

Unidad 11

La escuela de Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca

En esta unidad, vas a aprender:

- qué repercusión tuvo entre los dramaturgos la reforma teatral iniciada por Lope
- quiénes fueron los seguidores del teatro de Lope
- en qué consiste la diferencia entre el teatro de Lope y el de Calderón

Palabras clave de esta unidad: *Comedia* – personajes típicos (galán, dama, gracioso, etc.) – Tirso de Molina – comedias teológicas – *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* – Juan Ruiz de Alarcón – teatro de costumbres – Pedro Calderón de la Barca – *La vida es sueño* – auto sacramental – *El gran teatro del mundo*

El tiempo necesario para estudiar la unidad: 2 horas

Guía de estudio

Esta unidad es la más larga de todas, pero después de leerla, tendrás una idea completa de la literatura española hasta los mediados del siglo XVII. Prepárate, pues, una buena taza de café o tómate algún refresco, estírate y: ¡manos a la obra!

1. Teatro después de Lope: comedias y dramas

La reforma teatral iniciada por Lope de Vega, las posibilidades que ofrecía el género que él llamaba *comedia nueva* (ver tema 10) y la continua demanda de un público dispuesto a acudir diariamente a los corrales y ávido de temas y argumentos nuevos, todo ello era impulso más que suficiente para que los dramaturgos de la época se esforzaran en continuar la obra emprendida por el maestro.

Recordemos que en la España del s. XVII el término *comedia* equivale a drama; la palabra resulta ambigua, porque unas veces significa obra de teatro en general, de duración convencional (tres actos) y otras, obra dramática que mueve a risa, que está escrita para divertir al público. Es pues mejor utilizar el término *drama* para las creaciones teatrales de planteamiento profundamente serio y reservar el de *comedia* a las típicas comedias de capa y espada que hablan de los lances de los caballeros y sus damas.

2. Personajes típicos

En estas últimas, los tipos de personajes más repetidos son:

- el *galán*, persona de buen linaje, valiente y (aunque no siempre) generoso,

- el *caballero* (padre, hermano, esposo de la dama), encargado de mantener el orden y el honor en el ámbito familiar,
- la *dama*, educada y bella, hábil para conseguir sus propósitos (a pesar de su aparente debilidad y sumisión),
- el *criado del galán*, muchas veces identificable con el tipo del *gracioso** (sobre todo, si es presentado como contraste cómico del amo y su comportamiento ofrece la réplica cómica a las palabras o sentimientos de aquél),
- la *criada* (o amiga y confidente) de la dama,
- el *villano*, el hombre del pueblo, a veces con un papel secundario pero otras como símbolo de la honradez,
- el *noble*, que suele aparecer como elemento negativo (abusa de su situación privilegiada, es capaz de enfrentarse al propio rey),
- el *rey*, que establece el orden alterado e imparte la justicia.

3. **Comedia: teatro nacional español**

Los mismos personajes y elementos de la intriga aparecen en los dramas, de gran variedad temática (filosóficos, teológicos, de honor, de celos), de los *lopistas* (seguidores del teatro de Lope y admiradores de su arte escénico), y de los dramaturgos de la generación posterior, ya típicamente barroca. La multitud de sus obras, arraigadas en el sustrato histórico y legendario de España, permite hablar de la creación, en pleno siglo XVII, del auténtico teatro nacional español. Con un solo término, la denominaríamos *COMEDIA ESPAÑOLA* (o simplemente, la *Comedia*, con mayúscula). Se trata de un conjunto de comedias y dramas que suelen mezclar lo trágico y lo cómico, sin hacer caso de las normas clásicas de las tres unidades (unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de lugar) y abordan temas del honor (o la honra), de la fe y la religión, de la predestinación* y libre albedrío*, de la justicia y la institución monárquica, del amor y los celos.

4. **El teatro de Tirso de Molina**

Consideradas individualmente, las piezas de algunos autores igualan, o incluso superan, las de Lope de Vega; precisamente porque su campo de actuación era más limitado y lo trabajaban más a fondo. Es el caso del autor conocido con el pseudónimo **Tirso de Molina** (h. 1580-1648), de nombre propio **Gabriel Téllez** (aunque se supone que no era su apellido verdadero y que el dramaturgo fue hijo ilegítimo de algún duque, tal vez el de Osuna). Tirso era fraile mercedario, vivió y murió en Toledo (aunque, tras sus estudios en Alcalá, viajó bastante, también por el Nuevo Mundo). Se le atribuyen más de 400 obras, escritas todas hasta 1625, cuando recibió la reprimenda del Consejo de Castilla* por la franqueza con que representaba en sus comedias el vicio humano y dejó de hacer teatro.

Su extensa producción literaria abarca también dos volúmenes de narraciones en prosa, emparentadas con el *Decamerón* de Boccaccio; *Los cigarrales* de Toledo* (1621) y *Deleytar* aprovechando* (1635). Pero Tirso es ante todo dramaturgo, eslabón necesario entre Lope de Vega y Calderón de la Barca, a quienes puede ser comparado por su poder creativo y belleza de la expresión. Brilló en muchos géneros, teatro histórico (su obra *La prudencia en la mujer*, sobre María de Molina, regente de Castilla en tiempos medievales, es considerada el mejor drama histórico español), comedias de enredo (entre ellas *Don Gil de las calzas verdes* y *Marta la piadosa*, apreciadas por la perfecta caracterización de los personajes femeninos, mujeres determinadas a casarse con el hombre de su elección) o dramas religiosos.

4. Comedias teológicas de Tirso. Nacimiento del mito donjuanesco

Las dos obras fundamentales de Tirso pertenecen a esta categoría; son: *El condenado por desconfiado* y *El burlador* de Sevilla y convidado de piedra*. Fueron denominadas “comedias teológicas”, porque su tema común es la arrogancia humana enfrentada a la gracia divina. La primera presenta el caso de un ermitaño, Paulo, condenado por dudar de su destino final, mientras el bandido Enrico, que le sirvió de mal ejemplo, supo arrepentirse a tiempo y conseguir la salvación.

La segunda merece un comentario más detallado, ya que con ella se inicia en la literatura universal el mito de Don Juan. El personaje de un joven libertino creado por el dramaturgo reúne las cualidades del hombre renacentista, dominado por la sensualidad, que pone en práctica su deseo irrefrenable de gozar de los placeres del mundo y del amor, actuando, en las sucesivas seducciones que se nos relatan, sin ningún escrúpulo moral. Aunque oye repetidamente el aviso de que hay muerte y de que un día deberá dar cuenta de sus actos, responde siempre con insolencia “*¡Tan largo me lo fiáis!*”*, hasta que la hora del castigo eterno le llega y es arrastrado, de la mano de la estatua de piedra de una de sus víctimas, Don Gonzalo de Ulloa, al infierno.

Don Juan Tenorio es mucho más que un cínico “burlador” que seduce mujeres por engaño, prometiéndoles el matrimonio; los móviles sexuales o sentimentales no dominan en su conducta. Parece ser una especie de símbolo del poder vital del hombre, lanzado a la destrucción con tal de triunfar, de romper cualquier obstáculo que se le presente, cualquier norma social (por ejemplo, la lealtad entre amigos). La fuerza de su carácter, extremada bravura y energía, su capacidad de retar al propio cielo, lo convierten en mito universal, tal vez el más fecundo que haya creado la literatura española.

Ejemplo. Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (escena inicial)

Nápoles, el palacio del virrey. En la oscuridad de la noche aparecen dos siluetas, una mujer –Isabela, duquesa– y un hombre –al que ella considera ser su novio, duque Octavio–. De sus primeras palabras podemos deducir que habían pasado juntos una noche de amor. Veamos cómo se desarrolla su conversación.

ISABELA: Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.

JUAN: Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.

ISABELA: ¿Mis glorias serán verdades,
promesas¹ y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades?

JUAN: Sí, mi bien.

ISABELA: Quiero sacar
una luz.

JUAN: ¿Pues para qué?

ISABELA: Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar².

JUAN: Mataréte la luz yo³.

ISABELA: ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

JUAN: ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.

ISABELA: ¿Que no eres el duque?

JUAN: No.

ISABELA: ¡Ah, de palacio!⁴

JUAN: Detente:
dame, duquesa, la mano.

ISABELA: No me detengas, villano.
¡Ah, del rey!⁵ ¡Soldados, gente!

Sale el REY de Nápoles⁶, con una vela en un candelero

REY: ¿Qué es esto?

ISABELA: [Ap.]⁷ ¡El Rey! ¡Ay, triste!

REY: ¿Quién es?

JUAN: ¿Quién ha de ser?
Un hombre y una mujer.

REY: [Ap.] Esto en prudencia consiste.
¡Ah, de mi guarda! Prendé⁸
a este hombre.

ISABELA: ¡Ay, perdido honor! [...]

¹tus promesas, etc. ¿serán igualmente verdad? ²una alusión muy clara al goce sexual. ³es decir, la apagaré. ⁴expresión de socorro. ⁵otra expresión de socorro (fórmula convencional, que de ningún modo sugiere que Isabel llame al rey directamente). ⁶virrey de Nápoles, nombrado para tal cargo por el rey de España. ⁷aparte (lo que el personaje dice para sí solo). ⁸prended.

¡A pensar!

¿Qué aprendemos, de las palabras del protagonista, Don Juan Tenorio, sobre él mismo? ¿Le importa que sea conocida su identidad? ¿Da alguna relevancia a lo que había pasado? ¿Cómo comentarías el sentido y el tono de su respuesta a la pregunta que le hace el rey?

Fíjate también en la claridad de la exposición del tema principal de la comedia y en el modo de retratar a los personajes, en acción, en una escena –y es la primera– tan llena de dinamismo.

5. Ruiz de Alarcón

Entre los dramaturgos de la escuela de Lope otra figura de primer rango es **Juan Ruiz de Alarcón** (1581-1639). Mejicano de nacimiento, jurista y hombre de estudio, fue objeto de burla de sus contemporáneos a causa de su defecto físico (era jorobado), lo que influyó en su agria, orgullosa personalidad y su obra, reflejo de ella. Es un teatro de intención satírica y moralizadora; sobrio, escrito en lenguaje más lógico que poético, de tramas sencillas, acción lenta y escasa. Lo constituyen –en una época caracterizada por la abundancia– 26 comedias cuyos protagonistas suelen encarnar algún defecto humano (la mentira, la maledicencia, la ingratitud, etc.). Alarcón contrasta los espíritus nobles con los moralmente imperfectos, confronta virtud y vicio, nobleza de carácter y bajas pasiones; en suma, le interesa la verdad psicológica, pasando al segundo plano los valores de tipo estético.

En cuanto a los títulos concretos, destacan *Las paredes oyen* (donde se critica el vicio de hablar mal de los demás) y, sobre todo, *La verdad sospechosa* (cuyo personaje central, por causa de sus propias mentiras, pierde el amor de su dama y se ve obligado a casarse con otra a la que no quiere). Esta pieza inspiró a Pierre Corneille para crear *Le menteur* (*El mentiroso*) cuyos fragmentos enteros no son más que la simple traducción de la obra española.

A Ruiz de Alarcón se lo considera creador del moderno teatro de costumbres que luego desarrollarían en Europa autores como Corneille, Molière o el italiano Carlo Goldoni.

6. Otros dramaturgos de la escuela de Lope de Vega

Otros lopistas sobresalen en algún género determinado de la *Comedia* o, simplemente, como autores de ciertas obras de particular interés o repercusión. Son los casos de Guillén de Castro (1569-1630), de Antonio Mira de Amescua (1574-1644), de Luis Vélez de Guevara (1579-1644) y de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638).

Guillén de Castro, valenciano, trató con acierto grandes temas épicos de la tradición nacional, sobre todo el motivo del Cid. La heroica figura de Rodrigo Díaz de Vivar adquiere bajo su pluma nuevo valor humano. En *Las mocedades del Cid* reaparece el Cid de los romances, obligado a dar la muerte al padre de su novia, Jimena, para vengar la afrenta que

había recibido de él su propio padre. El drama gira en torno al triple conflicto entre el honor (del padre), el deber (del hijo) y el amor (de los dos jóvenes que, casándose, superarán el rencor entre sus familias). La obra tiene un elevado tono dramático y ganó mucha popularidad a pesar del patetismo de algunas escenas; en Francia lo tomó como modelo Corneille para crear *Le Cid*, primera tragedia de tema moderno en el teatro de aquel país.

Antonio Mira de Amescua, sacerdote, andaluz y autor teatral fecundo, sobresalió en el teatro sacro, dramatizando problemas teológicos discutidos en su época (como antes lo hacía Tirso). Su mejor obra es *El esclavo del demonio*, en el que recoge la vieja leyenda del pacto con el diablo y la aplica a su protagonista, Gil, quien, aunque retirado a la vida religiosa, sucumbe a la tentación carnal. Pero, cuando va a gozar a la joven Leonor, descubre que es un esqueleto y se arrepiente volviendo a la vida del penitente. Haciendo buen uso de su libre albedrío, merece recibir la gracia, lo que le comunica el Ángel ("*Don Gil, vencimos los dos...*").

Luis Vélez de Guevara (ya mencionado antes como autor de la novela satírica de tipo picaresco, *El diablo cojuelo*), dejó varias comedias y dramas de temas históricos. El más importante es *Reinar después de morir*, sobre la infeliz Inés de Castro, amante del rey Pedro de Portugal, asesinada por razones de estado y coronada después de la muerte. Su historia tiene larga tradición literaria que se remonta al siglo XIV, cuando el hecho apareció en una de las crónicas de López de Ayala.

El último autor al que hemos nombrado, **Juan Pérez de Montalbán**, sacerdote, amigo personal de Lope y su primer biógrafo, en su corta vida escribió unas sesenta comedias, fue también novelista. Digna de especial mención es su obra *Los amantes de Teruel*, nueva versión de la conocida leyenda sobre la separación forzosa de una pareja de novios, Diego e Isabel, y la intriga que lleva a la muchacha a casarse con el rival de Diego, creyendo que éste había muerto; al final, ambos amantes mueren de dolor. El propio fin de Montalbán no fue menos dramático: perdió la razón y terminó su vida en un manicomio*, dejando inconcluso el tratado titulado *Arte de bien morir*.

Guía de estudio: Mejor si ahora te haces una pausa. Encontrarás aquí la última parte dedicada a un solo autor: Pedro Calderón de la Barca.

7. Lope y Calderón, principio y fin de una época

Así como Lope de Vega representa la iniciación del teatro nacional español clásico, Calderón de la Barca supone la culminación de dicho teatro; son dos cumbres literarias de una época rica en importantes dramaturgos. Calderón no rompe con el teatro de Lope sino que lo perfecciona, le da un carácter ideológico y doctrinal. Comparando la creación teatral de ambos encontramos unos cambios fundamentales: el vitalismo del primero se torna en intelectualismo del segundo; a la improvisación y fecundidad de aquél, sustituye la mayor

concentración y estudiada elaboración de éste. Un gran cambio se opera en el lenguaje, que se hace mucho más culterano y a la vez conceptual; en suma, más barroco.

8. Calderón de la Barca: vida y carrera literaria

La vida de **Pedro Calderón de la Barca** ocupa la mayor parte del s. XVII (1600-1681). El futuro escritor procedía de una familia hidalga madrileña, de mediana fortuna. Desde niño, fue destinado al sacerdocio; se educó con los jesuitas, luego en las mejores universidades españolas, la de Alcalá y la de Salamanca. Estudió Lógica, Retórica, Cánones*. Al volver a Madrid, empezó la actividad literaria, tuvo también ciertos lances amorosos, riñas con espada en la mano, etc. Como en el caso de muchos escritores españoles del Siglo de Oro, hubo en su vida un episodio bélico: actuó en la guerra de Cataluña (1640), fue herido en combate. Por sus méritos militares se le otorgó una pensión mensual vitalicia.

Todo aquello no le impidió proseguir su carrera de dramaturgo, excepcionalmente fértil en la década 1630-1640, cuando compone sus mejores obras. Debido a su valía intelectual, gozó de gran prestigio en la corte de Felipe IV; en 1635 el rey le encargó del teatro del Palacio Real. Su actividad posterior a 1645 se centra en la composición de obras religiosas. Tras unas desgracias personales (la muerte de sus dos hermanos, relación con una desconocida amante que le daría un hijo pero luego desapareció de su vida), decidió entrar en la Orden Tercera de San Francisco (lo que le permitió ocupar una capellanía fundada por su abuela), y poco después (en 1651) ordenarse sacerdote. Se retiró a Toledo, escribiendo por encargo de los municipios de ambas ciudades, hasta 1663 cuando, nombrado capellán de honor del rey, volvió definitivamente a la Corte. Es cuando deja de escribir para teatros públicos, dedicándose a componer vistosas obras mitológicas, con elementos musicales, para las fiestas reales.

Su muerte, ocurrida el 25 de mayo de 1681, marcó el fin de una época, la del Barroco español.

8.1. Tipología de las obras del dramaturgo

Las principales obras de Calderón fueron recogidas por su hermano José en la *Primera* (1636) y *Segunda parte de comedias* (1637), a las que siguieron, entre 1664 y 1677, las partes tercera, cuarta y quinta, cada vez más alejadas del control del autor. Hoy conocemos 120 de sus comedias y dramas, más de 80 autos sacramentales*, además de algunas obras menores (entremeses, loas*) y poesías sueltas. Según la clasificación tradicional, distinguimos en su teatro:

- *comedias de capa y espada*, obras de enredo y de costumbres, con personajes típicos para el teatro de corral (*La dama duende*, *El escondido y la tapada*, *La casa de sus puertas*, *mala es de guardar* y muchas más),

- *comedias mitológicas*, llamadas también “de aparato”, porque fueron concebidas para ser representadas en palacio, con adornos escenográficos, aparatos mecánicos, canto y baile, etc. (destacan *La hija del aire*, sobre Semíramis*, *Eco y Narciso*, *La estatua de Prometeo*),
- *dramas religiosos* (*La devoción de la cruz*, *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*; este último vuelve al tema del pacto con el diablo y es considerado como un precedente del *Fausto*, de Goethe),
- *dramas de honor y celos* (o dramas trágicos, con temas sacados de historia y leyenda españolas), en los que también se desarrolla una intriga amorosa, como en las comedias, pero el honor, su concepto exagerado, adquiere un papel preponderante, lo que supone un desenlace trágico y sangriento, según los códigos de conducta vigentes en la época (ejemplos: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza*). Un lugar excepcional entre ellos ocupa el mejor de los dramas trágicos calderonianos, *El alcalde de Zalamea* (h. 1640), en el que un labrador, Pedro Crespo, nombrado alcalde de su pueblo, ordena ajusticiar* a don Álvaro, capitán alojado en su casa, quien raptó y forzó a su hija Isabel y se negó a reparar tal ofensa con el matrimonio.
- *dramas filosóficos*; los representa la obra más lograda y célebre del dramaturgo, *La vida es sueño* (h. 1635), con un tema inspirado en la historia europea (Polonia, Rusia y Suecia en la época de los Vasas) y en las leyendas orientales. Como vamos a ofrecer dos fragmentos representativos de ella, digamos aquí tan sólo que su tema es la libertad del hombre para elegir su destino y la responsabilidad que ello conlleva, incluso si la vida –lo que vemos o a que asistimos– nos parece algo ilusorio, como si fuera un sueño.

8.2. Rasgos del teatro calderoniano

Las preocupaciones comunes del teatro calderoniano son: el problema de la responsabilidad del hombre por sus actos; el honor, patrimonio de todos, que debe ser defendido frente a cualquier ofensa; la justicia, también igual para todos, sin distinción de privilegios; la dignidad humana, inseparablemente unida a una concepción religiosa de la vida espiritual, cuyo centro siempre es Dios; las razones de estado y su supremacía sobre la libertad individual; el conflicto entre la ilusión y la realidad. Es un teatro de reflexión filosófica e intelectual; los personajes se convierten en símbolos de ciertos valores o ideas y todos los elementos del drama se subordinan a un tema central y a un solo personaje que destaca claramente del conjunto. Las obras de Calderón se caracterizan por su vistosidad y el virtuosismo estilístico, abundancia de brillantes metáforas y paradojas, conceptos retóricos de gran efectividad, asimilación de todos los hallazgos gongorinos; lo mejor de ambos estilos barrocos se une en ellas de manera magistral gracias al genio del dramaturgo.

Ejemplo: Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño* (soliloquios del protagonista)

La acción del drama transcurre en Polonia cuyo rey, Basilio, mantiene encerrado a su hijo Segismundo en una gruta fortificada creyendo en la profecía que le predijo que el infante se rebelaría contra él y cometería horribles crímenes. Segismundo, preso de su destino, crece sin saber nada de su origen.

Abajo presentamos un fragmento perteneciente a la jornada* primera, en el que el protagonista se lamenta de su adversa suerte, comparándose con los demás seres de la naturaleza: aves, peces, bestias salvajes (*brutos*), arroyos...

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay, infelice!
Apurar¹, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra² justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber,
para apurar³ mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
qué más os pude ofender,
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas⁴
corta con velocidad,
negándose a la piedad⁵
del nido que deja en calma⁶:

¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas⁷,
apenas signo es de estrellas,
(gracias al docto pincel),
cuando, atrevida y cruel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto:
¿y yo, con mejor distinto,
tengo menos libertad? [...]

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico⁸ celebra
de los cielos la piedad
que le dan la majestad,
del campo abierto a su ida;
¿y teniendo yo más vida,
tengo menos libertad?

En llegando a esta pasión⁹,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe

privilegio tan suave¹⁰,
excepción¹¹ tan principal,

que Dios le ha dado a un cristal¹²,
a un pez, a un bruto y a un ave?

¹averiguar. ²la de los cielos. ³concluir. ⁴el espacio del aire, el firmamento. ⁵aquí, tranquilidad. ⁶abandonado. ⁷el bruto de manchas bellas sería el tigre o el leopardo. ⁸alusión al rumor producido por las aguas: música para las flores. ⁹cuando me apasiono de esta manera. ¹⁰dulce, grato. ¹¹derecho, privilegio. ¹²agua (referencia al arroyo).

¡A pensar!

Calderón utiliza el monólogo como instrumento expresivo de la lucha interna del príncipe, incapaz de encontrar la causa de su desdicha. ¿Sería el pecado original del hombre ("*el delito mayor / del hombre es haber nacido*")? En esta escena, de gran tensión dramática, se condensa toda la problemática de la obra, su tema fundamental: la falta de libertad.

Ejemplo

Dejando al lado –por el momento– las cuestiones formales, volvemos al argumento del drama. Basilio decide un día probar si la predicción es cierta: ordena que lleven a su hijo a palacio, diciéndole que es el heredero del trono. La experiencia resulta negativa: viéndose poderoso, Segismundo se comporta con arrogancia y crueldad. El monarca no tiene más remedio que narcotizarle y volver a encerrarlo. La duda fundamental sobre la vida misma se apodera de su mente y de sus sentidos. El protagonista, al despertar –otra vez, en cadenas– ya no sabe si los recuerdos aún tan frescos eran realidad o tan sólo un sueño.

Es el momento culminante de *La vida es sueño*; escuchemos una vez más las amargas reflexiones del príncipe de Polonia.

CLOTALDO* Segismundo [...] aun en sueños
no se pierde el hacer bien.
Vase.

SEGISMUNDO Es verdad; pues, reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos¹, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar² empieza,
sueña el que afana³ y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones⁴ cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son*.

¹sí que lo haremos. ²mejorar su situación, prosperar. ³se esfuerza, trabaja con afán. ⁴cadenas, ataduras.

¡A pensar!

El pueblo, al enterarse de la existencia del príncipe heredero –y ante el temor que el trono pase a un pretendiente extranjero, con el consentimiento del rey Basilio– se subleva, libera

al infante y lo pone a la cabeza de la rebeldía. Segismundo vence a su padre, pero la experiencia pasada le hace actuar con justicia, prudencia y generosidad.

En esta somera presentación omitidos deliberadamente muchos elementos importantes del drama, toda su trama amorosa, el trasfondo político de la historia contada, incluso los nombres de los restantes protagonistas de *La vida es sueño*, por ser una obra de lectura imprescindible para cualquier estudiante de español (la puedes leer también en checo).

Antes de terminar, nos vamos a detener un poco en cuestiones de forma y estilo.

El dramaturgo emplea para los soliloquios de Segismundo la décima, como estrofa más apropiada para expresar lamentaciones y sentimientos íntimos. En esta forma estrófica utiliza un estilo culto, usa continuamente conceptos abstractos, recursos como el hipérbaton, la hipérbole, espléndidas metáforas y comparaciones. Señálalos tú mismo en ambos monólogos.

Observa también como Calderón, autor dramático, sabe atenuar la complejidad del lenguaje retórico, consciente de lo dificultoso que podría ser seguirlo para el público durante la representación de la obra. La sintaxis es lógica y simétrica, con abundantes anáforas* y repeticiones de todo tipo.

La gran belleza acústica de los versos aquí reproducidos, el ritmo muy marcado y la sonoridad de las palabras han hecho que muchísimas personas las memoricen. Suponemos que perteneces a esta categoría de lectores y admiradores de Calderón de la Barca; ¿verdad que sí?

8.3. Autos sacramentales de Calderón

Como género, el *auto sacramental* es heredero de las *moralidades* medievales. Arraiga en el culto a la Eucaristía*, llevado a su máxima expresión el día del Corpus Cristi* y es destinado a representarse durante esta festividad; Lope de Vega lo definía como “*comedias / a honor y gloria del Pan*”. Él y sus discípulos, como Mira de Amescua, desarrollaron la concepción tradicional del auto, pero es Calderón quien le otorgó la categoría escénica que ha tenido posteriormente. El auto calderoniano transmite su mensaje a través de personajes abstractos a lo largo de un solo acto, que termina con la exaltación del misterio eucarístico. Según sus propias palabras, los autos eran como “*sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Santa Teología*”.

El tema de los autos es, pues, siempre de carácter teológico. Sin embargo, por su argumento y disfraz alegórico, aquellos “*sermones en verso*” pueden ordenarse en varias categorías. Los escritos por Calderón son:

- de base propiamente filosófica y teológica (*El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo*),
- mitológicos (*El divino Orfeo* o *Los encantos de la culpa*, sobre el mito de Circe y Ulises),

- sobre el tema de Antiguo Testamento (*La cena del rey Baltasar, Sueños hay que verdad son*),
- inspirados en parábolas y relatos evangélicos (*A tu prójimo como a ti*, sobre el buen samaritano),
- de asunto mariano (*La hidalga del valle*),
- históricos y legendarios (*El santo rey don Fernando*), etc.

El gran teatro del mundo

Veamos ahora cómo es un auto, sobre el ejemplo del más conocido de ellos. Para Calderón, el auto equivale a la representación de la vida. Aquí, alegóricamente, la vida humana es presentada como una comedia teatral en la que Dios es el autor y los hombres, los personajes.

El Autor convoca al Mundo y le ordena preparar una representación, con personajes como: El Rey, La Discreción, La Hermosura, El Rico, El Labrador, El Pobre, El Niño, etc. Los convocados van cumpliendo el papel asignado, luego –despojados de todo lo que tenían en su vida terrestre– merecen (¡o no!) la gloria de compartir con El Autor el Pan de la Eucaristía. Para este fin, se presentan de nuevo ante El Creador para ser juzgados por sus obras. Cada personaje es libre de representar, bien o mal, el papel que se le ha encomendado, y así obtener su condenación o su salvación.

En *El gran teatro del mundo* Calderón resalta la fugacidad de la vida terrestre, su transitoriedad: se acaba pronto, como una función de teatro. Destaca la incompreensión del hombre ante la desigualdad social (por ej. El Pobre, como es natural, se queja de su papel), pero el mensaje general de la obra es el de la igualdad: igualdad de todos los hombres, alcanzada después de la vida, cuando se acaba el papel que representamos en el tierra.

Este auto, en el s. XVII, se representaba en un escenario muy sencillo; lo constituían dos carros (que significaban la tierra y el cielo) y dos puertas (que significaban, a su vez, la cuna y el ataúd, es decir el nacimiento y la muerte).

Ejemplo. Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo* (comienzo)

En la escena elegida, perteneciente al principio del auto, los personajes convocados son todavía ignorantes del papel que va a representar cada uno y dialogan libremente con El Autor (Dios).

Salen El Rico, El Rey, El Labrador, El Pobre,
La Hermosura, La Discreción y un Niño.

El Rey

Ya estamos a tu obediencia,
Autor nuestro, que no ha sido
necesario haber nacido
para estar en tu presencia.
Alma, sentido, potencia,
vida ni razón tenemos;
todos informes¹ nos vemos;
polvo somos de tus pies.
Sopla aqueste polvo, pues,
para que representemos.

La Hermosura

Sólo en tu concepto estamos;
ni animamos, ni vivimos,
ni tocamos, ni sentimos,
ni del bien ni el mal gozamos;
pero si hacia el mundo vamos
todos a representar,
los papeles puedes dar,
pues en aquesta ocasión
no tenemos elección
para haberlos de tomar.

El Labrador

Autor mío, soberano
a quien conozco desde hoy,
a tu mandamiento estoy
como hechura² de tu mano,
y pues tú sabes, y es llano,
porque en Dios no hay ignorar,
qué papel me puedes dar,
si yo errare este papel,
no me podré quejar de él,
de mí me podré quejar.

El Autor

Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular
aquello es representar,
aunque piense que es vivir.
Pero yo, Autor Soberano,
sé bien qué papel hará
mejor cada uno; así va
repartiéndolos mi mano.
Haz tú el Rey.
(*Da su papel a cada uno*).

El Rey

Honores gano.

El Autor

La dama, que es la hermosura
humana, tú.

La Hermosura

¡Qué ventura!

El Autor

Haz tú al rico, al poderoso.

El Rico

En fin, nazco venturoso
a ver del sol la luz pura.

El Autor

Tú has de hacer el labrador.

El Labrador

¿Es oficio o beneficio?

El Autor

Es un trabajoso oficio.

El Labrador

Seré mal trabajador.
Por vuestra vida... Señor,
que aunque soy hijo de Adán,
que no me deis este afán,
aunque me deis posesiones,
porque tengo presunciones³
que he de ser grande holgazán.
[...] si aquí valiera un «no quiero»,
dijérale, mas delante
de un autor tan elegante,
nada un «no quiero» remedia,
y así seré en la comedia
el peor representante. [...]

El Autor

Tú, la discreción harás.

La Discreción

Venturoso estado sigo.

El Autor

Haz tú al mísero, al mendigo.

El Pobre

¿Aqueste papel me das?

El autor

Tú, sin nacer morirás⁴.

El Niño

Poco estudio el papel tiene.

El Autor

Así mi ciencia previene
que represente el que viva.
Justicia distributiva
soy, y sé lo que os conviene.

El Pobre

Si yo pudiera excusarme
de este papel, me excusara,
cuando mi vida repara
en el que has querido darme;
y ya que no declararme
puedo, aunque atrevido quiera,
le tomo, mas considera,
ya que he de hacer el mendigo,
no, Señor, lo que te digo,
lo que decirte quisiera.
¿Por qué tengo de hacer yo
el pobre en esta comedia?
¿Para mí ha de ser tragedia,
y para los otros no?
¿Cuando este papel me dio
tu mano, no me dio El
igual alma a la de aquel
que hace al rey? ¿Igual sentido?
¿Igual ser? Pues, ¿por qué ha sido
tan desigual mi papel? [...]

El Autor

En la representación
igualmente satisface
el que bien al pobre hace
con afecto, alma y acción,
como el que hace al rey, y son
iguales éste y aquél
en acabando el papel.
Haz tú bien el tuyo y piensa
que para la recompensa
yo te igualaré con él. [...]
Y la comedia acabada
ha de cenar a mi lado
el que haya representado
sin haber errado en nada
su parte más acertada;
allí igualaré a los dos.

La Hermosura

Pues, decidnos, Señor, Vos,
¿cómo en lengua de la fama
esta comedia se llama?

El Autor

«Obrar bien, que Dios es Dios.»

El Rey

Mucho importa que no erremos
comedia tan misteriosa.

El Rico

Para eso es acción forzosa
que primero la ensayemos.

La Discreción

¿Cómo ensayarla podremos
si nos llegamos a ver
sin luz, sin alma y sin ser
antes de representar?

El Pobre

Pues ¿cómo sin ensayar
la comedia se ha de hacer?

El Labrador

Del pobre apruebo la queja,
que lo siento así, Señor,
(que son pobre y labrador
para par a la pareja).
Aun una comedia vieja,
harta de representar,
si no se vuelve a ensayar
se yerra cuando se aprueba,
si no se ensaya esta nueva
¿cómo se podrá acertar?

El Autor

Llegando ahora a advertir
que siendo el cielo juez,
se ha de acertar de una vez
cuanto es nacer y morir.

La Hermosura

Pues ¿el entrar y salir
cómo lo hemos de saber
ni a qué tiempo haya de ser?

El Autor

Aun eso se ha de ignorar,
y de una vez acertar
cuándo es morir y nacer.
Estad siempre prevenidos
para acabar el papel,
que yo os llamaré al fin de él.

El Pobre

¿Y si acaso los sentidos
tal vez se miran perdidos?

El Autor

Para eso, común grey⁵,
tendré desde el pobre al rey,
para enmendar al que errare
y enseñar al que ignorare
con el apunto a mi Ley⁶;
ella a todos os dirá
lo que habéis de nacer, y así
nunca os quejaréis de mí.
Albedrío tenéis ya,

y pues prevenido está
el teatro, vos y vos
medid las distancias dos
de la vida.
La Discreción

¿Qué esperamos?
¡Vamos al teatro!
Todos
¡Vamos!,
«a obrar bien, que Dios es Dios!»

¹sin forma, no formados aún. ²acción y efecto de hacer, obra, creación. ³presentimientos. ⁴sin nacer para el cielo (referencia al estado del niño antes de ser bautizado). ⁵aquí, conjunto de los fieles cristianos, unidos por un mismo credo. ⁶referencia a la ley Divina.

¡A pensar!

¿Cómo interpretas el sentido del título de la obra representada por los personajes del *Gran teatro del mundo*, es decir: «Obrar bien, que Dios es Dios»? ¿Qué consejos proporciona El Autor (Dios) a sus criaturas? ¿Por qué no es necesario ensayar esta “*comedia tan misteriosa*” (como la llama El Rey)? Desarrolla el tema.

¿Compartirías las voces de protesta de algunos personajes ante el papel que se les asignó? ¿Cómo reaccionarías, en su situación, tú mismo?

Fíjate en lo que dice El Pobre, en las preguntas que dirige al Señor. ¿Qué es lo que te recuerdan?

Señala en el texto los procedimientos estilísticos propios del lenguaje conceptista de Calderón (antítesis, paradojas, anáforas).

9. Escuela calderoniana

La fama del dramaturgo al final de sus días oscurecía la aparición de nuevos nombres de autores teatrales. No obstante, su visión del teatro se prolongó en la creación de un grupo de autores que marcaron su huella en el desarrollo del teatro español hasta bien entrado el s. XVIII. Entre los seguidores de Calderón mencionemos a dos que más destacan.

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) logró mayor calidad en el desarrollo de los temas de honor y lealtad. Ejemplo de ello es *Del rey abajo, ninguno*, donde se plantea el dilema siguiente: ¿vengarse, cuando es el mismo rey la causa de la deshonra, o aceptar el ultraje por lealtad del súbdito a su rey? Entre sus comedias de capa y espada la más conocida es la pieza cómica titulada *Entre bobos anda el juego*. También escribió comedias bíblicas y mitológicas.

Agustín Moreto (1618-1669) es recordado por sus comedias de enredo, a las que aplica su ingenio y agudo sentido humorístico (*El desdén con el desdén*, *El lindo don Diego*, *El poder de la amistad*, etc.). Por su refinamiento y por el ambiente aristocrático en que se desenvuelven, se las denomina a veces “comedias de salón”. Todas ellas se acercan ya al teatro del siglo siguiente.

Glosario

gracioso. Personaje cómico en una obra teatral, especie de bufón que parodia los actos del protagonista; su origen se remonta a la comedia romana clásica.

predestinación. Doctrina teológica, según la cual la voluntad divina tiene elegidos a los que por medio de la gracia de Dios han de lograr la gloria eterna, concepción propia de las Iglesias protestantes.

libre albedrío. Facultad del hombre de obrar según su propia elección, factor decisivo en la salvación (según la doctrina católica, opuesta a las teorías deterministas del protestantismo).

Consejo de Castilla. Uno de los órganos colectivos que constituyeron los elementos esenciales de la administración de la monarquía española; otro nombre: **Consejo Real.**

cigarrales. En Toledo, huertas de recreo (praderas en las que los toledanos solían pasar sus ratos libres).

deleytar (deleitar). Producir gran placer (término relativo a la sensibilidad y no a los placeres carnales).

burlador. Seductor habitual; licencioso, libertino.

“¡Tan largo me lo fiáis!” Réplica referente al tiempo que el pecador tiene para arrepentirse y ganar la salvación (en la versión checa de la obra su equivalente es: „*Času dost – nic nezmeškám.*“).

manicomio. Asilo para locos o dementes, casa de locos.

Cánones. Derecho eclesiástico.

auto sacramental. Véase el apartado que dedicamos a este género.

loa. Poema dramático corto que servía de introducción a la representación y celebra algún acontecimiento notable o algún personaje ilustre.

Semíramis. Reina legendaria de Asiria y Babilonia, a quien la tradición atribuye la fundación de la ciudad y sus jardines colgantes.

ajusticiar. Castigar con la pena de muerte.

Eucaristía. Sacramento instituido por Jesucristo: transformación del pan y del vino en su cuerpo y sangre por medio de las palabras de la consagración.

Corpus Cristi o Corpus. Festividad de la Iglesia católica, el jueves –sexagésimo día después de la Pascua de la Resurrección– en el cual se celebra la institución de la Eucaristía.

jornada. Acto, en los dramas antiguos y en el teatro clásico español.

Clotaldo. Nombre del guardián y a la vez tutor de Segismundo, persona de confianza del rey Basilio.

y los sueños, sueños son. Préstamo directo de una muy conocida canción popular cuya letra decía: “*Soñaba que yo tenía / alegre mi corazón / mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son.*”

anáfora. Figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase, o diversas frases en un período.

Control

1. ¿Cómo caracterizarías al gracioso?
2. ¿Qué tema común tienen las dos comedias teológicas de Tirso de Molina comentadas en este capítulo? ¿Cómo se llaman?
3. ¿Qué personaje famoso vuelve a la literatura bajo la pluma de Guillén de Castro?
4. ¿Cuáles son los rasgos más diferenciadores entre el teatro de Lope y de Calderón?
5. ¿Qué es un auto sacramental?

RESUMEN

Al hablar de la comedia española, hay que tener en cuenta que en el Siglo de Oro con este término se pueden denominar dos conceptos: uno, que abarca todo el teatro en general, y otro, que queda reservado para el género dramático cuyo fin es el de divertir a la gente. En el siglo XVII aparecen muchos autores que presentan al público todo tipo de obras teatrales de una pluralidad temática enorme, sean comedias o dramas. Aunque no hay un autor que sea igualable a Lope en toda su creación literaria, sí aparecen autores cuyas obras aisladamente alcanzan su nivel. Como ejemplo, puede servir Tirso de Molina, fraile mercedario, y sus comedias teológicas (*El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*), Juan Ruiz de Alarcón que ganó la fama con su teatro de costumbres u otros dramaturgos que siguieron la reforma propuesta por Lope (Guillén de Castro, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara o Pérez de Montalbán). Sin embargo, el autor cumbre de aquella época es Pedro Calderón de la Barca, quien escribió todo tipo de dramas; los más famosos son los filosóficos (*La vida es sueño*), los teológicos (sus autos sacramentales) y los de honor y celos (*El alcalde de Zalamea*).

Clave

1. Es un personaje típico de la comedia española, suele ser criado del amo y destaca por su ingenio.
2. *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* son dos dramas teológicos de Tirso que ilustran los casos de arrogancia humana hacia Dios.
3. El Cid.
4. Calderón es más serio, intelectual, filosófico, sus personajes a veces representan una sola idea, y las obras son más elaboradas; usa el lenguaje más trabajado.
5. Es una composición dramática breve (de un acto) de tema eucarístico en la que intervienen personajes bíblicos o alegóricos.

Bibliografía

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro. *Zalamejský rychtář*. Trad. de Jaroslav Pokorný. Praha: Orbis: 1959.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro. *La vida es sueño*. Ed. de José María García Martín. Madrid: Ed. Castalia, 1993. Castalia didáctica.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro. *Život je sen*. Trad. de Vladimír Mikeš. Praha: Odeon, 1984. Světová četba.

TIRSO DE MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Diario EL PAÍS, 2005. Clásicos españoles.

TIRSO DE MOLINA. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Trad. de Vladimír Mikeš. Praha: Odeon, 1984. Světová četba.

Estudios

BĚLIČ Oldřich. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha: FF UK, 1980. 2^a ed. revisada.

BĚLIČ Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968 (pp. 130-138, 162-168).

BĚLIČ Oldřich, FORBELSKÝ Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984 (pp. 83-88, 101-104).

CHABÁS Juan. *Dějiny španělské literatury* (tít. original: *Historia de la literatura española*). Praha: SNKLHU, 1960 (pp. 199-209).

MARÍN Juan María. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Anaya, 1991. Biblioteca Básica de Literatura.

MIKEŠ Vladimír. *Divadlo španělského zlatého věku*. Praha: Divadelní ústav, DAMU, 1995.