíctica temporal, lo que va a ocurrir bajo las tapias del monasterio. Madrid, pues, se representa dentro de dos espacios: la corte placentera, desaprensiva, y el tejido urbano donde se desarrollan las maquinaciones engañosas; y el campo donde se erige el monasterio de San Jerónimo —donde está por ocurrir un cruento duelo— lugar sagrado donde el error puede trascender hacia la verdad como triunfo de la justicia en la tierra. De hecho, en su último parlamento don Diego es tan consciente de sus errores que espera sean de escarmiento para otros.

En *Mañanas de abril y mayo*<sup>22</sup> el enredo va desarrollando las acostumbradas intrigas amorosas en una atmósfera de refinamientos cortesanos en las residencias de los aristócratas y en el parque adyacente al Palacio real.

Parque y palacio los describe don Hipólito a través de imágenes propias de la retórica del Sublime, aunque se trate de una retórica enfática y de una cómica ampulosidad, de un personaje que se jacta de forma ridícula de su nobleza, sobre todo, cuando intenta seducir a las damas que desea galantear:

DON HIPÓLITO	Esta mañana salí a ese verde hermoso sitio, a esa divina maleza, a ese verde paraíso, a ese parque, rica alfombra del más supremo edificio, dosel del Cuarto Planeta,
--------------	---

21. Ver la edición de Valbuena Briones, 1973.

22. Ver la edición de Arellano y Serralta, 1995.

con privilegio de Quinto,  
 esfera, en fin, de los reyes,  
 de Isabel y de Filipo,  
 desde cuyo heroico asiento,  
 siempre bella y siempre invicto,  
 están, católicas luces,  
 dando resplandor al indio,  
 siendo en el jardín del aire  
 ramilletes fugitivos... (vv. 842-857).

Esta escenografía virtual, inspirada en la función imperial de Madrid, evoca la 'ciudad ideal' pero connotando la utopía dentro de un contexto paródico que caracteriza también a los personajes y a sus acciones.

El espacio edénico del parque se hace metáfora que evoca el laberinto de amor en una atmósfera que ostenta la Arcadia barroca; pero siempre bajo la virtual imagen apoteósica y la mirada de los monarcas representados por su alcázar. Éste, luego, se hace sinecdóticamente emblema de la ciudad de Madrid y de su comunidad.

En *Guárdate del agua mansa*<sup>23</sup> la acción se desarrolla a través de una conocida serie de intrigas amorosas que implican a dos damas, las hermanas Eugenia y Clara, y sus galanteadores. Sin embargo, es de particular interés la descripción que las dos hermanas hacen del cortejo que celebra las bodas de Felipe IV con doña María Ana de Hungría. El relato, que se despliega en una alternancia de parlamentos de las dos damas, llega a suscitar en los oyentes y en los espectadores —como una anámnesis platónica— la maravillosa visión virtual del cortejo, acompañado por músicas y cantos, a lo largo de un recorrido donde resaltan, de forma efímera, ornatos y decoraciones de todo tipo, preciosos cartuchos, y los cuatro arcos de triunfo que representan los cuatro continentes sobre los cuales se extendía el dominio de las dos monarquías.

Cuando la reina María Ana llega al último arco, el que representa África y que se erige en el gran espacio urbano de la Puerta del Sol, es como si el Sol, la esposa «vestida de blanco y nácar», duplicase el Sol que aquella plaza madrileña simboliza gracias a su disposición hacia oriente: el Sol en el Sol crea un encaje de tipo escalar de elementos simbólicos que corresponde perfectamente a la concepción calderoniana de la capital regia y de sus funciones ecuménicas.

Ignacio Arellano demuestra que el relato y las otras dos citas relativas al advenimiento se insertaron en esta comedia en ocasión de las bodas reales en 1649, y concluye:

Calderón incluyó para la ocasión las relaciones como medio «extradramático» de insertar la comedia en la circunstancia histórica de fiesta cortesana, cumpliendo así, con mucha probabilidad [...] con un encargo que se le hace para la celebración<sup>24</sup>.

23. Ver la edición crítica de Arellano y García Ruiz, 1989.

24. Arellano, 2006, p. 168.

En nuestra opinión, es significativo que las interpolaciones encomiásticas se encuentran frecuentemente en las comedias que se desarrollan en Madrid, tanto por la articulación retórica de la éfrasis virtual, como por el valor de 'documento' que explica la valencia simbólica de aparatos efímeros montados en el 'monumento', o sea la 'ciudad áulica'.

La correlación entre 'documento' y el 'monumento' está en la base de la metodología del iconólogo Ludovico Zorzi por lo que se refiere al análisis de las funciones teatrales de las ciudades históricas<sup>25</sup>.

De hecho, Arellano, con respecto al valor específico de aquellas tres relaciones, concluye:

Las relaciones, desde el punto de vista dramático, no pertenecen, por así decirlo, a la comedia, que fue en su origen escrita sin ningún tipo de contacto con este material histórico, lo cual no significa que sean absolutamente gratuitas; significa que su justificación (poética y cortesana) se da en otros terrenos, terrenos que deben ser observados desde las coordenadas de emisión y recepción, sin ignorar las circunstancias en las que el dramaturgo crea su obra<sup>26</sup>.

Sin embargo, también un pequeño centro urbano consigue representar códigos jurídicos y políticos ecuménicos de una *Urbs* imperial en el caso de que los valores de sus honrados ciudadanos se conformasen con la misión de justicia y fraternidad universales propios de la monarquía cristiana. Y éste es el tema de la famosa comedia *El alcalde de Zalamea*<sup>27</sup>.

Zalamea es un pueblo de Extremadura cuyos habitantes son honrados labradores. Éstos se glorían de ser cristianos viejos, por lo tanto sus acciones están en perfecta sintonía con el proyecto político, ético y social de la Monarquía que se condensa en la fórmula 'Dios, Rey, Pueblo'. En ésta, pues, se revela la aspiración en que se funda la monarquía española, cristiana y ecuménica, o sea la de guiar a la comunidad cristiana, gobernada según normas justas y valores de la verdadera Fe, en el camino hacia la finalidad escatológica de la *Civitas Dei* que triunfará a final del tiempo de la Historia. El alma, la parte espiritual y trascendental del ser humano que vive en el tiempo histórico, de esta meta posee el presentimiento y la imaginación.

Ahora, en este pueblo ejemplar, donde llegan tropas militares de guarnición, ocurre un gravísimo acontecimiento: un capitán, don Alvaro de Ataide, rapta y viola a una joven, Isabel, hija del labrador Pedro Crespo. Éste, elegido alcalde por el pueblo, después de haber en vano intentado convencer al arrogante bellaco que repare su deuda de honor, lo declara culpable y lo ejecuta en el garrote, sin tener en cuenta el hecho de que el capitán tenía que corresponder a la jurisdicción militar. Sin embargo, en esta grave contingencia Crespo se conduce mostrando su orgullo y la justa

25. Ver Zorzi, 1977.

26. Arellano, 2006, p. 169.

27. Ver la edición de Escudero Baztán, 1998.



Calderón, pues, ve en la *Civitas* no solo las nudas piedras o las obras monumentales sino, aún más, una espiritualidad viva, un organismo en evolución dotado de alma que es suma y síntesis de las almas y de los recónditos anhelos de cada individuo.

El sentido dramático de la ciudad se funda en Calderón en la perspectiva del *Ἔσχατον* que construye su visión del mundo; perspectiva que connota tanto el modelo de la 'ciudad ideal' como el de la 'ciudad real'.

Como final, al analizar la ciudad en el teatro de Calderón tenemos que subrayar que estamos hablando de la obra de un filósofo de la Historia y que, por tanto, la ciudad se representa como tema estructurado según esta filosofía. De aquí se deduce que en el texto dramático la ciudad es un actante que connota de forma especular las acciones y sentimientos de todos los personajes gracias a sus funciones simbólicas y sus valores, hasta determinar sus elecciones existenciales como seres humanos.

Por último, según Calderón, el Ser, de lo pasado ya no puede tener la experiencia; de lo presente no puede percibirla porque mientras tanto está en lo pasado; y tampoco de lo futuro, puesto que aún no existe.

La experiencia que el Ser, en absoluto, pudiera realizar es la de su propia Subjetividad, o sea la de su íntima espiritualidad, la única que pueda dar un significado, firme y a-temporal, a lo pasado, a lo presente y a lo futuro de su *Civitas*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, san, *La ciudad de Dios*, en *Obras*, ed. bilingüe latín y español, trad. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, Editorial Católica, 1978.
- Arellano, Ignacio, «Toledo, plaza de armas de la fe, y autos toledanos de Calderón», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 59-75.
- Arellano, Ignacio, «En busca de estructuras, integraciones y seriedades en *Guárdate del agua mansa*», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 157-169.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte*, en *Obras Completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar 1966, pp. 349-386.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Cada uno para sí*, en *Obras Completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1661-1706.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida) por Juan M. Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El sitio de Bredá*, en *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 103-139.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Fuego de Dios en el querer bien*, en *Obras Completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1247-1288.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Hombre pobre todo es traza*, en *Obras Completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 201-233.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana (Una comedia sobre el Perú)*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La niña de Gómez Arias*, en *Obras Completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar 1966, pp. 789-826.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las armas de la hermosura*, en *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 939-981.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*, ed. Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, en Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*. Antonio de Solís, *El amor al uso*, Anejos de *Criticón*, 5, 1995, pp. 51-156.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Nadie fíe su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, en *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 571-642.

Cancelliere, Enrica, «Funciones dramáticas y simbólicas de la ciudad en el teatro de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda), ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 81-113.

Cancelliere, Enrica, «El Nuevo Palacio del Retiro de Calderón: el Barroco como *analysys situs* del cosmos», *Anuario Calderoniano*, 12 (*Calderón y el auto sacramental*, coord. Ignacio Arellano), 2019, pp. 33-60.

Löwith, Karl, *Significato e fine della storia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963.

Morón Arroyo, Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.

Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.