

«Desmontando» a Calderón: la dramaturgia crítica de Francisco Ruiz Ramón

«Deconstructing» Calderón: Criticism Dramaturgy of Francisco Ruiz Ramón

Evangelina Rodríguez Cuadros

Universitat de València

ESPAÑA

evangelina.rodriguez@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 371-395]

Recibido: 26-04-2016 / Aceptado: 20-06-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.24>

Resumen. El estudio analiza el punto de vista crítico y la metodología de investigación que Francisco Ruiz Ramón (1930-2015) aplicó a su estudio del teatro español desde su excelente manual *Historia del teatro español* (1967) hasta sus últimas investigaciones centradas en Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y, especialmente, en su reconsideración como clásico contemporáneo dentro de la historia del teatro europeo. Para ello se presta atención, sobre todo, a las circunstancias biográficas y académicas en las que se formó Ruiz Ramón y las corrientes críticas que inspiraron su modelo de lectura de Calderón, lo que contribuyó decisivamente a la renovación de la historiografía del teatro del Siglo de Oro.

Palabras clave. Nueva perspectiva crítica de Ruiz Ramón sobre el teatro español del Siglo de Oro, historiografía del teatro español del Siglo de Oro.

Abstract. The study examines the critical point of view and research methodology that was applied by Francisco Ruiz Ramon (1930-2015) to analyze Spanish Theater, from its excellent *Historia del teatro español* (1967) to his latest research focused on Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) and, especially, in its review as a contemporary classic in the history of European theater. To do it, the study pays particular attention to Ruiz Ramón's biographical and academic circumstances and the critical currents that inspired its «Calderón reading» model, which contributed decisively in the renewal of Golden Age Theater historiography.

Keywords. Ruiz Ramon's Intellectual and Academic Biography, His New Critical Perspective on Spanish Golden Age Theater Studies.

Quienes investigamos el teatro clásico español hemos debido aceptar con mayor o menor resignación el *statu quo* que su historiografía oficial nos ofrece. Con frecuencia, la urgencia de la enseñanza universitaria nos obliga a convertirnos en propagadores de un canon que damos por asumido. Y acabamos dejando para un después —que con frecuencia nunca llega— detenernos en cómo se trenzaron los mimbres de ese canon de modo que concierna a la contemporaneidad que habitamos. En otras palabras: reflexionar sobre la genealogía crítica de la memoria del teatro clásico.

Recordar a Francisco Ruiz Ramón (1930-2015) me ha hecho volver a ello recorriendo la biografía intelectual de quien exploró como nadie ese territorio tan lleno de aristas, interrogantes y contradicciones llamado Calderón; y quien escribió una *Historia del teatro español* decisiva para articular, todavía hoy, el relato del hecho dramático en nuestro país. Claro que eso ha supuesto reconocer que toda biografía, como quizá toda la historia del teatro, está empedrada de un archipiélago de silencios. Algunos de sus amigos, al intentar disipar las sombras de los orígenes de su formación comentamos cuánto echamos de menos ahora conversaciones y confidencias que nos hubieran desvelado más su personalidad. Pero todos coincidíamos en una cosa: Ruiz Ramón, como Alfredo Hermenegildo —y otros— pertenecieron a una generación de universitarios que tuvo que esperar turno para ponerse en pista de salida hacia un puesto de trabajo; generación a la que el afán de construir cuanto antes una familia llevó a mirar otros horizontes más allá de Guadarrama o de los Pirineos. En España, pienso yo, el drama del exilio de intelectuales de 1939, tuvo —dadas las condiciones de nuestra Universidad y de la investigación humanística— un goteo posterior. Por eso es inevitable la temprana condición que para quienes nos formamos en la Universidad en los primeros años setenta del pasado siglo ostentó Ruiz Ramón: la que a mi me gusta llamar el lujo de los «maestros de estantería». Sólo lo conocería personalmente en 1981, con motivo de aquel Congreso conmemorativo del tercer centenario de la muerte de Calderón. Escuché su comunicación «En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Ingalaterra*». Hablamos de Valencia, en cuya Universidad había hecho los dos años de comunes de Filosofía y Letras. Y supe que preparaba un libro¹ que acabaría despertando mi pasión por la tragedia de un Calderón del que yo, en el bochorno de los últimos días de la primavera madrileña, hablé por primera vez como autor de unas culebrillas de alambre llamadas «mojigangas». Quien probablemente era ya el mejor especialista español sobre Calderón no tuvo una conferencia plenaria en el Congreso. Pero ya no volvió a ser para mi simplemente un «maestro de estantería». Treinta y cinco años después de aquel encuentro y cuarenta y nueve de la publicación de la primera edición de su *Historia del teatro* ¿qué ha significado Francisco Ruiz Ramón para el estudio del teatro del Siglo de

1. Ruiz Ramón, 1974.

Oro y de Calderón de la Barca en particular? Dicho con solemnidad clásica ¿qué supuso Ruiz Ramón para la «fama póstuma» del autor de *La vida es sueño*? Si el *Diccionario de autoridades* entendía por este concepto «la opinión común de la excelencia de algún sujeto», el de la Real Academia subraya, además, el sentido de «noticia extendida de algo», lo que engendra un significado de conocimiento colectivo que, en términos de disciplina histórica, equivale a «recepción».

Intentar responder a estas preguntas es lo que me ha sugerido el título de este trabajo. Mucho antes de que, en las primeras décadas del siglo XXI, Calderón y el del teatro clásico español se convirtieran en prestigioso objeto de proyectos I+D, ambos tuvieron en Ruiz Ramón un analista minucioso, un editor que iba más allá del catálogo de sus *Partes* y manuscritos, un entusiasta adaptador de una de la obras más fáustica del dramaturgo como *La hija del aire*². Hizo de la condición crítica del estudioso una dramaturgia; y de Calderón una estrategia para identificar lo dramático con una categoría del espíritu humano. Entiéndase pues el título que he elegido. No hablo de «desmontar» al modo de la filosofía posestructuralista de Jacques Derrida³ aunque éste marcó un camino de crítica, análisis y revisión de palabras y conceptos heredero, en parte, de Martin Heidegger⁴ quien pudo tener en Ruiz Ramón, como luego veremos, cierta influencia. Más bien uso la palabra de acuerdo con la segunda acepción que le confiere el *DRAE*: «Separar los elementos de una estructura o sistema intelectual sometiénolo a análisis». Y, desde luego, en el sentido que el propio Ruiz Ramón confirió a la palabra cuando, al iniciar su análisis del teatro del siglo XVII, afirmaba: «vamos a tratar de *desmontar* con la mayor claridad y rigor posibles los elementos fundamentales, tantos externos como internos, que estructuran el drama nacional»⁵.

Hablo, por otro lado, de dramaturgia crítica evocando, como he hecho otras veces, la etimología de la palabra: compuesta de la raíz '*drama, dramein-*' (actuar, acción) y del sufijo griego '*-urgos*' (trasponer energía, provocar transformación). Lo que explica que hablara del ADN del teatro clásico en clave de hacer converger temas, mitos y personajes en una sinergia de acción:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro [...] es [...] la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad formal de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. Su trascendencia para la historia del teatro universal no hay que ir a buscarla en los temas, argumentos, mitos, personajes o recursos técnicos que pasan, por ejemplo, al teatro francés o italiano, que los aprovechará transformándolos según su genio o sensibilidad [...] Más importante que esta influencia en los otros teatros europeos, más importante, incluso, que la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo, es, en última

2. Ruiz Ramón realizó la versión producida por el Centro Dramático Nacional de *La hija del aire* (ca. 1642) y dirigida por Lluís Pasqual en 1981.

3. 1930-2004.

4. 1889-1976.

5. Ruiz Ramón, 1992, p. 127.

instancia, ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba⁶.

¿De dónde parte la formación de Ruiz Ramón? Otra vez me asalta la mala conciencia de no haber conversado más con personas que admiras desde el respeto intelectual que supone la trasmisión de memoria. Y, si no me equivoco, el único documento de orden biográfico que de él conservamos es la breve entrevista concedida en 2007 a Mar Zubieta durante las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, reproducida como improvisado homenaje ocho años después⁷. El Bachillerato suele identificarse como el verdadero lugar de donde uno proviene. Y Ruiz Ramón lo cursó en la ciudad valenciana de Xátiva, donde había nacido. Y donde nació también José Antonio Maravall (1911-1986), el único historiador español de las ideas que intentó 'biografiar' la cultura ideológica del barroco español y de su teatro. En la mentada entrevista Ruiz Ramón citaba a dos profesores decisivos para su vocación posterior por el teatro y los clásicos, recordando la condición de «exiliados interiores» tanto del crítico y escritor Ángel Lacalle Fernández (1901-1971)⁸, su profesor de Lengua y Literatura, como del dramaturgo Ildefonso Grande. De la mano del primero recibiría su bautismo de historia del teatro a partir de su manual de *Historia de la literatura española* publicado en 1927 y reeditado una decena de veces hasta 1950. Nacido en Soria en 1901, compañero en la Facultad de Letras de Madrid de numerosos poetas e intelectuales del 27, fue desde 1932 profesor del Instituto-Escuela de Valencia (partícipe, por tanto, de la avanzada pedagogía europea de la Institución Libre de Enseñanza). Cesado tras la guerra civil, se incorpora al Instituto José de Ribera de Xátiva en 1943 y es más que probable que por las manos del joven Ruiz Ramón pasara ya la edición de su manual de 1936 —o la posterior de 1946— en el que Ángel Lacalle señalaba, sobre todo para los autos de Calderón, una evidente influencia de los análisis de Ángel Valbuena Prat⁹. En cuanto a Ildefonso

6. Ruiz Ramón, 1992, pp. 128-129. Con plena coherencia, Ruiz Ramón recordó siempre que los autores dramáticos eran sobre todo, y por encima de cualquier interpretación filosófica o teórica, «dramaturgos que deben resolver problemas de técnica dramática, buscarían en la *Poética* de Aristóteles no un doctrina o un código o un tratado de pedagogía del arte del teatro, sino un arte de componer obras dramáticas, es decir, lo que hoy llamamos *dramaturgia*» (2000a, p. 37).

7. Zubieta, 2015.

8. Ángel Lacalle estudió el bachillerato en el Instituto General y Técnico de Soria. Obtuvo su primera cátedra en Manresa, en 1927, para pasar posteriormente a su ciudad natal y después al Instituto-Escuela de Valencia. Represaliado tras la guerra civil, permaneció en el Instituto de Xátiva hasta 1969. Mantuvo relación epistolar con estudiosos y poetas de su época. Jubilado en 1971 como Catedrático del Instituto Sorolla de la ciudad de Valencia, y fallecido ese mismo año, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu adquirió en 2003 su archivo, en el que destaca el material recopilado para sus obras de historia literaria y lengua española. Cabe recordar, con todo, que Ruiz Ramón lo evoca en 2015 como «un gran profesor de filosofía» (Zubieta, 2015, p. 19).

9. Valbuena Prat, 1936, p. 383. Las dos ediciones muestran diferencias respecto a la ordenación y extensión de los capítulos dedicados a Lope y a Calderón; en la de 1946 se procede a una mayor síntesis; desaparece la referencia a la capacidad de «interpretación de lo popular» del primero y presta menos detalle al estudio que Ángel Valbuena Prat había publicado en 1924 sobre los autos calderonianos; subraya, de manera significativa, que los estudios de Valbuena habían motivado «una crítica más favorable» hacia Calderón; pero el capítulo XXIX («Apogeo del teatro. Calderón») es mucho más parco que en 1936.

Grande fue un dramaturgo que adaptó al castellano obras como *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello en 1962 —la versión usada para el montaje dirigido por José Tamayo (1920-2003) en 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid—; o *Así es si así os parece* de William Shakespeare, también de 1967 y dirigida por José Luis Alonso (1924-1990) en el Teatro María Guerrero. Ruiz Ramón lo menciona como «su profesor de francés», y da a entender que su relación con él obedeció a los montajes escénicos que propició; entre ellos, el que le ofreció la oportunidad de interpretar el papel de Segismundo. Puede que fuera así; pero he localizado el dato, coherente con los recuerdos que Ruiz Ramón desgranaba en 2007, según el cual Grande dirigiría, al menos desde 1954, la compañía juvenil «Lope de Rueda»¹⁰. Con ella confesaba tener la intención de montar obras como *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *La cueva de Salamanca*. ¿Fue en Játiva donde Grande comenzó a ensayar este proyecto? ¿Pudo Francisco Ruiz Ramón reencontrarse con su antiguo profesor durante su etapa de estudiante de la especialidad de Románicas en Madrid en los años centrales de la década de los cincuenta y estuvo próximo, como conjeturaremos, a un círculo de notables profesores? Lo cierto es que, tras concluir su bachillerato, permanecería en Valencia para cursar los dos primeros años de la licenciatura de Filosofía y Letras. En algunos lugares se lee que terminó esos dos años —llamados entonces 'comunes'— en 1953 y haberse licenciado en 1955¹¹. En cualquier caso Ruiz Ramón debió coincidir en la Universidad de Valencia con la larga presencia en ella (1942-1965) del Catedrático de Literatura Francisco Sánchez Castañer y Mena (1908-1992). Pero estoy convencida que de haber recibido sus clases lo hubiera mencionado en algún momento: la hiperactividad de este profesor no aportó a la Facultad valenciana un destacable avance en la disciplina, pero sí una vocación conmemorativa que Ruiz Ramón hubiera recordado; sobre todo considerando que culminó con la dirección de la puesta en escena de la *Numancia* de Cervantes en 1947 en el Teatro Romano de Sagunto y, más tarde, colaborando con José M^a Pemán (1897-1981) en la escritura de *La destrucción de Sagunto* estrenada con todo boato, en el mismo lugar, el 8 de junio de 1954 por la Compañía Lope de Vega bajo la dirección de José Tamayo¹². Ruiz Ramón debió recibir un curso general de lengua y literatura impartido por profesores asociados. Puede que, por las fechas, de Arturo Zabala Rodríguez-Fornós (1912-2001) —que

Como es sabido, la tesis doctoral de Ángel Valbuena Prat (1900-1977) se dedicó al estudio del auto calderoniano (sería publicada en el volumen 61, núm. 139 de la *Revue Hispanique*, pp. 1-302). Su célebre *Historia de la literatura española* aparecería ya en 1937. Sobre la similar perspectiva de enfocar el teatro clásico por parte de Valbuena Prat y de Ruiz Ramón «bajo el paralelo con otras culturas y otras formas artísticas», ver Rodríguez, 2003, p. 174. Curiosamente fue en 1943, fecha de la incorporación de Ángel Lacalle al instituto de Xátiva tras su depuración, cuando se produce la de Ángel Valbuena Prat, obligado a trasladarse a la Universidad de Murcia desde la de Barcelona. Ver Serrano Asenjo, 2006.

10. Según una breve entrevista del periodista y caricaturista Manuel del Arco (1909-1971) en su serie *Mano a mano* (*La Vanguardia*, Barcelona, 19 marzo 1954).

11. Desgraciadamente no hemos podido acceder al expediente de Francisco Ruiz Ramón en el Archivo de la Universitat de València ya que fue objeto de traslado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. En el Archivo General de esta Universidad, no pueden consultarse expedientes de personas fallecidas hasta veinticinco años después.

12. Pemán y Castañer, 1954.

llegó a dirigir el Instituto de Literatura y Estudios Filológicos de la Institució Alfons el Magnànim (una delegación 'de facto' del CSIC en Valencia) — o de Rafael Ferreres (1914-1981) o de Ernesto Veres d'Ocon que acabarían siendo compañeros de su antiguo profesor Ángel Lacalle en el Instituto Sorolla de Valencia. Pero la Universitat de València no llegó a beneficiarse de la reordenación de los estudios de Filosofía y Letras en 1944 que reguló la especialidad de Románicas. Sólo en 1958 se implantaría la subsección de Culturas Modernas y, ya en 1965, una Licenciatura de Filología Moderna¹³. La biografía intelectual de Ruiz Ramón se explica pues enteramente con su marcha a Madrid en torno a 1953. De la Universidad Complutense recordará la docencia de Rafael Lapesa Melgar (1908-2001) y de Rafael Balbín de Lucas (1910-1978), Catedrático de Gramática General y Crítica Literaria desde 1948 que acabaría dirigiéndole su Tesis Doctoral, culminada en 1962¹⁴.

En Madrid pudo completar su formación académica, doctorarse y aspirar a la estabilidad profesional y familiar, pues ya había conocido a Genoveva (que habría de ser su esposa) en Valencia. Estos años determinan el futuro de su trayectoria y las circunstancias que provocaron su contacto con una formación intelectual que superaba las estrechas fronteras de la universidad española del momento. El dato fehaciente que documentamos en su trayectoria es su lectorado en la Universidad de Oslo, entre 1957 y 1963. Circunstancia que puede explicarse por el hecho de que fue precisamente en la década de los cincuenta del pasado siglo cuando se crea en dicha universidad el Instituto de Románicas, comenzando las clases de español dentro de los estudios generales. En los inicios de la década siguiente — el español como asignatura universitaria pudo cursarse ya desde 1960 — despegan definitivamente los estudios de español impulsados por el Catedrático de Romanística Leif Sletsjøe (1921-1982)¹⁵. Ruiz Ramón se estrena así como docente, pero también como organizador de un activo círculo cultural hispano-noruego¹⁶. Con la financiación «de un hombre de negocios noruego que tenía relaciones económicas con España» pudo convocar, para impartir conferencias, a prestigiosos intelectuales españoles del momento. Entre ellos, Julián Marías (1914-2005) y Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985). El dato es relevante en el contexto que estudiamos. ¿Por qué estos profesores? ¿Los había conocido previamente en Madrid? ¿Pudo entrar en contacto durante sus años universitarios con las actividades culturales promovidas, entre otros, por Marías aunque ya naturalmente en años posteriores a la célebre Aula Nueva, la pequeña institución creada en 1940 para preparar tanto el examen de estado de bachilleres como a licenciados, y en la que algunos discípulos de Ortega y Gasset (1883-1955) ensayaron el futuro (y frustrado) Instituto de Huma-

13. Rodríguez, 2008, pp. 24-28.

14. No sobre teatro sino sobre Benito Pérez Galdós. Aunque la relación de Balbín, especialista sobre todo en preceptiva métrica, con los estudios del teatro clásico se reflejan en algunas entradas de su bibliografía: Balbín de Lucas, 1942, 1948, 1954, 1965 y 1967.

15. Johnsen, 2016.

16. «Un amigo que había estado en la universidad noruega me habló muy bien de ella, y me convenció para irme allí [...] Me pidieron que diera clase en la Universidad, sin que nadie hubiera habido nadie que enseñara literatura española en español sin enseñar la lengua [...] Así que fui el primer lector de español» (Zubieta, 2015, p. 20).

nidades que el filósofo fundaría 1948? No fue solamente una suerte de academia formativa para preuniversitarios sino un centro que intentó irradiar el espíritu liberal y krausista que había segado el franquismo. Allí dieron cursos Julián Marías (sobre filosofía griega, fenomenología, la razón vital o Heidegger —huellas innegables en el enfoque del drama y de la tragedia que propuso años después Ruiz Ramón—)¹⁷. Y, asimismo, Enrique Lafuente Ferrari. El Aula se instaló en un inmueble de la calle Serrano, esquina con Ayala, frecuentado y apoyado con entusiasmo por Soledad Ortega Spottorno (1914-2007) —su directora en la primera etapa y que impartió clases de Geografía— por cuya mediación se adecuó en parte con mobiliario de la Editorial Revista de Occidente. El mismo Ortega y Gasset utilizó la sede para su célebre Instituto de Humanidades que llegó a alcanzar 650 estudiantes matriculados en el curso «Sobre una nueva interpretación de la Historia Universal»¹⁸. Puede que Ruiz Ramón frecuentara los epígonos de tal círculo —«un mundo de total libertad e independencia» dirá Marías¹⁹— lo que pudo imprimir en su estudio del teatro una mirada menos aherrojada por la estrecha tradición historiográfica vigente para encarar el sistema calderoniano. De hecho, en mi opinión, los trabajos de Ruiz Ramón mantuvieron siempre la singularidad de establecer la concatenación ya proclamada por Ortega en una carta dirigida a Ernst Robert Curtius (1886-1956) y fechada en París el 4 de marzo de 1938: «Es incalculable el número de cosas filosóficas que durante toda mi vida he aprendido en el trabajo de detalle filológico [...] yo no puedo ver entre estos dos orbes sino perfecta continuidad»²⁰. Aquel círculo le pudo suministrar, a la larga, contactos decisivos para sus primeras publicaciones y para su marcha, primero a San Juan (Puerto Rico) y luego a Estados Unidos. La estancia en Oslo le supuso, además, la estabilidad necesaria para escribir su Tesis Doctoral que presenta en 1962. No es casual que la publicara casi de inmediato, en 1964, en *Revista de Occidente*. El sello editorial provenía de la revista del mismo nombre fundada en 1923 por el propio Ortega que la dirigió hasta 1936. Posteriormente lo haría su hijo José Ortega Spottorno (1918-2002), sucediéndole en 1962, y hasta 1980, Soledad Ortega Spottorno (1914-2007). Ruiz Ramón analiza algunos personajes de Ángel Guerra (ca. 1890-1891), una novela del llamado «ciclo espiritualista» de Benito Pérez Galdós (1843-1920), donde muestra ya su preferencia crítica en «inquirir con morosidad la vida y palabra del personaje»²¹. El sesgo filosófico y en buena parte existencial —tendencia analítica que siempre destacó en su estudio del teatro— es evidente tanto en el estilo como en los autores reiteradamente seguidos: el exiliado Ángel del Río (1900-1962), el historiador francés Robert Ricart (1900-1984) y, sobre todo, María Zambrano (1904-1991).

17. Ver Marías (2015, pp. 225-227). Marías siempre mostró, como su maestro Ortega, un enorme interés por la literatura —su mujer, Dolores Franco fue, de hecho, profesora de esta materia en el Aula—. Ver, al respecto, Rodríguez de Agüero, 2015.

18. Maillard, 2012, p. 78.

19. Marías, 2015, p. 227.

20. Ortega, 1974, pp. 106-107. La admiración calderoniana por parte de Ruiz Ramón choca frontalmente con la escasa comprensión que de Calderón tuvo el filósofo, al menos en sus manifestaciones fundamentales, del dramaturgo. Lo que constatan algunos de sus ensayos y, sobre todo, los más que interesantes testimonios recogidos en Ortega, 2012.

21. Ruiz Ramón, 1964, p. 12.

Ruiz Ramón permanece en Oslo hasta 1963. En 2007 diría a Mar Zubieta que el clima resultaba insoportable para Genoveva y los dos primeros hijos habidos en el matrimonio; y atribuye al consejo de Marías la decisión de trasladarse a la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras donde fue profesor asistente (1963-1967) y luego asociado (1967-68). Es allí donde, por mediación de Marías, conoció personalmente a Soledad Ortega que, desde 1956, trabajaba en Revista de Occidente. Ruiz Ramón asegura que fueron ambos quienes le sugirieron la idea de escribir una historia del teatro español desde una perspectiva abierta y narrativa. Y esta es la razón de que la primera edición de un libro tan decisivo saliera en la Editorial Alianza, que acababa de fundar en 1966 José Ortega Spottorno transformando lo que hasta entonces era una simple empresa distribuidora. Alianza renueva y da un nuevo sentido a la difusión del conocimiento con la colección, que comenzó dirigiendo la propia Soledad Ortega, «El libro de bolsillo»²² en la que se publica, en 1967, la primera edición de la *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* escrita, en parte, aprovechando sus estancias en Madrid. Libre del peso de la erudición que otro marco editorial hubiera exigido y con un estilo subjetivo y ensayístico, fuera de los cánones de cualquier manual hasta el momento, iba a ser, por eso mismo, un 'manual' en el genuino significado que le otorga el *Diccionario de autoridades*: el libro en que alguna materia dilatada se resume conteniendo todo lo substancial (y que es posible que en nuestros días fuera rechazado por las directrices emanadas de la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora)²³. El mismo año Ruiz Ramón se revela definitivamente como calderonista al editar, también en Alianza, dos volúmenes de las *Tragedias* del dramaturgo²⁴. En 1968, cuando aparece ya la segunda edición de su *Historia*, y por invitación de Juan Luis Alborg —a quien se refiere como su «profesor de latín» en Valencia²⁵— acepta trasladarse a la Universidad de Purdue (West Lafayette, Indiana) donde permanecería como profesor asociado (1968-1972) y luego catedrático de español hasta 1983. En esta fecha le ofrecen ser Profesor de Lenguas Romances en la Universidad de Chicago y desde 1987 hasta su jubilación en 2002 como *Centennial Professor*, permanecerá en Vanderbilt (Nashville, Tennessee). El ya consagrado especialista llegaba a un entorno académico ajustado a su vocación: desde noviembre de 1949 se publicaba

22. Con una cuidadosa presentación e impresión, la colección iba a poner al alcance de los lectores no sólo escritores españoles de la talla de Julián Marías, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Clarín, Francisco Ayala, Ignacio Aldecoa o Rosa Chacel, sino extranjeros —todos ellos decisivos en la renovación del pensamiento del siglo XX— como Sigmund Freud, Nietzsche, Marcel Proust, Kafka, Camus o Arnold Toynbee.

23. «Estaba pensada en una colección de bolsillo» —dirá Ruiz Ramón— «de forma que aligeré lo más posible el aparato crítico» (Zubieta, 2015, p. 20).

24. Tras la primera edición de la *Historia*, agotada en seis meses, apareció la segunda en 1968. Tres años después, en 1971, Ruiz Ramón publicó también en Alianza la *Historia del teatro español: siglo XX*. Sus deseos de ampliarla hicieron inviable su salida en el contexto de una colección de bolsillo; de modo que se negoció con Cátedra las sucesivas ediciones de los dos volúmenes. Los dos tomos con una selección de tragedias de Calderón aparecieron en Alianza entre 1967 y 1969.

25. Zubieta, 2015, p. 21.

en dicha universidad la revista *Bulletin of the Comediantes* fundada en 1948 por Everett W. Hesse²⁶.

Cabría pensar que Ruiz Ramón llevó al mundo académico norteamericano un bagaje de experiencia en el estudio del teatro clásico y de Calderón basada en una formación intelectual de sesgo sólidamente dramaturgico, ensayístico y empírico, que debía más a una formación liberal y a lecturas de carácter filosófico o de razón vital que a una vocación positivista; ausente, sobre todo, de forzados apriorismos teóricos, incluido el estructuralismo rampante en aquellos años. De inmediato percibió que su visión difería sensiblemente de la forma en que se habían enfrentado al teatro español los hispanistas estadounidenses. La enciclopédica manera de hacer historia de la literatura y el teatro por parte del mismo Juan Luis Alborg no dejó huella alguna en su investigación (lo que puso en valor precisamente su *Historia*, dentro de una diáfana colección 'de bolsillo'). Había salido de España en 1957, momento en el que, como otros muchos universitarios, no encontraron acomodo a su carrera académica en una Universidad española cerrada a una verdadera renovación generacional hasta principios de los años setenta. Esa suerte de 'segundo exilio' al que ya me he referido llevó a Europa o a Norteamérica a maestros tan valiosos como Alfredo Hermenegildo (1936-) a Montreal; o como Javier Herrero Saura (1926-) —calderonista poco frecuentado por calderonistas posteriores— que pasó del magisterio de Alexander A. Parker (1908-1989) en la Universidad de Edimburgo a las de Pittsburgh y Virginia en Estados Unidos, repensando a Calderón desde una lectura volcánica y mítica²⁷, similar en su originalidad a la mostrada por Ruiz Ramón. Julián Marías describiría muy bien el déficit que en el mundo intelectual y en la renovación metodológica supuso aquella forzada salida de entonces jóvenes profesores, y luego maestros, a finales de 1960:

La Universidad, casi sin excepción, entró en otra nueva crisis y su realidad llegó a ser mínima. Lo que esto significó para unas cuantas promociones de españoles no se ha medido bien, pero desde entonces me preocupó el descenso del nivel intelectual y profesional que ello iba a acarrear²⁸.

Ahora bien ¿supuso el trabajo de Ruiz Ramón una sustancial reinención de la forma de investigar en la otra orilla? ¿Ha dejado una perspectiva innovadora, nutriente del hispanismo académico dedicado al teatro clásico español? Desde luego él siempre negó haber encontrado estímulos en el estudio del teatro en Estados Unidos y prefirió nutrirse de unas fuentes sustancialmente europeas. En la entrevista a la que vengo haciendo referencia, es muy claro al respecto; a la pregunta de si la universidad americana había aportado alguna novedad en su trabajo, contesta:

26. El último volumen (núm. 67, 2) apareció en 2015. En el vol. 55 (núm. 1), bajo la dirección editorial de Edward H. Friedman, apareció una sección con diversos artículos en homenaje a la figura de Francisco Ruiz Ramón. Desde 2006, sin embargo, la revista se publica en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad del Estado de San Diego. Debo decir, no sin cierto asombro, que o no he sabido buscar o no he localizado ninguna colaboración en la misma de Francisco Ruiz Ramón.

27. Herrero, 1982.

28. Marías, 2015, p. 521.

«No, porque no las hay»; añadiendo que allí proyectaba en el teatro español una suerte de prejuicio «anticlásico»

como algo que estaba pasado, y que para poder escenificar en el presente necesitaba multitud de cambios y transformaciones, y lo que hacían así era destruir el sentido, los sentidos del texto. Por eso muchos de los que publican libros sobre el tema no te hablan de los textos, sino de la prehistoria de los textos o te hablaban mecánicamente de ese texto, pero sin mostrar interés en el texto teatral²⁹.

Con las excepciones de justicia, Ruiz Ramón pone el dedo en la llaga del tono del estudio del teatro áureo durante bastante tiempo por parte del hispanismo norteamericano; y es posible que su estilo personal supiera fundir lo mejor de los dos mundos académicos (norteamericano y europeo) abriendo paso a una perspectiva que, cuanto menos, favorecería acabar con la saga de artículos y libros titulados bajo la etiqueta de «imágenes y estructura en *y-ponga-usted-aquí-el título-de-su-comedia favorita*» —como ha comentado, con cierta gracia, William R. Blue³⁰—; y fomentando además un punto de vista cultural y transhistórico —semántica y dramáticamente hablando— que ejemplifican, por poner ejemplos concretos, Susana Hernández (1986), María M. Carrión (2010) o algunos trabajos sobre la tragedia áurea de Edward H. Friedman, Frederick A. de Armas o Margaret R. Greer (2008)³¹.

Las últimas palabras citadas de Ruiz Ramón expresan quizá su mejor legado: acabar con el tópico del peso excesivo en el teatro occidental y, en particular, en el teatro del Siglo de Oro español de la 'textualidad' —teatro de palabras muy densas en ideología y doctrina—. A mi juicio esto había conducido, por un lado, a una práctica ecdótica o sistema de edición tan absolutamente necesario como probablemente árido y seco, en el que se establecía prioritariamente encontrar un 'stemma' tranquilizador, una suelta desconocida o poner en la picota alguna atribución; por otro, a acelerar la pulsión documental de la práctica escénica: no hubo archivo municipal o provincial donde no se exhumaran —desde luego, para bien— contratos, legajos notariales y ordenanzas municipales o cortesanas. Pero Ruiz Ramón puso en valor otro aspecto de la textualidad: se siente interpelado y se compromete con ella; se persona en las intenciones del dramaturgo; interpreta la respuesta del público de entonces y de ahora y devuelve a los textos dramáticos del Siglo de Oro el derecho que la ecdótica pura o la semiótica pura o el estructuralismo puro parecían arrebatarse: la facultad de modelar de manera decisiva lo ejecutado en escena, de manera que podamos reclamar con toda legitimidad a esta ejecución —representación, escenografía o banda sonora— una solvente coherencia con el texto escrito. Cuando en 1989 se preguntaba cómo funciona realmente el texto en la escena, cómo solucionar física o materialmente los problemas del texto, concluía: «¿No

29. Zubieta, 2015, p. 22.

30. Blue, 2014, p. 61.

31. Tampoco creo que Ruiz Ramón aprobara que lo que a su llegada a Estados Unidos solía llamarse «Estudios medievales y de Siglo de Oro en España» suela ahora denominarse «Estudios de la Edad Moderna Ibérica».

estarán las soluciones a los problemas del texto clásico en el texto mismo?»). Para aconsejar la urgencia de leer el texto dramático

atento a todos sus lenguajes convergentes: palabra, luz, sonido, ritmo, colores, materias, corporalidad, movimientos [...] espacios, silencios, gestos, como partes funcionales de un sistema³².

El texto fue para Ruiz Ramón un principio absoluto, mas allá, como apostillaba irónicamente, de las «nuevas lecturas —psicoanalítica (freudiana o lacaniana), estructuralista, arquetípica, semiológica, temática, lógico-simbólica, derriniana [...]»³³. Más allá, incluso, del 'aquí y ahora' que algunos reclaman como esencia física del teatro. De ahí su reivindicación no tanto del concepto 'texto-espectáculo' como, sobre todo, del concepto de 'texto-teatro', concebido y escrito para ser representado ante un público históricamente concreto y que, por tanto, no es la tópica reivindicación del «only the text can» de la escuela temático-estructural anglosajona. Ni tampoco el añejo «textocentrismo» que ha criticado hasta la exasperación el llamado teatro postdramático de Hans-Thies Lehmann y Erika Fisher-Lichte sino la concepción del texto teatral como base de lo que él llamó una «recepción inducida», es decir, la que se encuentra integrada en la mimesis de la acción que el autor-dramaturgo diseña en el texto que él compone, reservándose dirigir el curso de los acontecimientos, orquestando las voces en conflicto de una acción en diálogo. Tal como insistía hablando de Rojas Zorrilla³⁴ bajo la inspiración del filólogo y helenista Jean Bollack (1923-2012): no conculcar los derechos del texto haciendo el esfuerzo hermenéutico de atender su significado en su tiempo y en el nuestro. Será pues el texto un elemento seminal para que la ficción dramática pueda aclararse considerando la fenomenología de la escena. Lo afirma en 2004 apoyándose, como siempre, en una interpretación filosófica del texto dramático: la de Käthe Hamburger (1896-1992) en *Die Logik der Dichtung [La lógica de la poesía]* de 1957³⁵. Creo que fue esta perspectiva lo que conformó la extraordinaria acogida, tanto del mundo académico como teatral, de su *Historia del teatro español*. Un sentido de 'historia' no cimentado en un sofocante almacén de datos sino en una concepción plural del arte escénico que, a la manera orteguiana, se debate entre el historicismo y el vitalismo, entre el reflejo del ser individual y el de la comunidad a la que pertenece dentro de un relato que no se ciñe a lo inmediato nacional sino —como buscó un ilustre precedente de su enfoque del hecho escénico español— «bajo el paralelo con otras culturas y otras formas estilísticas», confesando aplicar su propia subjetividad («mucho libro y muchas anécdotas hechas vida»³⁶. Ruiz Ramón introdujo en nuestro teatro clásico la noción plural y porosa de la historia teatral de maestros italianos como Fabrizio Cruciani (1942-1992) integrando indagaciones múltiples. Es decir tanto una valoración ideológica del documento como de los vestigios

32. Ruiz Ramón, 1989, pp. 144-146.

33. Ruiz Ramón, 1989, pp. 144-146.

34. Ruiz Ramón, 2008.

35. El concepto, que usa ya en su *Historia del teatro español*, sería desarrollado en estudios posteriores (Ruiz Ramón, 2004 y 2008).

36. Valbuena Prat, 1956, p. 7.

materiales de la representación, pero más allá de lo puramente filológico, una arqueología y, al mismo tiempo, una anatomía contemporánea del hecho teatral. Ruiz Ramón, dotado de un excelente instinto de síntesis metodológica, pasó del «close reading» de la nueva crítica que, frente a la pura erudición, buscaba transmitir las ambigüedades internas del texto en relación tanto con su momento histórico como con su vigencia contemporánea, al nuevo historicismo que, como mostraron sus trabajos a partir de los años ochenta, especialmente sobre la tragedia, intentaban comprender la «epistemé» cultural e intelectual —no sólo los 'doxa' de la opinión común— con los que Calderón reexaminó el poder (y el resto de las pasiones humanas) sometiéndolas a sistema. Y como confesaría con frecuencia, postergando siempre su análisis a la visión directa de puestas en escena del teatro clásico que hubo de pautarse al ritmo de los Festivales de El Paso (Tejas) o, cruzando el Océano, del Festival de Almagro, del que fue asistente apasionado.

De modo que tal vez no sea casualidad que sus mejores ensayos coincidan (desde 1967, fecha de la publicación de la *Historia del teatro español*, hasta la primera década del 2000) con la definitiva puesta en evidencia de las contradicciones de la posmodernidad; justo cuando según Henry W. Sullivan³⁷ volvió a cotizar al alza la fama póstuma de Calderón, tras el ya lejano fervor romántico del siglo XIX, valorando el texto teatral no por su objetividad sino por el reflejo de la particular cultura de Calderón, raspando en un lenguaje moldeado por su pensamiento, accediendo no a la verdad de la realidad sino a la 'verdad' que Calderón ordena y construye. E interrogando y desestabilizando el texto teatral tal como ha pedido Peter Brook (1925-): aplicando el fonendoscopio y el bisturí. Por eso pudo redefinir el teatro nacional o popular en Lope o en Calderón, aplicados traductores de una colectividad compacta en torno a la existencia y la historia coetáneas: no era un simple teatro afincado en temas o motivos concretos, sino un teatro «cuyos motivos y temas se pensaban [...] desde su contemporaneidad, desde una punto de vista compartido o convivido»³⁸. Y volvía a advertir, años después:

Había que dar con la fórmula de un teatro mayoritario, esencialmente popular y nacional. Pero que fuera, además, arte y poesía. No sólo una fácil y vulgar diversión, mas un arte teatral para todos. Para hacer popular y nacional ese nuevo teatro sin olvidar ni traicionar su condición y estatuto de arte y poesía, era necesario descubrir, por debajo de la heterogeneidad y las diferencias del público, su identidad y homogeneidad como colectividad, aunque sin renunciar a la diferencia, a la singularidad y a lo distinto [...]. Todos podían hacerse la ilusión de encontrar lo que buscaban o rechazar e ignorar lo que despreciaban [...] siendo su esencia antropológica [la del teatro] la de ser juego de los juegos —juego pactado y codificado— de toda una sociedad³⁹.

Ortega niega el carácter clásico del teatro del Siglo de Oro al afirmar que «se trata, ante todo, de un arte popular y no creo que haya en la historia nada que siendo popular haya resultado clásico. [...] Y para lo popular] vivir es entregarse a

37. Sullivan, 1985.

38. Ruiz Ramón, 1992, p. 148.

39. Ruiz Ramón, 2000a, pp. 18-20.

la emoción invasora y buscar en la pasión [...]. Y ello confirma [...] la condición de pueblo "pueblo" que alguna vez he creído descubrir en la historia entera de nuestra España»⁴⁰. Pero Ruiz Ramón parece compartir la definición de teatro popular que Roland Barthes⁴¹ ofrecía en 1954: «el que obedece a tres obligaciones concurrentes que [...] reunidas puede ser algo revolucionario: un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia». Esta intuición de una génesis del teatro áureo desde el valor universal de lo popular posibilitaría, a comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, la contribución periférica —no unánimemente centralista— a nuestro teatro clásico desde las experiencias dramáticas —populista, cortesana, erudita— que el *Arte nuevo* (1609) de Lope de Vega (1652-1635) absorbió de las diversas prácticas escénicas del siglo XVI y que Ruiz Ramón ya intuía en el segundo capítulo de su *Historia del teatro*.

Una *Historia* que, por otro lado, acabó con la endogamia de fuentes que, casi sin excepciones, había ceñido el relato del teatro español a una suerte de fatalismo castizo y localista. Así, su adhesión a las ideas de inspiración existencialista y cristiana del filósofo e historiador francés Henri Gouhier (1898-1994) en obras fundamentales: *L'essence du théâtre* (1943), *Le théâtre et l'existence* (1952) —el drama está en el mundo antes de entrar en escena— y *L'Œuvre théâtrale* (1978); pero también a la síntesis entre arte y vida, poesía e historia, eficacia de la palabra en escena, concepción de lo poético en su sentido dramático y no meramente literario que preside la hermenéutica de Whilhem Dilthey (1833-1919) y que sirvió a Ruiz Ramón para definir el público de los corrales de comedias «como homogéneo ideológicamente, pero heterogéneo en su educación literaria y artística»⁴²; y, a la postre, sentimental. Ello le hizo descubrir una novedosa concepción de la intriga teatral, que permite al teatro clásico distribuir la materia dramática en tres jornadas, no bajo un criterio puramente mecánico sino acelerando 'ab initio' la acción para contribuir al vertiginoso dinamismo de la escena⁴³.

Es también en su *Historia del teatro* donde plantea ya la necesidad de repensar la teoría tradicional del personaje del teatro clásico —lo que cristalizaría al estudiar la tragedia calderoniana y la función del gracioso—. Combatió la opinión generalizada de su carencia de psicología íntima, su incapacidad de representar valores universales, su ineluctable plegamiento a ideales colectivos, su intensidad ausente de profundidad: «[...] mucha acción pero poca psicología, mucho teatro y poco drama [...] Son lo que hacen y lo que dicen [...] Su psicología nos es sugerida, pero no comunicada»⁴⁴. Pero constata otra verdad que se hace radical en escena: «Sus personajes se agitan —eso sí, admirablemente— en la superficie de la vida humana». Una definición que, en mi opinión, se adelanta a lo que años después llamaría Regalado⁴⁵ «personajes energuménicos» de Calderón en sus primeras obras. Lo

40. Ortega, 1970, pp. 163-166.

41. Barthes, 2002, p. 99.

42. Ruiz Ramón, 1992, pp. 130-131.

43. Ruiz Ramón, 1992, pp. 129-130.

44. Ruiz Ramón, 1992, pp. 134-135.

45. Regalado, 1995.

más importante fueron los matices impuestos a la breve y eficaz cartografía del *dramatis personae* dibujado por Lope en su *Arte nuevo*, proponiendo la triple perspectiva inspirada en Robert Abirached (1978) y derivada, en realidad, de la retórica clásica: la persona o «máscara» (falso rostro con el que el personaje se expone al mundo), el «carácter» (del griego *caractep*, las marcas que confieren al personaje su efecto de 'realidad') y 'typus' (modelo ejemplar que el imaginario colectivo ha construido para el personaje). Por ello los personajes del drama áureo

están fuertemente individualizados, tiene aguda conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran, sin embargo son personajes-tipos (galán, dama, rey, gracioso, criado, padre...), y, como tales, expresión de una actitud vital, unas ideas y unos ideales cuya raíz común está en la uniformidad ideológica que los sustenta [...] dejándonos a nosotros la tarea de abstraer lo que de universal hay en esas mil y una formas de la vida captada en su insobornable concreción. [...] Son también figuras teatrales, elaborados según un sistema de convenciones artísticas, son, en el sentido dramático del término, papeles⁴⁶.

Intentando dotar de precisión a la lexicografía teatral, Ruiz Ramón detalla que «el proceso de teatralización de los personajes origina *tipos*. El proceso de historización produce *individuos*. En cada personaje se da, en dosis más o menos fuertes, ese cruce de tipo teatral e *individuo dramático*»⁴⁷. Por eso Ruiz Ramón veía en todos ellos un 'dentro' (rostro) y un 'fuera', es decir una «máscara» o «figura» (galán, dama, gracioso, criado, rey, padre): un cuadro uniforme que respondería a una particular ortodoxia (o, si queremos, heterodoxia) psicológica del drama del Siglo de Oro. Pero el 'dentro' eleva al personaje, por encima de la estricta funcionalidad de su consideración como «figura» o «tipo» en el crucigrama de la intriga, a verdadero héroe dotado de conciencia —'agonista', como dirían los griegos— situado en el ojo del huracán de los poderosos 'intangibles' —honor, amor, fe, monarquía— que saturan su atmósfera. Lo cual le permitió desmontar o en este caso, más bien, desdoblarse al personaje calderoniano (tanto en su condición trágica como de bufón) en una máscara funcional y, al mismo tiempo, en un rostro humano situándolos en el entredós de la estructura del ser y la estructura de la acción; y analizándolos desde un sentido del *ethos* en este caso muy orteguiano: perfiles capaces de cierta densidad de pensamiento⁴⁸. Al fijar la hendidura entre estructura del ser y la de la acción Calderón se adelanta a autores del siglo XX como Alfred Jarry (1873-1907), Valle Inclán (1866-1936) o Antonin Artaud (1896-1948) todos los cuales, en una vuelta a las fuentes de la teatralidad, reaccionaron contra el personaje postclásico del teatro realista burgués (Ruiz Ramón, 2000a, pp. 21 y ss.). Por otro lado, Ruiz Ramón puso en valor la figura del gracioso o loco⁴⁹ bajo la perspectiva shakespiriana de Jan Kott (1914-2001), subrayando su riquísima teatralidad de «doble desenmascarador de la falsa cordura de los personajes y *denunciador de figuras*»; y se adelanta, a mi

46. Ruiz Ramón, 1992, p. 135.

47. Ruiz Ramón, 1992, p. 141.

48. «Había que hacer la ética de la obra calderoniana: dibujos del *ethos* o perfiles ejemplares de comportamiento que parecen vigentes o —si es caso— señalados por Calderón» (Ortega, 2012, p. 23).

49. Ruiz Ramón, 1992, p. 140; 1985; 2000a, pp. 116 y ss.

juicio, a la recuperación antropológica del discurso carnavalesco del estudio de los géneros risibles áureos desde 1983. En su observación del «dialogismo del texto calderoniano» —pues en el teatro el proceso de comunicación nunca es unívoco sino polifónico— están las innegables huellas de Mijáil Bajtín (1895-1975) (1974) y de Enid Welsford (1892-1981) (1935).

Si bien es cierto que Ruiz Ramón, como casi toda la crítica calderoniana precedente, insistió en el geométrico esquematismo del personaje calderoniano, señalando su agrupación jerárquica en torno a parejas antitéticas o complementarias —Prometeo y Epitemeo (*La estatua de Prometeo*, ca. 1670); Eusebio y Julia (*La devoción de la cruz*, ca. 1625); Heraclio y Leónido (*En la vida todo es verdad y es mentira*, ca. 1659)— intuyó el rasgo posmoderno de tales personajes, y en especial los trágicos, de su capacidad de automoldearse en el lenguaje; lenguaje que con frecuencia estalla revelando esa suerte de ensayo de la corriente de conciencia —término que Henry James (1843-1916) acuña en 1890 para la psicología y May Sinclair (1863-1946) para lo literario en 1918— que supone el soliloquio calderoniano. El procedimiento permite materializar lingüísticamente la verdad y el dilema interior del personaje, mudándose a sí mismo para mudar al oyente tal como reclama Lope al comediante en su *Arte nuevo*.

Porque si es verdad que el arte de Lope se hace sistema en Calderón, Ruiz Ramón nos previno del trampantojo de «guerracivilismo» levantado entre ambos por la historia oficial del teatro. Matizó la manida separación de sus respectivos ciclos. Habló de tres generaciones sucesivas (la de Lope, la de Tirso de Molina [1579-1648] y la de Calderón) y de sus evidentes «zonas de contagio». Si Lope abrazaba el aire de las calles exhalándolo —dice— en su gabinete mientras componía una «biografía del trabajo», Calderón —una «biografía del silencio» como selló Valbuena Prat⁵⁰ lo recompone con minuciosidad de artesano y precisión de ingeniero desde su propio gabinete. *Tanto monta, monta tanto* —reza uno de los epígrafes de su *Historia del teatro*— advirtiendo que la contraposición de las dos dramaturgias fue «fecunda en hallazgos pero pletórica de errores [...] estribando en un cerril partidismo que dividía a los críticos en capillas, según fueran antic Calderonistas o antilopistas»⁵¹.

Clave de su concepción del teatro clásico y de Calderón fue, desde sus primeros estudios, la denuncia de la confusión que en el estudio de la taxonomía de los géneros dramáticos produjo la indiferenciada nomenclatura de 'comedia'. De ahí su negación de expresiones redundantes de la crítica como «comedia dramática» o «francamente disparatadas como comedia trágica». Lo que mucho tiempo después se dio en llamar «rumor de las diferencias»⁵² la diseccionó Ruiz Ramón, inspirado en el sentido de 'mixtura' (frente a 'composición') que el valenciano Ricardo de Turia (ca. 1578-ca. 1640)⁵³ había definido en su *Apologético de las comedias españolas* (1616):

50. Valbuena Prat, 1941, p. 11.

51. Ruiz Ramón, 1992, pp. 215-216.

52. Oleza, 1994.

53. 'Alter ego' bien de Luis Ferrer de Cardona, bien de Pedro Rejaule y Toledo. Ver *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. XXIII.

Porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como era antes, sin alterarse ni mudarse [...]. Lo mismo podemos comparar (porque ejemplificando declaramos mejor nuestro concepto) el fabuloso Hermafrodito. Éste de hombre y mujer formaba un tercero participante de una y otra naturaleza, y de tal manera mixto, que no se podía separar la una de la otra⁵⁴.

Paradójica condición 'sine qua non' del teatro clásico español como «expresión de una concepción centáurica del mundo» o «una mixta contextura del vivir» que acabó llevándole a un estudio específico de la tragedia calderoniana incubada ya en su *Historia del teatro*, para reconocer en ella y en la comedia cosmovisiones diferentes frente a la autoridad y el orden, pero formas equivalentes en su construcción dramaturgica que, sin perjuicio de primar en la ficción de la comedia «el paraíso poético» de la armonía y la felicidad física y metafísica, individual y colectiva⁵⁵ delimitaba nítidamente la experimentación 'more hispano' de lo trágico, más allá del atávico prejuicio de la incapacidad de los autores áureos para acometer el género. Se inauguraba así otro concepto fundamental de lo que llamo «dramaturgia crítica» de Ruiz Ramón: su rechazo a la recepción moderna del dramaturgo como representante de un teatro fatídicamente sumiso al entorno ideológico, religioso y político, como ya teorizaba en su ensayo de 1988 *Celebración y catarsis (leer el teatro español)* y que resumía así tiempo después:

Todo el teatro clásico español está esperando esas varias y posibles lecturas de su otro texto. Nuestros grandes dramas clásicos responden, en realidad, a la doble función del teatro: de una parte, la función celebrativa, que le permite a una sociedad afirmar sus propias creencias y estimaciones, autoconfirmando su visión del mundo y su ideología, difusa o no; pero también, por otra parte, la función catártico-conjuradora, que permite conjurar los malos espíritus, las sombras y fantasmas agobiantes que la historia va acumulando en el baúl de los disfraces del inconsciente colectivo, o lo que llamamos tal. Desgraciadamente para el cabal entendimiento de la riqueza y complejidad del teatro clásico español, si se ha favorecido por parte de críticos lectores y hombres de teatro la primera función (la celebrativa), se ha tendido a silenciar la segunda (la crítica), tan importante y tan real como la otra. Tanto Lope como Tirso, y no digamos Calderón, conocían bien la gloria (tener que revelar) y la miseria (tener que enmascarar) del teatro. Después de todo, se trata de la gran paradoja esencial al teatro en la sociedad occidental —de la *Commedia dell'arte* a Valle-Inclán—: desenmascarar enmascarando y viceversa⁵⁶.

Desde un rígido maniqueísmo la crítica alentó la búsqueda de la primera dimensión (celebrativa, conformista), silenciando la segunda (crítica o autocrítica social) tan importante o más que la primera:

Se afirma por parte de algunos críticos universitarios y de no pocos hombres de teatro hispanos, como si fuera un *sine qua non* de la lectura del teatro clásico

54. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1971, pp. 177-178.

55. Ruiz Ramón, 1992, pp. 17 y 34.

56. Ruiz Ramón, 1988b, p. 200.

español —frente a lo que ocurre en la lectura del teatro elizabethiano o clásico francés [...]— el carácter exclusivamente conservador del texto clásico, en el que se ve un texto propagandístico, ideológicamente al servicio de los dogmas emitidos desde el Poder⁵⁷.

Y es que no hay que olvidar que ya en los fastos de 1981 ciertos intelectuales invocaban a un Calderón —todavía en la llamada transición la bestia negra de cierto 'establishment' progresista— disciplinado por los jesuitas, amaestrado por la corte y aplastado por la jerarquía eclesiástica, al que sólo se le perdonaban sus «vodeviles de capa y espada»⁵⁸. Ruiz Ramón que, como he dicho en aquellas fechas ya pergeñaba su estudio sobre la tragedia calderoniana de 1984, acabaría centrando su investigación del género en el centenario calderoniano del año 2000 en la tesis de la contemporaneidad del dramaturgo que proclamaría —en un claro paratexto del *Shakespeare nuestro contemporáneo* de Ian Knot (1961)— en un amplio ensayo, resumen en cierto modo de sus reflexiones sobre el teatro áureo. Volviendo a lo sostenido en su *Historia* de 1967, y a raíz de la lectura del *Primus Calamus* (1668) Juan Caramuel (1606-1682), afirmaba:

La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene un final alegre o triste. En el primer caso se retiene el nombre de comedia; en el segundo se llama comedia trágica, tragicomedia o tragedia. Ésta es la verdadera distinción de las palabras, no obstante el que otros arguyan lo contrario⁵⁹.

Esta «verdadera distinción» que bastaba a los coetáneos de Lope o Calderón no valía para los doctos italianos, franceses o ingleses que distinguieron nominalmente entre el grupo genérico comedia, tragicomedia y tragedia, y dentro de ésta, pero sin confundirla con comedia o tragicomedia, podían aceptar y discutir las diferencias entre *tragédie à machines*, *tragédie de collège*, *tragédie héroïque*, *tragédie lyrique* o incluso *tragédie irrégulière*⁶⁰. Las raíces, en efecto, de este volumen —en el contexto del otro centenario calderoniano, el de su nacimiento— se encontraban asimismo en la *Historia* de 1967, cuando reclamaba un urgente estudio —«muchos

57. Ruiz Ramón, 1989, p.147.

58. Ver Haro Tecglen, 1981, p. 7. Por las mismas fechas incluso el lúcido escritor valenciano Joan Fuster lo denominaba «cagarruta de la Contrarreforma» («Calderoniana», *Diario de Valencia*, 25 agosto, 1981). Y, entre otros improperios, le reprochó una comedia de santos (*El gran duque de Gandía*) «de materia borgiana»; en 1976 definía la tragedia de honra como «una de las nociones más absurdas que haya sufrido hijo de madre [...] fundamentalmente un truco masculino»; lo calificó sin pestañear de «arqueología literaria» y de tedioso y «último prestidigitador del castellano» (Ribera Llopis, 2005).

59. Ruiz Ramón, 2000a, p. 35.

60. Ruiz Ramón, 2000a, pp. 35-36. Parte de las ideas expresadas en este volumen reaparecen en Ruiz Ramón, 2000b. Y es que, como escribió en la «Advertencia Introductoria», el libro procedía del encargo de Andrés Amorós (1941-), a la sazón director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para que «le escribiera un ensayo en forma de libro, sin aparato crítico erudito y sin notas a pie de página, sobre el tema y con el título *Calderón nuestro contemporáneo*» (2000, p. 9). En realidad casi todo el libro se comenta en trabajos previos, convenientemente reformulados, sobre la tragedia calderoniana como los estudios en torno a *La vida es sueño* y *La hija del aire en Paradigmas* (1997, pp. 107 y ss.). Y, más específicamente, de su ponencia «Segismundo, rey» (1998, pp. 215-227).

libros», enfatizaba⁶¹— sobre la tragedia de Calderón cuya teorización apenas había sobrepasado en ese momento las limitaciones del contexto político y religioso enunciadas por Parker⁶². La clave de este desistimiento en reconocer una verdadera tragedia en el teatro áureo y, específicamente, en Calderón será para Ruiz Ramón una crítica marcada esencialmente por «la nomenclatura», por el término genérico de comedia que difuminaba la particular poética de la tragedia⁶³. Supo captar las claves teóricas de un nuevo sistema dramático que definió como «proceso de deconstrucción ideológica y de reestructuración formal interna»⁶⁴ a partir de la condición apocalíptica, y fallida, de la tragedia de horror. Lope o Calderón percibieron la poética aristotélica no como un código estricto de reglas, unidad de estilo y separación de géneros, o como un simple peinado de la poética horaciana, sino como abierta *Vulgata* o manual de dramaturgia desde mediados del siglo XVI. Apreciación que es deudora (y alude, muy de paso, a ello) de su lectura de Bernard Weinberger (1909-1973), el mejor representante del llamado neoaristotelismo de Chicago (la Universidad de Ruiz Ramón entre 1983 y 1987)⁶⁵. El escrutinio de personajes capitales (Segismundo, Semíramis) a partir de la dialéctica *libertad vs. destino* se asienta, sin lugar a dudas, en la visión filosófica y existencialista a la que ya me he referido de Henri Gouhier y su obra *Le théâtre et la existence*: «Hay obras donde lo trágico expresa la victoria del destino sobre la libertad y otras en donde lo trágico expresa la victoria sobre el destino»⁶⁶. Como se asienta su sentido del 'logos' o palabra en libertad, desde la que también se materializa el personaje trágico, en *El origen del drama barroco alemán* (1925) de Walter Benjamin (1892-1940). Y se perciben las palpables lecturas de Max Scheler (1874-1928) lúcido teorizador, junto a Heidegger, de la fenomenología emocional y la ética del héroe. Lo que acabó llamando el antropólogo francés Paul Ricœur (1913-2005) —con quien pudo coincidir en la Universidad de Chicago donde éste permaneció entre 1970 y 1985— la «filosofía de la voluntad» o la «finitud y culpabilidad»; y, desde luego, de Peter Szondi (1929-1971) y su *Edipo Rey (Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico)* que es como se traduce al castellano, en 1994, su obra *Theorie des modernen Dramas* (1956) donde sostiene el origen del drama moderno en la dialéctica interpersonal hecha palabra mediante el diálogo. La traslación de la dialéctica destino vs. libertad a la de destino vs. poder harán de los personajes aludidos, sobre todo Segismundo, un paradigma acerca de la ambigua dualidad maquiavélica entre el gesto ético y el gesto político que supone la victoria moral de Segismundo sobre Basilio⁶⁷. Más allá de su canon formal neoaristotélico, la lectura de Ruiz Ramón de la tragedia calderoniana supone la fecunda revisión teórica de las ideas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) o de Arthur Schopenhauer (1778-1860) que

61. Ruiz Ramón, 2000a, p. 233.

62. Parker, 1962.

63. Ruiz Ramón, 2000a, pp. 25-26.

64. Ruiz Ramón, 2000, p. 30.

65. Ver Weinberger, 1953 y 1961. Para la mediación de este neoaristotelismo en España a partir de 1548 puede verse también Vega (1997).

66. Gouhier, 1952, pp. 54-55.

67. Ruiz Ramón se valió de las observaciones de Marc Vítse (1980, p. 71) para analizar el papel de Segismundo como rey (2000, p. 220).

desde el neexistencialismo cristiano hicieron el filósofo y teólogo Karl Jaspers (1883-1868) y el también teólogo Joseph Berhardt (1881-1966) —continuator, de algún modo, sobre todo en obra *De profundis* (1935), de las ideas de Max Scheller—. De Berhardt provienen claramente la contraposición trágica «de valor contra valor, de derecho contra derecho, de idea contra idea, de corazón contra corazón, de patria contra patria, de orden contra orden [...] Donde ha sido eliminada la libertad del hombre no es posible la tragedia; y sólo donde hay libertad y es ella realidad auténtica, verdadera y consciente en el hombre, entra en su derecho el concepto de lo trágico»⁶⁸.

Como final de este repaso —necesariamente provisional, pues son demasiados las lagunas que tenemos en la biografía de Ruiz Ramón— me gustaría recordar una idea capital con la que él quiso dar definitiva luz al 'rostro' o 'máscara' superficial de la historia crítica de Calderón: lo que acabó llamándose «ambigüedad» del dramaturgo. Es decir, la colonización de su escritura dramática por la única praxis desde la que es posible leerla más allá de su aparente literaridad. Una ambigüedad que permite a sus espectadores tanto de entonces como de ahora palpar las costuras y respuntes invisibles de la materia textual y escénica de su teatro. Y que permitió a Calderón decir sin decir, señalar las claves críticas o lúdicas no del reflejo directo de la realidad sino del significado posible de esa realidad. Es lo que dio en llamar el mito de Jano, dios de las dos caras. El teatro del siglo XVII —y no es casualidad que Ruiz Ramón nos recordara lo que pasaba con el teatro de Antonio Buero Vallejo (1916-200) en tiempos del franquismo— precisaba de un instrumento «necesario para representar lo institucionalmente difícil de representar o irrepresentable, al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producir entre emisor y receptor ese especial tipo de tácita connivencia estribada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos»⁶⁹. Fue una de sus últimas inspiraciones críticas, basadas en los trabajos de Annabel Paterson⁷⁰ sobre la hermenéutica de la censura. Y supone la condena del Ruiz Ramón más maduro (no fue una ocurrencia del Ruiz Ramón «de senectute» puesto que la idea aparecía ya en su *Historia del teatro*)⁷¹ de la cismática historia de la recepción calderoniana: el integrista y el rebelde, el brillante y condescendiente cortesano del fasto palaciego o de la teología sacramental y el develador de las incongruencias de la honra como cultura de la muerte, el Calderón canonizado como gloria de su tiempo pero indigesto legado del presente. Su estudio de la obra *Darlo todo y no dar nada* (ca. 1636) ofrece un análisis político que tiene mucho de la filosofía perspectivista de Ortega para el que la verdad no es sino la suma de perspectivas individuales. Tres pintores (Timantes, Zeuxis y Apeles) presentan a Alejandro Magno el retrato que cada uno de ellos le ha hecho: si Timantes elude reflejar el defecto que el rey tenía en un ojo y Zeuxis hipertrofia con meticuloso realismo el mismo defecto, Apeles lo pinta de perfil. Aquí me es inevitable recordar la voz grave, de «barba», proyectada desde abajo, como dicen los actores, de Ruiz Ramón, recitando los versos: «Buen camino habéis ha-

68. Ruiz Ramón, 2000, p. 31.

69. Ruiz Ramón, 2001, p. 280.

70. Paterson, 1984.

71. Ruiz Ramón, 1992, pp. 218-220.

llado / de hablar y callar discreto, / pues, sin que el defecto vea, / estoy mirando el defecto, / cuando el dejarlo debajo / me avisa de que le tengo, / con tal decoro que, / pueda, ofendido el respeto, / en lo libre del oírlo, / quizá lo útil de saberlo»⁷². Todo un programa de dramaturgia teatral y crítica, de catarsis y de celebración. El mismo con el que otro lúcido lector de Calderón, Eugenio Trías (1942-2013), definía el teatro que siempre «bascula [...] entre un "teatro pedagógico" que apuesta por el mantenimiento de un "principio de realidad" que integre en su espacio, en la razón y en la conciencia, la fábula o ficción, y un "teatro mágico" que intenta convertir la representación en celebración, en fiesta, en rito»⁷³.

En clave de catarsis, un Calderón nos muestra a Mencía desangrada, sacrificada en el altar del dios de la honra; en clave de celebración otro Calderón, en uno de sus entremeses (*Los linajes*), hace que una mondonguera reclame su hidalga posición social por el rastro de sangre que deja sobre las mismas tablas del escenario, materializando groseramente su oficio⁷⁴. Un conservador con un mensaje revolucionario —Henry W. Sullivan 'dixit'—. Ni idealismo ni naturalismo sino teatro: único espacio donde lo ético y político se personan en el doble perfil de una realidad situada en «eje de luz y sombra, de espíritu y materia, de bien y mal, de tiempo y eternidad»⁷⁵. También fue Eugenio Trías quien definió al dios romano por excelencia, Jano, como un dios límite, siempre representado en ambos lados de una moneda o de una medalla, «dios de las puertas de la casa pero también de la ciudad, el dios por tanto de la apertura de caminos»⁷⁶. Y quien afirmó lúcidamente que «el valor de una filosofía se prueba muchas veces por la capacidad que tiene de integrar sistemas de pensamiento adversos». No quiero decir con esto que Francisco Ruiz Ramón pensara —o desmontara— a Calderón a partir de un haz de teorías antitéticas o vagamente sincréticas; por el contrario, nos abrió los caminos que nos permiten reencontrarlo y que nos imponen el deber cívico de buscar o cuestionar su legado.

En aquel año de 1981, cuando investigadores como Ruiz Ramón empezaban a demostrarlo, un escritor-novelisto de moda —Francisco Umbral— escribía en su tribuna *Spleen de Madrid de El País* (15 marzo 1981): «Los alemanes, que consumen metafísica como un pasota marihuana, hace mucho que nos raptaron a Calderón. Es cosa suya y nos han quitado un peso muerto de encima». Exactamente 19 años después, en el año 2000 —no por casualidad otro centenario— otro columnista del mismo periódico, superado por lo que él llamaba «artefactos teatrales geniales [...] al servicio de unos temas y de unos posicionamientos que no nos interpelan en absoluto» se preguntaba: «¿Y si resulta que Calderón, contra lo que parece, no es realmente un clásico?»⁷⁷. Hoy quiero pensar que no es así. La generación crecida entre ambos centenarios y, más aún, la generación actual que pisa las aulas universitarias, harta de indigestiones ideológicas de nuestro pasado, pueden abrir todavía

72. Calderón, *Obras Completas*, II, p. 1026a.

73. Trías, 1984, p. 2.

74. Calderón, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, p. 287.

75. Ruiz Ramón, 1992, p. 219.

76. Trías, 2014 [en red, 8/02/2014].

77. Villatoro, 2000, p. 3.

una *Historia del teatro español*, escrita entre Puerto Rico y Madrid hace cuarenta y nueve años, y leer:

No es, en absoluto, el trabajo del dramaturgo, dar respuesta, sino plantear cuestiones a las que el público debe responder, sin que esta respuesta pueda ser única en un mismo tiempo o en tiempos distintos⁷⁸.

Esto, aparte naturalmente de otras muchas cosas, me enseñó Francisco Ruiz Ramón desmontando a Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- Armas, Frederick A. de, «Adonis y Venus. Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 97-115.
- Bajtín, Mijáil, *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- Balbín de Lucas, Rafael, «Tres piezas menores de Moreto inéditas», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1-2, 1942, pp. 80-116.
- Balbín de Lucas, Rafael, «La construcción temática de los entremeses cervantinos», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 415-428.
- Balbín de Lucas, Rafael, «Notas sobre el teatro menor de Agustín Moreto», *Homenaje a Fritz Krüger*, vol. II, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1954, pp. 601-612.
- Balbín de Lucas, Rafael, «El entremés de Doña Esquivia, de Agustín Moreto. Edición y texto», *Segismundo*, 1965, pp. 95-109.
- Balbín de Lucas, Rafael, «Bécquer y Calderón», *Atlántida*, 1967, pp. 365-370.
- Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Blue, William R., «¿Qué hacer con mis estudios de español?» en *¿Por qué España? Memorias del hispanismo estadounidense*, ed. Anna Caballé y Randolph D. Pope, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 49-66.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Planeta, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácara y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.

78. Ruiz Ramón, 1992, p. 225.

- Carrión, María M., *Subject Stages. Marriage and Law in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Esteban Mateo, León, *El Instituto-Escuela de Valencia (1932-1839)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1984.
- Ferreiro Lavedán, Isabel y Felipe González Alcázar, «José Ortega y Gasset, notas de trabajo sobre Calderón de la Barca», ed. Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar, *Revista de Estudios Orteguianos*, 25, 2012, pp. 11-25.
- Friedman, Edward H., «"Llanto sobra, y valor falta": la estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 81-96.
- Gouhier, Henri, *Le théâtre et la existence*, París, Aubier, 1952.
- Greer, Margaret R., «Perspectivas trágicas sobre la historia de la Casa de David en el siglo XVII», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 117-119.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Calderón, hoy», *El País, Artes*, 1981, p. 7.
- Hernández Araico, Susana, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta Humanística, 1986.
- Herrero, Javier, «El volcán en el Paraíso. El sistema icónico del teatro de Calderón», en *Calderón: Códigos, Monstruo, Icones. Co-Textes: Etudes Sociocritiques*, 3, Montpellier, Université Paul Valéry, 1982, pp. 59-107.
- Johnsen, Ashe, «El español como asignatura universitaria en Noruega en 2010», *ANPE III Congreso nacional: aprender español en Noruega: Por qué y para qué. 22-24/9 2010*. Versión en línea [13/01/2016].
- Lacalle, Ángel, *Historia de la literatura española. Tomo I*, Barcelona, Bosch, 1936.
- Maillard, María Luisa, *Vida de Soledad Ortega*, Madrid, Asociación Matritense de Mujeres Universitarias, 2012.
- Marías, Julián, *Una vida presente. Memorias*, Madrid, Páginas de Espuma, 2015.
- Oleza Simó, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- Ortega y Gasset, José, *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

- Ortega y Gasset, José, «Notas de trabajo sobre Calderón de la Barca», ed. Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar, *Revista de Estudios Orteguianos*, 25, 2012, pp. 11-25.
- Parker, Alexander A., «Towards a definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of the Hispanic Studies*, 39, 1962, pp. 227-237.
- Paterson, Anabel, *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, University of Wisconsin, 1984.
- Pemán, José M^a y Francisco Sánchez Castañer, *La destrucción de Sagunto*, Madrid, Escelicer, 1954.
- Regalado, Antonio, *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- Ribera Llopis, Juan M., «Arqueología i lectures castellanés o carpetovetòniques», en *Joan Fuster, vicis de la lectura. II Jornades Joan Fuster (Sueca. 4 novembre de 2004)*, ed. Ferrán Carbó, València, Universitat de València, 2005, pp. 123-149.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Ruiz Ramón o el libro vivo que es el teatro», *Bulletin of the Comediantes*, 55, 1, 2003, pp. 172-180.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Los estudios literarios en la Universitat de València o la literatura como paradoja*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- Rodríguez de Agüero y Ana Delgado, «Dar transparencia a la vida: Julián Marías, la literatura como clave», en *Julián Marías: maestros y amigos*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2015, pp. 117-127.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Ruiz Ramón, Francisco, «En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Ingalaterra*» en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 629-638.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- Ruiz Ramón, Francisco, «El bufón en la tragedia calderoniana» en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 102-109.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988a.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Una anomalía sociocultural: la recepción hispana del teatro clásico español», *Criticón*, 2, 1988b, pp. 195-201.

- Ruiz Ramón, Francisco, «Sobre la construcción del personaje teatral clásico», en *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, ed. José M.^a Díez Borque, Londres, Támesis, 1989, pp. 143-153.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992 [8^a ed.].
- Ruiz Ramón, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Castalia, 1997.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Segismundo, rey», en *El escritor y la escena (VI): estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Cammbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 215-227.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón, nuestro contemporáneo. El espacio imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2000a.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Calderón y el arte nuevo de hacer tragedias», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa. IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000*, ed. José Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia Española de la Historia, 2000b, pp.179-196.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Calderón dramaturgo: el mito de Dios de las dos caras», en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, ed. José M.^a Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 275-289.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español» en *Congreso Internacional Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, ed. José M.^a Díez Borque y José Alcalá Zamora, Madrid, Sociedad Española para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 377-390.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Un autor clásico en busca de escenario: Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 23-36.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971.
- Serrano Asenjo, Enrique, «Historia y punición: Ángel Valbuena Prat, depurado», *Revista de Literatura*, 68, 135, 2006, pp. 249-259.
- Sullivan, Henry W., «La razón de los altibajos en la fama póstuma de Calderón» en *Hacia Calderón-Séptimo Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flashe, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 204-211.
- Trías, Eugenio, *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.

- Trías, Eugenio, *Método e indisciplina/Conversaciones*. Disponible en línea: <<http://hdl.handle.net/2099/2368>> [8/2/2016].
- Valbuena Prat, Ángel, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.
- Vega, M.^a José, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- Villatoro, Viçens, «¿Y si Calderón no fuese un clásico?», *El País* [ed. de Barcelona], 3 diciembre 2000, p. 3.
- Vitse, Marc, *Segismundo et Seraphine*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- Welsford, Enid, *The fool: his social and literary history*, New York, Farrar&Rinehart, 1935.
- Weinberger, Bernard, «From Aristotle to Pseudo-Aristotle», en *Comparative Literature*, 5, 1953, pp. 97-104.
- Weinberger, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
- Zubieta, Mar, «El viaje de un niño de Játiva. Entrevista a Francisco Ruiz Ramón», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso TC/12*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2015, pp. 19-23.

