



1965

## El Barroquismo de el Gran Teatro del Mundo

Mariano Quintana  
*Loyola University Chicago*

Follow this and additional works at: [https://ecommons.luc.edu/luc\\_theses](https://ecommons.luc.edu/luc_theses)



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Quintana, Mariano, "El Barroquismo de el Gran Teatro del Mundo" (1965). *Master's Theses*. 2196.  
[https://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/2196](https://ecommons.luc.edu/luc_theses/2196)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact [ecommons@luc.edu](mailto:ecommons@luc.edu).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](#).  
Copyright © 1965 Mariano Quintana

**EL BARROQUISMO DE EL GRAN TEATRO DEL MUNDO**

**por**

**Mariano Quintana**

**A thesis submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the Degree of Master  
of Arts at Loyola University**

**November**

**1965**

## INDICE GENERAL

### CAPITULO

I	Calderón: el hombre .....	1
II	El teatro en tiempos de Calderón .....	19
III	El estilo barroco de Calderón .....	31
IV	El Gran Teatro del Mundo como obra barroca .....	41
V	Conclusiones .....	62
	Bibliografía .....	66

## CAPITULO I

### CALDERON: EL HOMBRE

El siglo XVI y una gran parte del siglo XVII representan el climax de la Literatura Española. En esta época la cultura española tiene dos manifestaciones, que son: una gran proliferación científica y literaria, y la difusión de éstas por todas las naciones civilizadas. El resultado fue que el pensamiento español influyó sobre el de otras naciones que hasta ese momento habían realizado más bien el papel de directores que de dirigidos.

Como motivos de este florecimiento, podemos mencionar: la iniciación llevada a cabo por los Reyes Fernando e Isabel en su labor protectora de la cultura; la plena madurez alcanzada por el pueblo español que buscaba en la expansión espiritual una salida a su enorme poder de producción y el ambiente general europeo impregnado del ambiente renacentista.

Los nobles aman las armas pero desean más expresar sus conocimientos literarios y muy amenudo se reunían para celebrar certámenes y discutir distintas obras, pudiendo apreciarse así la influencia de lo cultural en esta época.

Este florecimiento cultural, a pesar de su gran empuje duró mucho menos de lo que a primera instancia parecía que iba a alcanzar. España decayó en lo político y en lo económico e igualmente ocurrió en el aspecto cultural.

Esta decadencia se produjo con tal violencia que ya en la última parte del siglo XVII se había llevado a efecto totalmente, o sea que se había consumado en su totalidad. Pero esta época fue de una fertilidad tan extraordinaria que dejó huellas imborrables de la capacidad literaria del pueblo español, por eso se le ha llamado El Siglo de Oro.

Una de las glorias grandes que ha tenido la literatura de España lo es Don Pedro Calderón de la Barca y Henao, llamado a veces "el poeta del Catolicismo" pero más popularmente conocido por "CALDERON".

Es la cuarta gran luminaria dramática, la última gloriosa figura de la Edad de Oro. Con él, el drama virtualmente cesa hasta el siglo XVIII.

Nació este gran dramaturgo y poeta en la ciudad de Madrid, el día 17 de enero de 1600. Era hijo de padres que disfrutaban de buena posición económica y de origen noble, sin ser extraordinaria su preeminencia. Su padre era escribano del Consejo de Hacienda, por tanto perteneciente a la baja aristocracia, pero en contacto siempre con la Corte. Es más, él mismo en una oportunidad refiriéndose a este hecho concerniente a su genealogía expresó las siguientes palabras: "Esta mediana sangre en que Dios fue ser-

vido que naciese."<sup>1</sup>

Sobre el arbol genealógico de los Calderón de la Barca se han escrito por lo menos dos libros. Uno por el agustino Fray Felipe de la Gandara, Descripción, Origen y Descendencia de la Muy Noble y Antigua Casa de Calderón de la Barca<sup>2</sup>, en vida del autor; el otro por el monje benedictino Fray Josef Río, que es una continuación de la obra ya antes citada y que se publicó en Madrid en 1753.

Ahora bien, como dice Angel Valbuena, es difícil trazar una buena biografía de Calderón, a la cual él ha llamado la "biografía del silencio."<sup>3</sup> Pero por las obras antes relacionadas se puede saber que los antepasados de Calderón tuvieron Casa Solariega y escudo de armas; de manera que cerca de la cuna de Calderón vemos cruzarse la logística del escribano con la espada del mejor temple, pudiendo imaginar un fantástico escudo de armas, simbólico del poeta, en que se unirían el casuismo del diálogo amoroso y teológico con la acción de los galanes de capa y espada.

De acuerdo con los psicólogos modernos, entre ellos el eminente Claparede, los primeros recuerdos de cada hombre tienen gran importancia en su vida. Su íntimo amigo, Gaspar Agustín

<sup>1</sup> Carta de Calderón al Patriarca de las Indias en 1653, "Comedias de Calderón," Biblioteca de Autores Españoles, IV, 677.

<sup>2</sup> Madrid, 1661

<sup>3</sup> Angel Valbuena, "Prólogo", Comedias Religiosas de Calderón de la Barca, (Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1963), I, X

de Lara, nos dice que a Calderón le hería más una burla de sus compañeros de escuela, por pequeña que fuera, que los azotes del maestro, o sea, que le hería más lo moral que lo físico. Así, cuando en la escuela sus compañeros le llamaban "Perantón"<sup>4</sup> por llamarse Pedro y haber nacido el día de San Antón, se llenaba de gran indignación.

Aquí ya se podía notar el carácter soberbio y el enorme sentido del honor que poseía este magnífico dramaturgo. Aún de niño, se puede decir, que su carácter era más bien callado y hermético. Esta última característica aumentó considerablemente en la última parte de su vida, o sea, desde que se hizo sacerdote. Solo relataba algunas de sus interioridades estando en ambiente familiar.

Así como el gran Lope de Vega relataba sus amoríos y sus odios (su "Yo") con verdadero narcisismo de poeta, Calderón, al contrario, ocultaba totalmente la intimidad de su vida. Por este motivo es difícil, a veces, adivinarlas en las alusiones de su profundo teatro.

Es posible que algunas de estas condiciones personales de nuestro autor tuvieran su origen en su propia casa, en la vida del hogar de sus padres, donde las relaciones entre sus familiares no eran muy normales. Estas anormalidades se debían principalmente a que su padre, un oficial del gobierno en bastante

---

<sup>4</sup> Angel Valbuena Prat, Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras (Barcelona: Editorial Juventud, 1941), la edición, p.8

5

buena posición, era una persona de carácter más bien agrío, duro, dictatorial y bastante severo, quien abusaba de su autoridad paternal. También es muy posible que esto quedara bien gravado en la mente del joven, ya que en algunas de sus obras muestra preocupación en lo que se refiere a los efectos psicológicos y morales producidos por una vida familiar anárquica y llena de problemas; posible reflejo de las experiencias de su niñez y del ambiente anormal en que vivía.

Calderón realizó sus primeros estudios en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en la ciudad de Madrid. Así desde muy temprano comenzó a estudiar la Humanidades de los clásicos latinos, algo de griego y también algo de gramática. Este ambiente inicial contribuyó mucho a que en 1614 matriculara en la Universidad de Alcalá de Henares, donde tomó cursos en Retórica y en Lógica. Un año más tarde se matriculó en la Universidad de Salamanca, donde continuó sus estudios en Leyes, Artes, Historia, Teología y Filosofía. Aproximadamente en el año 1620 obtuvo el título de Bachiller en Cánones, completando así sus estudios jurídicos y teológicos.<sup>5</sup>

Todos estos estudios fueron realizados con el propósito de ordenarse de sacerdote y desempeñar luego una Capellanía correspondiente a su familia.

Calderón abandonó sus proyectos iniciales y se puso al servicio del Condestable de Castilla. A su regreso a la Corte,

---

5

Calderón de la Barca, The Surgeon of His Honor, trans. Roy Campbell (Madison: University of Wisconsin Press, 1960, p.7)



se dió a conocer en las justas poéticas sobre San Isidro, con motivo de la beatificación y canonización del Patrono de Madrid, y ya ahí apareció el poeta y dramaturgo, en 1622.

Su éxito fue tal que, utilizando palabras de A. Valbuena Prat, "Lope de Vega adivinó la sesuda madurez del que había de ser su continuador y perfeccionador, alabando a

Don Pedro Calderón,  
que merece en años tiernos,  
el laurel que con las canas  
suele coronar el tiempo.<sup>6</sup>

Poco tiempo después Calderón escribió La Devoción de la Cruz, drama juvenil y apasionado que le ganó aplausos. Es posible que en esta época en que componía sus primeros trabajos, hubiera participado en la expedición militar contra Breda y que hubiera presenciado la rendición en 1625, ya que en una de sus obras, El Sitio de Breda, relata y dramatiza este hecho con lujo de detalles.<sup>7</sup>

Todo esto parece ser corroborado por la presencia, en esta contienda, de su compañero de Corte, el pintor D. Velázquez, quien tomó parte en la misma, dejándola inmortalizada por medio de su famoso cuadro, conocido popularmente por "Las Lanzas".

Aproximadamente en 1629 el carácter del poeta se revela combativo y rebelde, y hasta cierto punto anárquico. En esta

---

<sup>6</sup> Calderón. Su personalidad, su arte dramática, su estilo y sus obras, p.9

<sup>7</sup> A. Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, 7a. edición (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1964, II, p. 481

ocasión un cómico hirió a su hermano y fue a refugiarse en el Convento de las Trinitarias de Madrid. Calderón acompañado por algunos de sus amigos persiguió al agresor y entró en el recinto de las monjas. Tal parece que en el interior del convento se produjeron escenas violentas y hasta es posible que zarandearan a las monjas que defendían al agresor; entre estas monjas se encontraba Marcela, la hija del gran maestro Lope de Vega. El escándalo fue lo suficientemente grande para que Lope se quejara en una carta del trato sacrílego a las religiosas.

Todo lo antes relatado llegó a oídos del famoso orador y predicador del Rey, Fray Hortensio Paravicino, quien indignado pronunció en el día 11 de enero de 1629 un sermón presenciado por el Rey y la Reina, condenando la vida inmoral de los actores y poetas que habían tomado parte en la referida profanación. Calderón no tardó en contestarle por medio de uno de los caracteres de su obra El Príncipe Constante, en la escena del desembarque de las tropas portuguesas en Africa, donde expresaba:

Una oración se fragua,  
fúnebre, que es un sermón de berbería,  
panegírico es que digo al agua,  
y en empononio horténsico me quejo;  
porque este enojo, desde que se fragua  
con ella el vino, me quedo y ya es viejo.<sup>8</sup>

Con toda intención, Calderón puso estos versos en boca del gracioso de la obra, para, así, hacer reír al público con "los sermones de berbería" y, el "empononio horténsico". El pre-

dicador del Rey se quejó ante el monarca, (ya que consideraba los hechos realizados como un delito de lesa majestad), por medio de una carta que decía así: "Calderón tomó venganza el viernes pasado en una comedia que llaman El Principe Constante con sacarme al teatro de las comedias por mi mismo nombre, introduciendo en esta corrupción de las buenas costumbres perpetua ofensa de Dios y de los hombres, un lacayo bufón (o gracioso, que ellos llaman) haciendo mofa de mis sermones, en especial de dos oraciones fúnebres o panegíricos funerales que predique y dije una vez y otra a V.M. mismo, en honra de sus gloriosos padres".<sup>9</sup>

El Rey, quien es posible que disfrutara bien de esta sátira, lo solucionó todo ordenando que se tacharan los versos ofensivos. En recientes publicaciones estos versos han sido colocados en su debido lugar.<sup>10</sup>

Esta época de un Pedro Calderón de escándalos, desafíos, violación de un convento, burlas públicas al predicador del Rey, fue corta, pero dejó experiencias suficientes como para que él las plasmara en algunas de sus obras, como lo son, por ejemplo, El Principe Constante, El Purgatorio de San Patricio, Las Tres Justicias, etc. (En El Purgatorio de San Patricio, un censor quiso que se quitase la narración en que "se pinta escandalosamente

9

E. Cotarelo y Mori, Ensayo sobre la Vida y Obra de Don Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1924), p. 135

<sup>10</sup> Calderón. Su Personalidad, op.cit., p. 8. Este hecho ha sido comprobado por el autor de esta tesis, teniendo la opinión de que debe considerársele en los futuros estudios que se hagan sobre Calderón.

un sacrilegio de sacar a una monja de un convento").

Esta parte de la vida de Calderón es casi increíble, ya que este fue un individuo que siempre tuvo gran cuidado en sus cosas, actuaciones, etc. Y fue siempre admirado por su estilo premeditado y fino.

Podría decirse que por estos extremismos en su personalidad que aquí también fue barroco.

Después de esta etapa de desordenes, Calderón paso a ser el poeta de la corte, y en 1635, año en que murió Lope de Vega, compuso una comedia mitológica titulada El Mayor Encanto Amor para el Rey Felipe IV, quien a su vez era también autor dramático.<sup>11</sup>

Esta comedia citada anteriormente, de gran aparato escénico, tuvo sus escenas de navegación en el estanque del palacio El Buen Retiro, edificación de reciente construcción entonces, mandada a fabricar por el conde de Olivares para mayor goce de su Rey y su séquito, con bellas lagunas y hermosos jardines. También tenía un teatro para la Corte llamado El Coliseo, donde fue presentada esta obra de Calderón.

Poco después Calderón y el pintor Diego de Silva Velázquez recibieron el hábito de La Orden Militar de Santiago, honor concedido a los grandes de España, y que ya nos habla mucho en favor de la fama de Calderón en esta temprana época, y nos deja entrever el futuro grandioso.

---

<sup>11</sup>

E. J. Hasell, Calderón (London, W. Blackwood & Sons), 1905, p. 6

Al año siguiente y ya muerto Lope de Vega ocupó el lugar de éste, convirtiéndose en el principal de los artistas que rodeaban al Rey Felipe IV.

Como soldado, es posible que peleara en Fuenterrabía contra los franceses, pero donde se destacó más fue en la guerra de Cataluña, en la cual como Caballero de la Orden de Santiago formó parte de una compañía de caballos con corazas, en cuya oportunidad se distinguió peleando (1640-1641).

En 1642, después de haber sido herido en una mano y por no gozar de buena salud, se dio de baja del ejército y regresó a Madrid, donde continuó su trabajo literario.

Ya en esta época era dramaturgo cuyas obras, según Montalban, se representaban con gran aplauso general. Más tarde se puso al servicio del duque de Alba, donde sirvió de secretario. Más o menos en esta época le fue concedida una pensión mensual de treinta escudos de oro.

Dos o tres años después Calderón tuvo un hijo ilegítimo, producto de unos amores cuya índole y comentarios se desconocen. Este hijo murió antes de que cumpliera diez años. Poco tiempo más tarde, después de una serie de enfermedades y de la muerte de sus dos hermanos, así como de la madre de su hijo, decidió recibir el hábito eclesiástico, siendo ordenado en 1651, cuando tenía cincuenta y un años de edad.

Existen rumores de que la muerte de la madre de su vástago fue el motivo de esta decisión, pero estos son rumores solamente y sobre este aspecto nunca se ha probado nada.

Es muy posible que Calderón se hubiera hastiado de la vida mundana donde todo era "hastío, oquedad, humo y viento"<sup>12</sup> en su hermosura y pompa, y ya con mayor experiencia y mayor madurez decidiera buscar su tranquilidad de espíritu en la vida religiosa, en un campo de mayor realidad y menos desengaños y desilusiones. Entonces tuvo el valor de reconocer al hijo que hasta entonces había llamado "sobrino".

En lo sucesivo el poeta se reconcentra en sí mismo, su carácter se hizo más hermetico y hasta decidió no escribir más obras para el teatro de la Corte y sólo a petición personal del Rey fue que decidió volver a escribir. Entonces reanudó sus labores literarias escribiendo por lo menos dos obras para la fiesta del Corpus.

Al apartarse de la vida mundana, medita y su vida es un inmenso soliloquio. Hace de su casa un museo, con muchos libros de teología, leyes, pintura, imágenes, paisajes, etc.

Se le nombró Capellán de Los Reyes Nuevos, cargo adscrito a la Catedral de Toledo. Mientras tanto los Reyes le siguen pidiendo que prepare aparatosas fiestas reales en la Corte. Por otra parte se le critica que un sacerdote escriba comedias profanas.

Ante esta situación escribe una carta al Rey, digna y sobria, en la que demuestra su carácter noble y desdeñoso: "O es malo o es bueno (el escribir para el teatro); si es bueno no

---

12

me obste, y si es malo, no se me mande."<sup>13</sup>

Al pasar frente a la reja de la Catedral de Toledo, observa la siguiente inscripción: "Psale et Sile" (Canta y Calla) y al ver en estas palabras justamente lo que se le pide y que para él significan una contradicción, escribe un poema que de nuevo revela las notas de su temperamento: la reflexión, la meditación, estructura que aplica a la poesía y a su gran conocimiento.

Otro detalle que demuestra el carácter desdeñoso de Calderón es el hecho de que, según él mismo dice en el prólogo de doce de sus obras, prescinde de notas marginales, porque al docto no les hacen falta y al no docto, les sobran.

El hecho de que Calderón disfrutara de la protección del Rey constituye la más importante influencia en el desarrollo de su arte. El drama cortesano en sus principios era similar al popular, pero la construcción del nuevo palacio, El Buen Retiro, hizo posible la producción de formidables espectáculos que por su costo no estaban al alcance del pueblo. Algunos de estos dramas se combinaron con música y baile, acompañados además de maquinarias y efectos visuales. Estas composiciones se salieron de la vida contemporánea y entraron en el campo de lo clásico, de la mitología y la historia antigua.

Además de lo que ya se ha mencionado, se debe de agregar que Calderón de la Barca escribió piezas cortas dramáticas,

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 481

las que han sido llamadas "zarzuelas", con música y canto. Estas obras se representaban principalmente en "El Pardo" un bello palacio fabricado para el uso del Rey y sus cortesanos, en una zona de árboles cerca de Madrid. De esta manera al retorno de sus cacerías y paseos, el Rey y su séquito no se encontraban en la necesidad de regresar a Madrid y se quedaban allí.

Para diversión de los hospedados se traían actores que representaban estas cortas obras dramáticas, de un solo acto, usualmente acompañadas con música y canto. Por tener esta región muchas zarzas, pronto se le llamó "La Zarzuela", y las obras allí representadas "zarzuelas" también. Estas eran en realidad comedias musicales u operetas.

Calderón, como poeta cortesano, está asociado con el desarrollo de la ópera en España. En 1648 escribió su primera zarzuela, El Jardín de Felerina, obra realizada en dos actos, alternándose los dos diálogos, hablado y cantado. En 1660, escribió su primera ópera, La Púrpura de la Rosa, de un sólo acto con el diálogo preparado para ser cantado, seguida de Celos que aún del aire matan, 1662, obra en tres actos con música de Juan Hidalgo. Calderón siguió la tradición italiana, por medio de la cual la música estaba subordinada a la poesía. Todas las obras musicales de Calderón son poéticas.

Fue de gran fecundidad. Escribió más de ciento veinte comedias y unos ochenta autos sacramentales, entremeses y loas. Ante el sentido de obra tan abundante, y varía, cabe extrañarse



de que el retorno a Góngora de la generación de los poetas del 1921 al 1925 no haya traído aparejada la vuelta a Calderón de la Barca. Se explicaría tan perfectamente como la vuelta a Lope de Vega del siglo XIX, porque coincidió con él en la fusión del realismo y del romanticismo en cuanto tiene de exaltación de lo humano: de las pasiones y de los caracteres. Nuestro teatro clásico, como el del siglo XIX no es como se ha querido ver, idealista, es estrictamente romántico, y el romanticismo español, en el fondo, es realista. Al romanticismo, como al realismo, le interesa la vida a través de la naturaleza y del valor del hombre. Y la naturaleza y el hombre, en función de la vida, como fuente creadora, y del sentimiento popular de la vida.

A Calderón, en cambio, al menos a juzgar por lo esencial de su obra, le interesa principalmente la vida interna. Del hombre le importan más que sus acciones, sus ideas. Los personajes más creados del teatro de Calderón no viven la vida hacia fuera con gesto romántico. Viven hacia dentro, con un desesperado ímpetu por conocerse a sí mismos. Esto expresa las palabras de Segismundo (La Vida es Sueño):

Puesto que vencer aguarda  
mi valor grandes victorias  
hoy ha de ser la más alta  
vencerme a mí.

Y El Mágico (El Mágico Prodigioso) llama, con el mismo sentido, "desesperado imperio de tí mismo" al infierno. Tan profunda es esta tendencia en Calderón, que los hombres se sustituyen por ideas. Podría, en resumen, decirse que el mejor tea-

tro de Calderón de la Barca -El mágico prodigioso, El gran teatro del mundo, La hija del aire, La estatua de Prometeo, La vida es sueño-, es un teatro de símbolos.

Al lado de las obras de Calderón anteriormente citadas, y que pudieran llamarse filosóficas o religiosas, están sus tragedias, algunas de un valor patriótico, solo alcanzado por Lope de Vega. De todas ellas, la mejor es El Alcalde de Zalamea. Aunque la obra se inspira en otra de igual título de Lope, Calderón ha superado en mucho al original, y a su tragedia solo es comparable Peribañez, del mismo Lope.

Hemos de tener en cuenta, para apreciar mejor el sentido de estas obras, que se escribieron para una sociedad en la cual el Rey era considerado como ungido por la gracia de Dios; en que la Iglesia, por muchos años había inspirado la lucha contra los musulmanes y, aliada a la monarquía en esta gran lucha sostenía al Rey, quien a su vez apoyaba a la Iglesia; una sociedad, en fin, en la que no nos sorprende en ningún momento hallar una obra como De Rey abajo, sin embargo nos maravilla El Alcalde de Zalamea.

También es lógico que en esta sociedad llevara Calderón al último extremo el punto de la honra, el concepto del honor como resultado de la venganza sangrienta del engaño.

Junto a las comedias de honor hay que citar las de capa y espada, género que Calderón continúa sin abrillantarlas más con obras como No hay burlas con el amor y La dama duende.

En cambio Calderón lleva a término de gloriosa plenitud

un género específicamente español, como lo es el auto sacramental, representación dramática, en un acto, referente a la Eucaristía. El auto es una forma del teatro litúrgico, propio de la Edad Media y sublimado por Gil Vicente. Habían sido escritos antes, pero Calderón, poeta de profundidad, aficionado a pensar y a expresar su pensamiento alegóricamente, había de ser quien, con mayor destreza técnica, resolviera el problema de la arquitectura definitiva y la gracia plena del auto.

Si la falta de humor y la abstracción simbólica de los personajes podía mermar interés humano en las comedias de Calderón de la Barca, todas esas cualidades, convertidas en profundas virtudes poéticas, dan grandeza a los autos, poesía de abstracciones, alegorías de conceptos y algunas veces por su panorama y gran movimiento, danza de ideas, fabulas mitológicas, etc. Como ejemplo podemos citar la magnífica obra, objeto de esta tesis, El gran teatro del mundo.

Bien se puede decir que el Romanticismo exaltó la figura de Calderón porque tomó de él lo que había de autor dramático puramente español, lo que era en el tradicional del teatro (español). Calderón es un maestro, en cuyas obras el enigma de la vida no solo está formulado, sino también resuelto. Los ejemplos más notables en este particular son La vida es sueño y El gran teatro del mundo.

Era Calderón de la Barca de hermoso semblante, amplia frente, los ojos vivos y penetrantes, suave la voz, de gallardo y nobilísimo continente. Como hombre y como escritor, tuvo la

estimación y el respeto de sus contemporáneos, y en medio de aquel mundo de rencillas literarias, jamás fue blanco de las sátiras. Estimó el mérito ajeno, y estimado fue justamente el suyo: Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Montalbán, etc., todos le elogian y le prueban cariño.

El día 25 de mayo de 1681, fiesta de Pentecostés, falleció el venerable poeta; llególe la callada muerte al tiempo que componía un auto; murió pues, como muere el cisne, cantando. Vivió ochenta y un años, y sirvió bajo tres monarcas, la mayor parte de su vida, al servicio del Rey Felipe IV.

A su muerte, toda España le guardó luto, y el débil Rey Carlos II virtió muchas lágrimas. Tres mil antorchas iluminaron sus funerales. Se escribieron en su honor poemas en Roma, Milán, Nápoles y en Lisboa, así como por supuesto, también en Madrid. Un magnífico monumento, ya desaparecido, fue construido en su memoria en la Iglesia de San Salvador. En 1840, por estar en ruinas dicha iglesia, los restos del gran poeta fueron transportados a la iglesia de Atocha; poco tiempo después, o sea, en 1869, con mucha pompa y ceremonia, fueron trasladados por tercera vez al Panteón Nacional, la iglesia de lo que era el Convento de San Francisco.

Vera Tassis, biógrafo contemporáneo de Calderón nos dice de este gran autor que su casa era refugio universal de los necesitados: su sociedad la de mayor seguridad y también la de mayor provecho; su lengua, la más cándida y honorable, y su plu-

ma la más cortés del siglo, ya que jamás hirió la fama de nadie y fue hombre que supo aquilatar el valor de la amistad.

Con razón es que este hombre, de genio sin rival, fue honrado y escogido amigo de los más grandes nobles de España, así como también leal servidor de su soberano.

Calderón inicia, inspira y define el segundo ciclo de la Literatura Dramática del Siglo de Oro. Hombre muy de su siglo, intensamente español y profundamente religioso, contempla la vida desde el alto nivel en que lo coloca su extensa cultura y su privilegiada posición social. Su visión es casi siempre grandiosa; su concepción sublime. En sus obras podemos apreciar el drama español en su mayor exuberancia y podemos disfrutar plenamente lo que ha sido llamado su inimitable belleza; la frescura de sus invenciones, el encanto de su estilo, la naturaleza y fluidez de su diálogo, la maravillosa ingenuidad de sus tramas, la facilidad con que todo al final queda ajustado y explicado, y la brillantez, el humor, la gracia y el interés que iluminan cada paso que da.

Con la muerte de Calderón, el drama español virtualmente cesa hasta el Siglo XVIII.

## CAPITULO II

### LA LITERATURA EN TIEMPOS DE CALDERON

En lo que se refiere a la historia de España en la Edad Media, podemos decir que presenta un cuadro de grandes riquezas por un lado y de grandes miserias por el otro. Una España donde en los predios del Rey nunca se ponía el sol, poderosa en lo militar y en lo económico, y también en el campo de las artes en general. Sobre todo bajo los reinados de Carlos V y Felipe II.

En esta situación de superioridad, surgen reyes ricos que también son poderosos, pero que no mantienen el poder, sino que lo van delegando a sus favoritos. Monarcas que solo tienen tiempo para fiestas, espectáculos, celebraciones, construcciones de bellos palacios, y que prestan escasa atención a los asuntos de Estado ya que de estos se ocupan los favoritos, como le fueron el Duque de Lerma y su hijo, el Duque de Uceda, el conde-duque de Olivares y Luis Haro. Estos señores tampoco se encargaron debidamente de los asuntos nacionales, por una u otra razón. Se ocuparon más bien de crear una enorme cantidad de puestos innecesarios para sus amigos, así como también de preparar grandes fiestas.

tas para sus reyes.

La mayor parte del pueblo rechazaba la labor manual ya que esta era considerada degradante por muchos, sobre todo por aquellos que pretendían ser nobles aunque en realidad no lo fueran. Como consecuencia la producción y el comercio decayeron.

Otra cosa que contribuyó a la mayor pobreza del pueblo fue el exceso de impuestos.

El resultado de todo lo antes mencionado no podía ser otro que el derrumbe de la nación, que entre guerras y fiestas se desgastaba ya que no contaban con los recursos adecuados para remediar la situación. A pesar de todo, en las cortes se seguía gastando desenfrenadamente.

Así es que en contraste con el esplendor de las Cortes y las fiestas reales, se veía la pobreza y la degradación social en que vivía el resto del pueblo donde abundaban los ladrones, los mendigos, los vagabundos, la prostitución y el juego. España iba decayendo en casi todo menos en el campo de lo literario, como más adelante veremos.

Además de lo antes expresado, se puede decir que en esa España casi todo era contraste, como por ejemplo: la rígida etiqueta y los escandalosos desenfrenos; la majestuosa serenidad y la galantería obscena; las diversiones populares (cruelles y sangrientas) y las manifestaciones más refinadas de la cultura literaria; las imágenes de Virgenes llenas de riquezas (telas magníficas, joyas, etc.) y las Virgenes atormentadas por la Pasión del Salvador (llorosas y de impresionante realismo); las Procesiones

de disciplinamiento y la silenciosa vida nocturna de los jardines palaciegos y la prostitución descarada.

Muchas de estas condiciones aparecen en obras literarias producidas por autores que vivieron en esa época y que no hacían más que reflejar en las mismas el ambiente en que vivían y que reinaba en España en dicha época.

En la literatura española, la simplicidad y la austeridad encontradas en autores como Manrique, de épocas anteriores, no aparece con la misma frecuencia en el siglo XVII, en que el mismo tema se trata de diferente manera, en forma dramática. Esto es así porque los conceptos han variado y aumentado. En dicho siglo XVII tal parece que todos los autores miran la vida como si pudiera ser un sueño o una realidad, y ante esta situación de duda, tienen que actuar.

Los autores principales de esa época (siglo XVII), casi siempre tienen una obra que trata sobre este tema (y a veces varias). Así tenemos a Calderón con su obra La vida es sueño, llena de grandeza y de dramatismo. Dos siglos separan a Calderón de Manrique pero en ese tiempo muchas cosas han sucedido: el Concilio de Trento, descubrimientos de grandes continentes, etc.; como consecuencia se ampliaron los horizontes y también esto hizo que el hombre pensara que sabía más, se sentía mejor y expresaba sus ideas con mayor exactitud y variación. Pero a medida que el hombre se desarrolla espiritualmente, son mayores los contrastes y así vemos como los problemas entre el hombre y el mundo cobran mayor dramatismo. Los problemas son los mismos, pero lo que an-



tes se veía pura y directamente, ahora el dramaturgo lo ve a través de una gran cantidad de conceptos, nuevos y viejos.

En el siglo XVII todos se preguntan: ¿Que es la vida? Es sueño o es realidad? Hay alguna certeza de que el hombre viva? No hay una respuesta cierta, pero de todas maneras, en el caso de que la vida sea real, debemos vivirla con honor; si la vida es un sueño, soñemos, sin olvidarnos de que en algún momento tenemos que despertar. Acordémonos de que todo nuestro poder es prestado y de que algún día tendremos que devolverlo al Creador.

Detrás del sueño esta la posición cristiana que indica que soñar o vivir es una experiencia terrenal; la muerte es el despertar, el camino hacia otra vida.

El hombre se contempla en la vida, se da cuenta de que su caracter es transitorio, fugaz, sin saber si no es más que un sueño, pero esto no lo detiene. El hombre tiene que atreverse a todo. Uno tiene que vivir bien, ya que el hombre de lo único que puede estar seguro es de que tiene capacidad para actuar bien, que puede dirigir sus propios actos. Esto en si constituye un reflejo de la teoria del libre albedrío.

Calderón plantea y resuelve un problema capital. Lo resuelve proclamando paladina y consoladoramente el triunfo del libre albedrío. Otro drama teológico: El condenado por desconfiado de Tirso de Molina, llevo a las tablas con vigor y belleza sorprendentes el mismo tema. Tambien lo tenemos en El burlador de Sevilla; el Don Juan se condena porque aplaza cotidianamente toma contricción y toda enmienda.

Grave problema este del libre albedrío. Calderón poco después de afrontarlo en su obra La Vida es Sueño, ya antes referida, lo trató en El Mágico Prodigioso.

Antes de que Tirso de Molina y Calderón de la Barca lo llevaran a las tablas, el libre albedrío y la predestinación habían sido objeto de sesudas polémicas, y, como se puede apreciar han llegado hasta nuestros días.

Concluía el siglo XVI, y aún no había nacido nuestro poeta y dramaturgo pero Domingo Banez, catedrático de la Universidad de Salamanca y Luis Molina, que lo era también en la Universidad de Coimbra, la iniciaron, es decir, la polémica. El primero, dominico, había propugnado la tesis de la predestinación (según la cual Dios elige a las criaturas sin tener en cuenta las obras); el segundo, jesuita, de la célebre Orden del gran San Ignacio de Loyola, defendía la teoría del libre albedrío, facultad de obrar con reflexión y elección que posee el individuo. Se hace más ostensible la fortaleza de esta teoría por medio del uso del epíteto libre.

El debate que apasionó a las dos Ordenes Religiosas primero, y a todos los cristianos después, no había llegado a conclusiones indudables: su actualidad seguía palpitando en tiempos de Molina y de Calderón. Es, pues, necesario tenerlo en cuenta para el enfoque de esta tesis. Según los "molinistas", línea seguida por nuestro poeta y dramaturgo, la predestinación no es y no puede ser absoluta.

Aquellos que exigen estabilidad, permanencia y eternidad están equivocados, así como también aquellos que realizan y dedican sus esfuerzos en obtener riquezas y triunfos de este mundo, en el cual estamos de paso solamente. Pero aquellos que se retiran por completo, que renuncian a la vida, también están equivocados.

Esta actitud poética parece terminar con la siguiente lección: aceptar la realidad con todos sus riesgos de ser transitoria o real, con todas sus aventuras como sueño. Solo el que acepta la muerte y los sueños acepta la vida.<sup>14</sup>

En resumen, lo principal en la literatura de esta época, son los temas y las figuras alegóricas, no la tosca realidad. Calderón y sus seguidores prosiguieron e intensificaron este carácter del arte dramático de Lope, distanciando aún más intensamente la escena de la realidad.

La concepción españolísima, hecha célebre por El Gran Teatro del Mundo de Calderón, de que toda la realidad histórica no es sino teatro, y de que La Vida es Sueño, tenía que impulsar más y más al poeta dramático a un estilo apoyado en encantamientos, especulaciones y visiones ultraterrenales. Por esta ruta se llega al terreno de las utopías. La atmósfera moral se hallaba saturada de vapores utópicos, que, tal que la lluvia, descendían sobre la literatura produciendo el crecimien-

to sin tino ni medida de motivos arcádicos, bucólicos y pastorales, de aventuras de caballeros y bandidos, de encantamientos y ensonaciones de épocas doradas y felices.

Para los poetas y escritores españoles del Siglo de Oro, que se confesaban como muy realistas, la realidad entera constituía una unidad de cielo y tierra penetrada por Dios y por El sustentada maravillosamente. Su fuga de lo ideal-subjetivo, que es siempre unilateral, significaba, por eso, una ampliación y liberación, y desembocaba en un realismo que, no solo no excluía lo maravilloso, sino que lo complementaba y empapaba con la naturaleza y la razón. A diferencia del del siglo XIX, este realismo era hostil a las abstracciones del entendimiento humano.

Los españoles del Siglo de Oro eran un pueblo de señores y de conquistadores. En ellos se daba y dominaba el honor en lugar del deber, noción esta última más propia de un pueblo de comerciantes y trabajadores que de un hidalgo. En las exigencias del honor, no había disparidad ninguna entre el mundo de los libros y las ideas del lector, por desenfrenado y fantástico que aquel fuera, y por sobrio y severo que éste fuese. La ley del honor cobijaba la fé y el deber de todo héroe auténtico, es decir, no solo del guerrero, del caballero y del artesano, sino también del sacerdote, del monje, de la masa popular e incluso de las muchachas y mujeres. Todo español quería ser héroe y el honor representaba algo más que una mera catego-

ría humana.

El honor era el principio espiritual del todo de la vida cósmica en su impulso ascendente hacia Dios, "el Te Deum laudamus" de todas las criaturas, mientras que Dios era objetivo último y umbral. fin y principio de todo honor. En su ímpetu heroico se encontraban ánimos modestos y magnánimos, miserables y sublimes. Toda la grandeza imperecedera del Siglo de Oro español se encuentra expresada y plasmada con gran fuerza en la idea del honor, tal como fue entonces observada, creída, pensada y vivida.

Al principio de sus Ejercicios Espirituales, colocó San Ignacio de Loyola esta oración: "El hombre es criado para hacer reverencia y servir a Dios, Nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima, y las otras cosas sobre el haz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden a la prosecución del fin para que es criado." El honor de la humanidad se convierte así en honor a Dios, y éste, a su vez, transfigura y nimba el honor de los hombres.

De igual manera que los españoles se imaginaban su Estado terreno cobijado y santificado por la potencia eclesiástica y divina, así también entendían el honor social bajo la categoría del divino. En tratados teológicos y políticos, y en poesías y en comedias, tanto profanas como espirituales, se establecían con placer toda suerte de consideraciones comparativas sobre paralelos y gradaciones entre el honor de los ángeles y el de los santos, el de los reyes y el de los súbditos, entre el arte po-

lítico de Dios y el de los príncipes, entre las aventuras y amores de los caballeros andantes y el de las almas a la busca de Dios.

La idea del honor era, por así decirlo, la zona intermedia en la que se encontraban y penetraban recíprocamente valores sociales eternos y temporales. Por muy perecederos y aparentes que fueren, los honores temporales eran considerados como reflejo y símbolo de los eternos, por ser de lo alto de donde todo poder y todo honor terrenos recibían su consistencia, así como su fugacidad, su esplendor y su insignificancia.

En cuanto a la poesía arcádica, bucólica y pastoril de la época, podemos decir que es decididamente más entretenida que las producciones del mismo género en el resto de Europa. En los españoles hay más sazón, más sal, más ingenio y humor, más ironía y muchos más encantamientos, transformaciones, milagros y extravagancias de toda suerte.

Los españoles no se confiaban ni se abandonaban a la naturaleza. Esta les parecía más bien engañosa y equívoca, sin poder olvidar nunca su perversión y caducidad como consecuencia del pecado original. Los españoles no creían ni en su inocencia ni en su pureza, de la misma manera, tampoco reconocían en ella un proceso reducible a leyes racionales y susceptibles de cálculo. Para ellos la naturaleza era una potencia híbrida, neutral en el bien y el mal, tan pronto tranquila como impetuosa, tanto divina como demoníaca, que debía llevar al poeta a tratar-

la apasionadamente, más bien dramática que líricamente, y al escritor a toda suerte de ingeniosidades y enigmas profanas y sagradas, naturales y simbólicas. Este último fundamento de ello ha de basarse más que en el aristotélico, en el concepto platónico de la "Physis".

A los primeros clásicos del estilo severo de un Garcilaso, sigue pronto en la poesía de la naturaleza el conceptismo como el estilo más adecuado para este objeto. El conceptismo es una forma de expresión en parte filosófico-fenomenológica, en parte fantástico-sensible, que corresponde a un intelectualismo sentimental que no acepta la naturaleza humilde e infantilmente, que no se pierde en la consideración de su armonía y belleza, sino que la fuerza y violenta.

Los productos de la naturaleza son desintegrados, examinados en todas direcciones y comparados recíprocamente, poniéndose, a la vez, de relieve lo fugaz, aparente y engañoso que alienta bajo su aspecto fenoménico, mientras que de otra parte se presenta e intensifica y hace resaltar el elemento divino oculto que presta a la naturaleza su grandeza y sublimidad. Es en suma, un proceso en dos direcciones, una, constructiva y otra, destructiva.

Hay un conceptismo serio, irónico, mixto y cambiante. En todo caso, empero, y por el camino de tales amplificaciones y empequeñecimientos, la naturaleza pierde su valor propio, su dignidad, y adquiere, por otra parte, un encanto mágico, convirtiéndose en una Arcadia, en un paraíso terrenal, en una utopía

cristiana, como en Los Pastores de Belén, de Lope, o bien en algo fútil y engañoso, lugar de mentira y de burla.

Entre los españoles de entonces pueden distinguirse tres distintas concepciones de la naturaleza. En primer término la naturaleza idealizada y preciosista. Esta juega la mayoría de las veces el papel de telón de fondo, caja de resonancia y atmósfera para las aventuras y pasiones humanas. Así, por ejemplo. La Diana, de Sotomayor, La Galatea, Persiles y Sigismuna, de Cervantes, y también numerosos romances, églogas y comedias.

En segundo lugar, la naturaleza embustera y burlona, por ejemplo, la antes referida Arcadia de Lope.

En tercer lugar, la que ve en la naturaleza una potencia malvada y equívoca, hermosa, sugestiva y etérea, la cual nos encontramos en las comedias de Calderón.

Este magnífico autor del Catolicismo, es en toda la literatura universal, el más potente cantor de la naturaleza como engaño, y el poeta que con mayor plasticidad ha dado forma literaria a lo suprasensible. Uno de los motivos principales de su arte dramático es la discordia y aniquilamiento que alientan en el seno de la naturaleza, para surgir después de ellos con dolores de alumbramiento y entre risas y suspiros de la libertad espiritual de la voluntad.

Con Calderón se cierra el círculo que recorre la poesía española de la naturaleza en esta época. Mientras que al principio se buscó la inocencia de la naturaleza en un estado original lejano, Calderón la busca en el futuro, también lejano.



Calderón con su severa gravedad y Cervantes con su humor transigente, mantienen en pie la unión entre el Siglo de Oro y el actual, que nada tiene de aureo. Ellos son también quienes garantizan la vinculación espiritual de España con el resto del mundo, con la humanidad.

En la obra de ambos, son dos figuras señeras las que alimentan un núcleo común, el gran motivo milenarío de España, del que vive y se renueva una y otra vez la fuerza vital de la nación, una idea que hemos tenido siempre presente a lo largo de nuestras consideraciones, dejándolas desenvolverse sin aprisionarlas en mallas de una fórmula; la idea estoico-cristiana.

### CAPITULO III

#### EL ESTILO BARROCO DE CALDERON

El período de importación de formas extranjeras, conocido por el Primer Renacimiento, fue seguido de una época de incorporación de estas mismas ideas importadas, al propio espíritu español. Esta incorporación fue solamente parcial; después siguió otro ciclo más, que fue basado en la incorporación no parcial, sino plena, que vino a constituir el período nacional conocido por el Barroco, que en España ocupa todo el siglo XVII.

En el campo de la literatura, estos cambios no ocurrieron bruscamente y es así que el barroco español surge paulatinamente, sin que se pueda trazar una línea divisoria entre un ciclo y otro; más bien se puede decir que van surgiendo primero, los síntomas del nuevo estilo.

El Renacimiento trató de aislar y delimitar las formas sujetándolas a los moldes clásicos y grecolatinos. El estilo nuevo, el Barroco, trata de apartarse de todo eso, y busca más bien, lo impreciso, lo dinámico, y lo tumultuoso.

Los elementos son los mismos, pero se utilizan en forma

diversa y muchas veces se acumulan para obtener originalidad. O sea, que se tomaron elementos de casi todos los estilos. Así tenemos lo pintoresco, la profundidad, la forma abierta, la pluralidad, la confusión o falta de claridad, pero básicamente nos debemos de referir a las dos tendencias o escuelas principales de esa época: el conceptismo y el culteranismo, cuya unión viene a formar el estilo barroco en la literatura española.

El culteranismo es una escuela poética fundamentalmente basada en los elementos siguientes:

**Neologismos:** el poeta inventa palabras, sacándolas del latín y del griego. Esto trajo como resultado que se enriqueciera considerablemente el vocabulario.

**Hiperbaton:** alteración de la sintaxis normal del idioma español. Gran parte de las veces se imitaba la sintaxis al estilo griego o latino, siendo el verbo colocado al final de la oración.

**Metaforas:** sustitución de los nombres reales de las cosas por otros poéticos que tienen con aquellos alguna relación.

**Abuso de motivos y alusiones mitológicas.**

El culteranismo, por tanto, se preocupa más de la forma, y de la riqueza y ordenación de las palabras, que del concepto. Tiende, más que nada, a halagar a los sentidos.

El conceptismo es una escuela de tendencias más bien oponentes a las del culteranismo, ya que da mucha mayor importancia al fondo que a la forma.

Los elementos principales de esta escuela son:

El concepto: la base y fundamento de toda la doctrina.

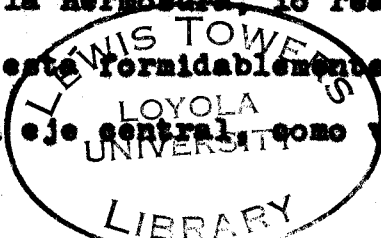
En otras palabras, la idea, el fondo, es lo básico.

La concisión: procura expresar sus ideas con el mínimo de palabras, trata de ser lo más conciso posible.

Estas dos escuelas existieron paralelamente e influyeron grandemente en la literatura del período Barroco. Por ejemplo, en el caso de Calderón de la Barca, repercuten en sus obras. De Góngora, culterano, toma su vocabulario, su atrevida metáfora, retoricismo, colorido, retorcimiento de palabras, etc. De Quevedo, conceptista, coge la idealización de los personajes y la profundidad y densidad de los pensamientos e ideas.

Las obras de Calderón de la Barca presentan una maravillosa fusión de retórica formal, retorcimiento de palabras, metáforas, hipérbaton, y de densidad de pensamiento y simbolismos que con un mínimo de rasgos expresan la generalidad.

En sus autos Calderón manifiesta su barroquismo, con bastante amplitud, tanto en la forma como en el fondo. En El Gran Teatro del Mundo, por ejemplo, las silvas con que inicia la obra son culteranas. Las décimas que utiliza para que el Autor explique a los personajes lo que El quiere hacer, son conceptistas. En este auto también se manifiesta en todo momento el paralelismo y antítesis existente entre el Rey y el Labrador, el Rico y el Pobre, la Discreción y la Hermosura, lo real y lo figurado. Es un auto cuya estructura está formidablemente bien calculada y todo está subordinado a un eje central, como veremos en el próximo capítulo.



Al querer definir el Barroco, nos hemos encontrado elementos de juicio tan diversos y confusos que difícilmente se ha logrado componer una teoría medianamente aceptada. Y se dice que cuando hay razones contradictorias es que hay razones para todo; entonces no suele quedar en pie una tesis insonmovible, y acaba por imponerse la más ingeniosa o la más documentada. Esta es sin duda, la de Pfandl, expuesta con un vasto conocimiento de causa que sorprende, y una claridad de juicio, que admira.

Ya nadie pone en duda que el Barroco mismo no es solamente un estilo artístico, sino además, un ideal de vida proteico y abigarrado, hasta la saturación. El ideal de vida de toda una época de la cultura occidental, que cada pueblo interpreta y exterioriza con peculiar matiz, especialmente el español.

Considera Pfandl que el barroquismo español es la época en la cual la psiquis hispánica va a parar a cierta exageración en sus propios contrastes, porque sus condiciones de vida se han modificado radicalmente, ya que el suelo donde se nutría, igual que su cuerpo, amenazaba con dislocarse del marco de la realidad en que se había encuadrado en los años de su evolución política y cultural.

Según Igual Ubeda, el barroquismo es un estilo de expresión artística propio del siglo XVII occidental, y el sentido de su estética es la reacción contra lo clásico, difundido en la anterior centuria por el Renacimiento. Contra la frialdad académica, contra la sujeción a la forma, a la medida, al arquetipo, que el Renacimiento, por devoción a la antigua forma clásica impusie-

ra a todas las artes; el barroquismo propugna la expresión de la independencia de normas y de sistema, el voluntario abandono de cánones y módulos para entregarse a la más gozosa y gaústica creación artística. Solo esta actitud en que el hombre, con el dominio de una técnica muy depurada ya, puede servirse de todo el extenso repertorio de su fantasía, permite dar a la inspiración el amplio y trascendente valor que desde entonces posee.

Algunos rasgos principales del barroco son los siguientes:

- 1.- Contraste clarooscuro.
- 2.- Contraste por paralelismo.
- 3.- Lo monumental y universal, sin límite en el espacio.
- 4.- Simbolismo y alegorismo.
- 5.- La estilización a base de dinamismo, retorcimiento, rápidos movimientos, equilibrio inestable.
- 6.- Ornamentación y juego de palabras.
- 7.- Subordinación de las figuras a una principal. Un eje central.
- 8.- Homenaje al patrón.
- 9.- Rasgos desmesurados.
- 10.- Resolución.

Como bien expresan Díez-Echarri y Bosa Franqueza, las formas poéticas con que se reviste la forma teatral revelan al poeta, y son el resultado de su temperamento y educación.

Basado en este concepto señalaremos concretamente la sutileza conceptista y la ornamentación culterana en nuestro autor, teniendo en cuenta los rasgos de su vida, que hemos estudiado en

relatado en el capítulo I, donde fijamos la idea de como Calderón se mueve en la línea de lo intelectual y lo abstracto.

El estilo de Calderón no se puede explicar teniendo en cuenta solamente su formación escolástica y su disciplina académica, sino hay que contar con la influencia de Quevedo, Góngora y otros.

Para hablar del barroquismo de Calderón de la Barca hay que tener en cuenta también que muchas veces su emoción poética queda ahogada en la fronda del verso, excesivamente artificioso y recargado. Ahí es cuando lo retórico que hay siempre en Calderón se sobrepone al propio dramaturgo.

Se ha señalado muchas veces el efectismo de los metros largos, en especial los endecasílabos agudos, asociados a escenas de honor, odio o tristeza, como en las octavas de la muerte de La Cena de Baltasar.

Ahora bien, es necesario aclarar que en el barroquismo no es lo esencial lo decorativo, lo escenográfico, como se puede llegar a creer, pues tenemos que en obras como El Médico de su Honra y El Alcalde de Zalamea, aún cuando no se presentan los aspectos señalados al principio de este capítulo en su mayoría, la consideramos como barroca por la existencia de un eje central y una ley de subordinación.

Explicemos algunos de los caracteres señalados anteriormente. En primer lugar podemos señalar el siguiente ejemplo como símbolo de dinamismo, retorción y violencia del barroquismo de Calderón:

Llegó de su parte el día,  
 y los presagios cumplidos  
 (porque tarde e nunca son  
 mentirosos los impíos)  
 nació en horóscopo tal  
 que el sol, en su sangre tinto,  
 entraba sanudamente  
 con la luna en desafío;  
 y siendo valla la tierra,  
 los dos faroles divinos  
 a luz entera luchaban  
 ya que no a brazo partido  
 el mayor, el más horrendo  
 eclipse que ha producido  
 el sol, después que con sangre  
 lloró la muerte de Cristo,  
 éste fue, porque anegado  
 el orbe en incendios vivos,  
 presumió que padecía  
 el último peanismo  
 los cielos se oscurecieron  
 temblaron los edificios  
 llovieron piedras las nubes  
 corrieron sangre los ríos.  
 (La Vida es Sueno)

Aquí podemos apreciar una típica lucha cósmica barroca donde resaltan las palabras: horrendo, temblaron, llovieron, y otras.

En cuanto al equilibrio inestable, puede hallarse tanto en los detalles como en la misma acción y su desenlace. La técnica del claroscuro se encuentra en detalles tales como comienzo de la acción al atardecer; personajes que se acompañan a la lumbre y comparaciones de los personajes con el sol.

Calderón emplea una serie de metáforas de gran y exquisita finura, junto a frases que constituyen verdaderos tópicos que repite incesantemente.

Otros rasgos del Barroco se pueden notar en los versos siguientes:



Hermosa compostura  
de esa varia inferior arquitectura,  
que entre sombras y lejos  
a esta celeste usurpas los reflejos,  
cuando con flores bellas  
el numero compite con sus estrellas,  
siendo con resplandores  
humano cielo de caducas flores.

Aquí se puede ver el paralelismo establecido entre la tierra con sus flores caducas y el cielo con sus estrellas eternas, lo real y lo figurado, lo eterno y lo fugaz. En estos mismos versos también existe una sintaxis que no es normal en el idioma español, es hiperbaton.

Campana de elementos,  
con montes, rayos, piélagos y vientos:  
con vientos, donde graves  
te surcan los bajeles de las aves;  
con piélagos y mares donde a veces  
te vuelan las escuadras de los peces;  
con rayos donde ciego  
te ilumina la cólera del fuego;  
con montes donde dueños absolutos  
te pasean los hombres y los brutos:  
siendo, en continua guerra,  
monstruo de fuego y aire, de agua y tierra.

Los vocablos sucesivos denotan un retorcimiento de palabras en el caso de: elementos, con montes, rayos, piélagos y vientos. Rayo, guerra, cólera y vientos denotan violencia. Lo monstruoso es exageración, por tanto también se usa en estos la hiperbole.

Tú, que siempre diverso,  
la fábrica feliz del universo  
eres, primer prodigio sin segundo,  
y por llamarte de una vez, tú el Mundo,  
que naces como el Fenix y en su fama  
de tus mismas cenizas...

La frase "la fábrica feliz del universo" también demues-

tra barroquismo ya que ese era el modo barroco de concebir la estructura del universo. Al mencionar "el Fénix" utiliza motivos mitológicos puesto que el referido Fénix era un ave legendaria de la mitología, que al sentirse morir construía un nido de leños olorosos y batiendo sus alas al sol, los incendiaba, surgiendo de las cenizas un ave nueva.

Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres,  
 hoy, de un concepto mío,  
 la ejecución a tus aplausos fio.

En estos versos se palpa el eje central, el Autor. Y ya que estamos hablando del vocablo "autor" debemos notar como Calderón juega con las dos acepciones del mismo, pues en el siglo XVII, aparte del significado ordinario, también era otro nombre que se le daba al empresario de compañías teatrales.

Casi todos estos versos son del comienzo o parte inicial del auto El Gran Teatro del Mundo. El resto de la obra sigue más o menos el mismo estilo como veremos en la relación que se hace en los siguientes capítulos.

También debe hacerse constar que el elemento decorativo está presente en todo el teatro calderoniano, desde las comedias urbanas, a los dramas poéticos y los autos. Su poesía exterior posee un estilo de majestuosa sonoridad, obtenida por su intuición del valor musical del verso. El endecasílabo calderoniano, influencia gongorina, posee rotundidad y retorcido movimiento.

La riqueza verbal de Calderón es enorme pero no por eso es menos precisa. Conoce profundamente el idioma y sabe precisamente que palabra utilizar en el momento adecuado, así como

también sustituir un vocablo por otro o por una cadena de imágenes para dar mayor colorido o mayor musicalidad, o para obtener cualquier efecto que sea objeto de su imaginación. Calderón es un verdadero artista del Barroco.

## CAPITULO IV

### EL GRAN TEATRO DEL MUNDO COMO OBRA BARROCA

Este auto aparece en la lista del propio Calderón de la Barca con el nombre de El Teatro del Mundo; fue un acto presentado en los corrales de Madrid, al estilo de las obras de Lope de Vega y se presentaba desde las Fiestas del Corpus hasta los finales de septiembre. (Las Fiestas del Corpus Christi eran la cabalgata apoteósica que iba al final del cortejo litúrgico de las Pascuas).

Antes de continuar es conveniente dar una definición de lo que es un "auto sacramental": una composición dramática, alegórica, que casi siempre se refiere al misterio de la Eucaristía Sagrada.

La alegoría es lo principal del auto. Sean ya sus personajes de la realidad histórica, o creados por la fantasía del autor, el sentido indirecto, inmediato, siempre está escondido en sus acciones. Por eso en los siglos XVII y XVIII se llaman casi todos los autos "simbólicos". El termino "sacramental" alude esencialmente a la Eucaristía, aunque muchos autos no se refie-

ran de hecho a ese misterio, se les denomina del mismo modo en las ediciones de la época por analogía (en muchísimos casos se referían solamente a Nuestra Señora). El sentido alegórico es el que nunca falta en estas obras. Calderón de la Barca ha hecho el drama de la Redención y de la Eucaristía. En su sólida formación teológica y en su ferviente fé, que se revela al dedicar los autos que publicó a Jesús Sacramentado, con las palabras inflamadas de un místico, nuestro dramaturgo comprendió el sentido profundo que unía los dos grandes misterios que eran la muerte de Nuestro Señor, Jesucristo, y su amor hasta el fin, permanente en la Comunión.

Estas dos cosas, el Misterio de la Eucaristía y la tragedia de la muerte, vienen a dar la clave del dramatismo de los autos de Calderón de la Barca. Casi todo está basado en Cristo que muere por los hombres para borrar el pecado y al propio tiempo se da a los suyos en alimento (Esta es mi carne...Esta es mi sangre).

En torno a este eje dramático, el poeta reúne una multitud de elementos. Puede haber una síntesis teológica de toda la historia de la humanidad: Creación, Caída en el pecado y Redención; pero ahí, en su culminación, radica el poderoso dramatismo, a la vez se recogerán las discusiones y debates más en relación con las moralidades de la Edad Media, expresadas en ingeniosidades conceptivas. Escenas en que los cinco sentidos se acercan a la Sagrada Hostia y dialogan sobre si lo que ven, palpan y gustan es o no pan; y en que la fé cautiva por el oído, al

entendimiento; discusiones de la Iglesia y la apostasía sobre la <sup>43</sup> presencia real de Cristo en el Sacramento del Altar. Todas estas cosas tenían el interés de su época, y Calderón las realiza por medio de bella poesía.

El Gran Teatro del Mundo, según Valbuena Prat, presenta tres ideas principales:

- 1.- La vida es una comedia.
- 2.- Nuestra existencia es breve y fugaz.
- 3.- Lo que importa es ser bueno para luego ganar la eternidad.

Es una obra esencialmente filosófica. El asunto es el tema de la vida como una comedia, de la que solo quedan las obras buenas y que una vez terminada por medio de la muerte, se llega a eterna.

Según el mismo Valbuena Prat, los elementos alegóricos de Calderón se pueden encontrar en el capítulo XIX de la traducción de Quevedo de La Doctrina del Epicteto.<sup>15</sup> Calderón toma estas expresiones en su generalidad, pero profundiza en la metáfora.

La estructura básica de la alegoría es clara. Para su actuación, una obra necesita un productor, un director de escena y actores. El productor, quien es el que provee el teatro, contrata a la compañía, distribuye las partes o trabajos de cada una, supervisa su actuación y juzga si es buena o mala, es Dios. El director de escena, quien es responsable del escenario y los

---

<sup>15</sup> A Valbuena, Historia de la Literatura Española, p. 501

vestuarios, vestidos o disfraces, es el Mundo. Los hombres son los actores.

En lo que no se ve analogía entre la vida y la obra es en que esta tiene que ser escrita antes de presentarse en el teatro y debe ensayarse. En la obra de Calderón de la Barca, a los actores se les asigna su papel y se les dice que espera el productor de ellos, no se les permite ensayar, se les indica solamente lo que tienen que hacer, o sea, que en esa parte de la obra ellos son en realidad los autores. Ellos hacen la comedia de la vida, ya que el Productor, Dios, no interviene para corregir los errores o los defectos. En esto se puede apreciar con facilidad los reflejos de la teoría del libre albedrío, tan de moda y discutida en aquella época, como ya hice referencia en el capítulo II de esta tesis.

En cuanto a la acción del auto, debemos recordar la diferencia que hay entre el actor y el papel que desempeña. En el comienzo cuando el Autor, Dios, los llama, todos son iguales y luego tienen que actuar con el papel que se les dé. También debemos recordar el papel en sí, su función dramática y las cosas que le son inherentes. Estas distinciones son importantes porque en ellas está basada la acción del auto. Ellas determinan el análisis de los hechos morales relacionados.

Este auto es en esencia una expansión de la metáfora, "La vida es una comedia" y no una superestructura a la cual la metáfora le sirve de base. La metáfora no se completa hasta que

el auto no se termina.

La obra comienza con el Productor llamando a su director de escenario, con quien sostiene un diálogo. Le da instrucciones referentes a la obra que quiere representar. Las primeras palabras del Productor, llenas de retórica y elaboradas imágenes presentan tres ideas básicas de la obra.<sup>16</sup>

Una, que las bellezas del mundo son solo reflejos...

a esta celeste usurpas los reflejos,  
cuando con flores bellas  
el numero compite a sus estrellas,  
siendo con resplandores  
humano cielo de caducas flores.

El segundo punto o segunda idea básica es que se trata de un mundo de conflictos, de luchas continuas. Esto se puede apreciar cuando leemos: "campana de elementos" (9), "siendo, en continua guerra" (19)

La tercera es que la vida surge de la muerte, "que naces como el Fenix y en su fama/ de tus mismas cenizas" (25-26). O sea, que el mundo tiene bellezas, pero una belleza usurpada que no es real, por lo tanto, muere; no puede rivalizar con la celestial que es eterna. Esto queda claro por la exposición que se hace en los versos del cinco al nueve.

En no hacerse estas distinciones entre lo reflejado y lo real, entre lo que es relativo y lo que es absoluto, entre el

---

16

Don Pedro Calderon de la Barca, "El Gran Teatro del Mundo", Obras Completas, III, ed. Angel Valvueda Prat (Madrid, Aguilar, 1952), 1203. Futuras referencias remiten a esta edicion, siendo indicado entre parentesis el número del verso en la mayor parte de los casos.



cielo de caducas flores y el divino cielo de estrellas eternas y el confundirse lo uno con lo otro estriba el conflicto moral de la vida humana, la cual analiza este auto. Este conflicto moral de la vida humana y la incertidumbre se reflejan en la continua guerra de la naturaleza. La naturaleza nace también de la muerte constantemente, y la idea de que la vida en el mundo no es más que un reflejo de la vida real, la vida eterna de la cual la muerte no es más que el nacimiento, es asunto fundamental en el tema de este auto.

El mundo no ejercita ninguna iniciativa en la comedia de la vida humana, y su función estriba en hacer posible que los deseos del Productor se realicen. La presentación de la obra depende de la relación ordenada entre el Productor, y el director de escenas y los actores.

La función del mundo es fabricar apariencias. La de los actores es actuar "con estilo oportuno" (55). Los hombres o actores dependen exclusivamente de Dios para su existencia (o sea, su creación) y para recibir el papel que en la vida van a realizar o representar.

En lo que se refiere a la realización de sus papeles, los hombres dependen directamente del mundo que les da vestidos y disfraces, e indirectamente de Dios, porque el Mundo solo hace lo que se le ordena:

como parte obedencial,  
que solamente ejecuto  
lo que ordenas, que aunque es mía  
la obra el milagro es tuyo, (76-79)

Como se puede apreciar el mundo no es más que un intermediario entre los actores y el Productor, con capacidad accidental y no esencial. Por ejemplo, en el propósito del estado social de cada actor es lo esencial y los hechos concurrentes a ese estado social es lo accidental. En otras palabras, su intervención en la vida de los hombres, es de cantidad, mucho o poco, y no de calidad, bueno o malo; lo que a cada uno da puede llevar al actor a hacer el bien o el mal pero de que el resultado sea bueno o malo, depende de lo que haga el actor y no de la naturaleza de lo que ha sido dado; aquí se aprecia de nuevo el reflejo de la teoría del libre albedrío.

En el largo discurso del Mundo (versos 67 al 278) se hace énfasis en el hecho de que la historia tiene un plan divino y demuestra como a través de la misma no lleva, ni controla sino que meramente da a los autores los instrumentos que les son necesarios y a medida que desarrolla el plan divino cambia el escenario. Así dice el Mundo con claridad

Prodigios verán los hombres  
 en tres actos y ninguno  
 a su representación  
 faltará por mí en el uso (225-228)

Más adelante dice que si los actores fracasan, que no le culpen, y así dice:

Solo no vestire' al pobre  
 porque es papel de desnudo  
 porque ninguno despues  
 se queje de que no tuvo  
 para hacer bien su papel  
 todo el adorno que pudo,  
 pues el que bien no lo hiciere

será por defecto suyo,  
no mío. ... (265-273)

Así como la vida en su totalidad está preordenada, también lo está la organización social de la vida. El estado o escala social y procesiones constituyen las partes o roles que los hombres tienen que desempeñar, y como el patrón de la sociedad es preordenado, los papeles se deben distribuir antes de que los actores nazcan:

los papeles puedes dar,  
pues en aquesta ocasión  
no tenemos elección  
para haberlos de tomar (305-308)

Estas distinciones en los estados sociales no son creaciones arbitrarias de los hombres sino que corresponden a las necesidades de la vida social. No habría sociedad hecha a base de distintas escalas si no fuera porque unos hombres tienen más oportunidad de salvarse haciendo el papel de Rey que el de Mendigo, pero antes de que esta salvación se realice es necesario pasar por las tres épocas, (tres "jornadas"), nacimiento, vida y muerte. Dios a cada actor da el papel que cree que realizará mejor, y así tendrá más oportunidad de salvarse:

Y pues tú sabes, y es llano,  
porque en Dios no hay ignorar,  
que papel me puedes dar,  
si yo errare este papel,  
no me podre' quejar de él,  
de mí me podre' quejar

Esto se interpreta estableciendo que la sociedad existe para el individuo, ya que su bienestar viene primero.

Como es así, la sociedad y las distinciones sociales

existen en beneficio del individuo, y no el individuo en beneficio de la sociedad. Las necesidades de la sociedad y la de los individuos que la componen son inseparables. Si cada individuo tiene que sacrificar sus propias inclinaciones en bienestar de la sociedad, contribuyendo así a la salvación de los otros, también ciertamente contribuye a su salvación que es en fin lo más importante y primordial.

Los actores tienen igualdad de almas, igualdad de sentimientos e igualdad de ser, pero sus papeles en la vida son distintos porque existe desigualdad en los talentos:

Como sois cuerdo, me dais  
como el talento el oficio,  
y así mi poco juicio  
sufrís y disimuláis (359-362)

Esto de la distinción de roles no tiene importancia y así, cuando el Pobre se queja de su papel, el Productor le contesta que tan bueno es el papel del Rey como el del Pobre, ya que todo en la vida humana representación es. Esto se puede bien apreciar en los versos siguientes:

No porque pena te sobre  
siendo pobre, es en mi ley  
mejor papel el del rey  
si hace bien el suyo el pobre;  
uno y otro de mi cobran  
todo el salario despues  
que haya merecido, pues  
en cualquier papel se gana,  
que toda la vida humana  
representación es. (419-428)

A la vista de Calderón la desigualdad no existe y piensa que si al hombre se le permitiera escoger, escogería el papel del Rico, del fuerte, del poderoso, para dirigir, y no el del

Pobre, que viene aparejado con grandes sin sabores. Sin darse cuenta de que todos los papeles son solo representaciones y que si en algo no son iguales es en beneficio de la salvación de cada uno de los individuos, y en general, de la sociedad. Preferiríamos los papeles de Rey y de Rico por razones de egoísmo, por tener más comedia y no porque representen un papel de mayor utilidad e importancia a la causa común.

Como no han ensayado, ¿como es posible que el Autor piense que no se han de equivocar?

El Autor les dirá cuando han de nacer y cuando han de morir (v. 474 y sgts...) y por medio de su Ley, la consciencia de cada uno, les dirá cuando actúan bien y cuando no. (V. 477-481). Así es que, en realidad, no será necesario el ensayo para que la actuación sea buena.

El Mundo da a cada actor su disfraz y todo cuanto es necesario para que desempeñe bien su papel el actor. Algunos son recibidos con satisfacción, otros no, como por ejemplo, los del Labrador y del Pobre. Estos se resignan tan pronto se dan cuenta de que esto es solo aparente y no una realidad.

La Belleza, o mejor dicho, La Hermosura, recibe sus colores con casi más vanidad que otra cosa y además con jactación alabancia y ponderación. Parece que no se da cuenta de que solo se trata de una comedia, y disfruta plenamente de lo que el Mundo le da:

Pródiga soy en colores... (V.516-518)

El Rico acepta su riqueza con orgullo y arrogancia por

los mismos motivos que tiene La Hermosura; no se da cuenta del verdadero proposito de la misma (la riqueza) en la obra, ayudarlo a salvarse, y que solo es apariencia.

El Rey recibe su insignia sin comentarios.

La Discrecion recibe su indumentaria en forma correcta pues se da cuenta de que es para ganar mejor su vida eterna, que es el verdadero objetivo de esta comedia.

El Pobre acepta su desnudez sin resistencia o quejas, pero viendo la miseria de su mision. Calderon acentua la vida del Pobre al decir:

el nunca tener que dar,... (586-587)

El Labrador recibe sus utensilios con resistencia y gruñendo.

Lo que el Mundo ha dado a cada actor sera, o puede ser, insulto para unos y limosnas para otros. Todo depende de como lo usen. Por medio de la caridad debia hacerse justicia, y al hacerse justicia se contribuye a la propia salvacion. Esta es una obligacion, pero una obligacion para la humanidad; la otra obligacion es de tipo religioso, ya que es hacia Dios, su glorificacion y esto parece ser el proposito primordial de la obra.

Estas dos ideas se mantienen bien claras a traves de la obra. Asi como tambien la distincion que existe entre el representar y el vivir, entre la persona y el actor, entre la vestidura y el papel. Entre la obra y el milagro, entre los medios sociales y el proposito, entre lo que el Mundo da y lo que Dios da.

Cualquier error por parte de los actores en comprender esto, constituirá un error moral.

Y aquí ya comienza la representación de la comedia. Cada actor expresa en su momento su modo de ver la vida. Esto demostrará si se han dado cuenta de su propósito en la vida, o sea, del propósito de su existencia.

Aparecen La Hermosura y la Discreción. Inmediatamente La Hermosura comienza con un discurso que contrasta con la expresión de alabanza de la Discreción hacia Nuestro Señor y aceptado por Este como el standard de excelencia. La Hermosura invita a la Discreción a caminar por el mundo, a disfrutar de la riqueza de la naturaleza, que solo existe para que ellas puedan vivir bien (V. 679-682).

Aquí el error moral es confundir la obra con el milagro; el propósito de La Hermosura es admirarlas para ella disfrutarlas y por esto no es bien visto por el Autor. Si fuera para admirarlas viendo en ellas el gran poder del Creador, entonces sería bien visto. Y es así que parece pensar la Discreción (V. 711-718).

Bien se puede apreciar que la Discreción ve las cosas en forma que alaban y realzan la gloria de Dios, mientras que La Hermosura no, sino que lo hace más bien para su propia gloria. La Discreción trata de realizar su papel de acuerdo con el propósito principal. Esto se puede observar cuando se pregunta que hará para su salvación, (V733-734).

La Hermosura por el contrario dice:

Yo soy bella y salgo

para ver y que no vean (723-724)

En otras palabras, ella sale al mundo para que la vean y la admiren y para conquistar, y no conquistas fáciles, sino difíciles para probar su poder (V. 727-730). Confunde lo que el Mundo le da, con lo que Dios le da. En eso se oye la Voz, pero La Hermosura esta tan ocupada en su misma, que no la oye.

Aparece después el Rico y dice que si la riqueza y el poder le han dado, deben ser empleados en delicias, pero delicias para sí. Todo lo que el dinero y el poder puedan adquirir, será suyo. Su intención era tenerlo todo por tenerlo, sin que existiera un motivo social en beneficio de sus vecinos (743-744).

Y como para que no queden dudas, más adelante se pregunta que hará para ostentar su riqueza (V. 805-806). Cuando oye la Voz que le dice que "obrar bien, que Dios es Dios", dice: "Oh, como me cansa esta voz". En otras palabras, la oye y le cansa; la ha juzgado de cansona.

Hasta el momento se puede apreciar la diferencia entre la actitud de la Hermosura y la del Rico. Aquella no se da cuenta de las cosas, y éste si se da cuenta.

El próximo es el Labrador. Su barbarie, poca educación y falta de gracia, ya se demostraron cuando recibió su papel y su vestidura. Al expresarse de su vida, lo hace con cierta ingratitud y despecho. A la tierra, que le produce, la maltrata, o sea, que realiza su labor de mala gana (752-764). El se da cuenta de que todo lo que la tierra le da es en beneficio suyo, y ya, desde antes dijo que aceptaba el papel sabiendo que era solo cuestión



de apariencias (V. 358-359). Su trabajo es producir comida para sus compañeros actores, los otros seres humanos. Es tan rebelde que tiene en su mente la venganza hacia los que compran sus productos y los venderá por su propio beneficio (V. 773-780).

El error del Labrador no es de la misma índole que el del Rico o el de la Hermosura, ya que en su mente no existe la idea de ostentar, ni de que hacer con la riqueza una vez que la obtenga. No es egoísta como aquellos, solo quiere vengarse de la sociedad que lo considera como de clase más baja (V. 1339-1342), pero cada vez que necesitan algo, le piden (V. 769-772).

En otras palabras, quiere pagarles a los otros con la misma moneda que le pagan a él. Por no tener educación se puede esperar menos de él, y, al aumentar la responsabilidad de los más educados, la suya, decrece, se hace menos ostensible. Cuando oye la voz que le dice que "Obrar bien, que Dios es Dios", pone poca atención. Cuando la Hermosura le pregunta que si no oyó la voz (V. 791), este contesta que si, pero que él no es el único que va a sufrir por cuenta de ella; no la rechaza, ni le cansa como al Rico.

El Mundo, comentando su actitud, dice: "El al fin esta en sus trece"; queriendo decir que su error es por obstinación, no por desilusión (V. 792 y sgts). No discute ni pelea con la Voz, sino más bien reconoce lo justa que ella es y así reafirma con mayor énfasis: " Y aún en mis estorces estoy (V. 794), se siente ofallose. Su actitud es menos innoble que la del Rico o la de La Hermosura.

Calderón no justifica este error del Labrador, pero lo considera inferior al de los de más alta clase social, que es quien lo lleva a cometerlos.

El Pobre, como el Labrador, se da cuenta perfecta del papel que tiene que hacer, lleno de necesidades, pero no demuestra disposición para remediarlo por medios deshonestos y su actitud es solamente de resignación (V. 804-807), y cuando oye la Voz, se siente consolado, se alegra porque la misma le recuerda su propósito en la vida.

Por último sale el Rey, que se vanagloria de su poder ilimitado, ya que es "dueño absoluto" y "supremo señor", de todo el mundo, ante quien se postran todos sus vasallos y es así que se pregunta: "Que he de menester yo en el mundo? (V. 831). Ya todo lo tiene. El ve su poderío como algo para sí mismo y no como beneficio de los demás, como es su obligación social. Como la Hermosura, no oye la Voz, pero no es por las mismas razones.

Aquí acaba la primera parte de la obra. Hasta este momento solo dos de los actores han realizado bien su papel, los otros han fallado, pero en distinto grado. El Pobre ha realizado la mejor actuación y el Rico la peor.

La segunda parte demostrará si los actores ven algún propósito social en sus vidas, y en caso de que lo vean, si lo realizan (amar al prójimo como a tí).

El Pobre realiza sus funciones, "él siempre haber de pedir", ya que no tiene otra alternativa, pues ellos viven sin él,

pero él sin ellos no (857-858).

A las peticiones del Pobre, los cinco restantes caracteres responden de cinco maneras distintas:

La Hombresura, como nos podemos imaginar, sigue tan ocupada consigo misma que no la oye, por lo tanto no le puede contestar (859-860).

El Rico, le replica con un "no" rotundo (871-874). El Rey lo manda con su limosnero mayor (887-888). El Labrador aparentemente le contesta que no, regañándolo por no trabajar y lo que hace es más bien ofrecerle con que trabajar (899-905).

La Discreción es la única que le da algo, le da un pan (918).

Es decir que el Pobre recibió cuatro contestaciones negativas. Pero como podemos apreciar no todas implican el mismo grado de responsabilidad social, como veremos. La contestación del Labrador no debe ser tomada como una negación, sino más bien como una manera bastante poco delicada de decir que sí, pero que lo cogiera él mismo. Y el regaño porque no le agrada que fuera el Pobre un vagabundo. En general, su contestación fue piadosa. El Labrador no debe de considerarse como fracasado en su actuación.

El Rey no le niega limosna al Pobre y reconoce que su petición es justa. Su error se encuentra en haber pasado su responsabilidad a sus ministros (889-890) y no ver si al mismo se le daba o no la limosna. Su error no es sumamente grave.

La Hombresura con su ceguera, no se encuentra libre de

culpa, pero por lo menos existe la posibilidad de que se despierte y se de cuenta de su error.

Cuatro de los actores son culpables por confusión, pero en tres de estos casos, hay circunstancias más o menos atenuantes. Este es un punto de importancia, ya que la condena final de uno y la salvación de otro no se deberá a la cuestión meramente accidental de que tres se arrepientan y uno, no, como más adelante veremos.

Una de las causas de arrepentimiento es el hecho de la proximidad de la muerte. Antes de que cada uno de los actores se encare con dicha muerte, se le dará otra oportunidad para ver si se da cuenta de la realidad o no.

Ante la muerte, ahora cada uno revela lo que tiene en su mente.

El Rey, al principio, no parece darse cuenta y dice:

La humildad de unos,  
de otros la riqueza  
triumfos son al arbitrio de los hados.  
(967-...)

Seguidamente expone lo difícil que es gobernar un mundo de conflictos, pero al darse cuenta de que tiene obligaciones, se siente deseoso de cumplirlas.

Ante esta expresión, el Mundo comenta: "Ciencia para gobernar pide, como Salomón" (975-976). Pero la Voz no lo aprueba del todo y le dice que basta ya de ambiciones, (977-978), que ya su papel se acabó.

Se puede apreciar que el Rey, aunque quería gobernar bien

no deja de tener cierto mérito el hecho de que quisiera cumplir sus obligaciones, y esto le hace capaz de arrepentirse.

Ahora, veremos el caso de La Hermosura. Esta asona y compara su poder con el del Rey y decide que su poder es más grande, y, en este pensamiento encuentra su mayor satisfacción. Se siente contenta de haber escogido entre lo espiritual y lo material, lo primero, o sea, lo espiritual. Así se produce en su soneto donde habla de vidas, almas, mundo, cielo, etc. (1035-1038), pero no dejemos de darnos cuenta de que todo es para su propia vanidad. Hasta este momento no se ha despertado aún a la realidad. ¿Cómo es posible que se arrepienta si sigue tan ciega y sorda? porque ella es la única de los actores que experimenta la destrucción de todo lo que el Mundo le dió. Perdió toda su belleza. Entónces se pregunta que como es posible que fallezca cuando ella se creía eterna (1063-1072). Le contesta la Voz que su inmortalidad se limitaba al alma y no al cuerpo (1073-1074). Ante esta declaración y ante la muerte, vuelve a la realidad y ve y oye.

El Labrador en un discurso de corta duración, que contrasta con el del Rey y el de La Hermosura, declara que en él ya no hay la actitud de venganza y despecho que antes existía, y que se da cuenta de su responsabilidad (1093-1113). Aclara además, que ha descuidado su alma, que debía de haber cuidado tan bien como su labor. En este momento le llama la Muerte. El Labrador entre otras cosas quería dejar sus tierras de forma tal que sus

sucesores las encontraran en buenas condiciones (1131-1138).

Después viene el Rico, que dice que como la vida es tan corta, hay que disfrutarla hoy, que mañana moriremos (1161-1170). Este vive solo para sus placeres y se siente morir porque deja en el mundo su corazón, sus deseos y no porque haya llevado una vida sin provecho. No existe en el arrepentimiento.

Llega el turno del Pobre que no se queja de la injusticia de la cual ha sido víctima, sin miedo a la muerte, sin nada por que arrepentirse, ni nada que dejar, pues nada tenía, y voluntariamente se va (1223-1225).

La Discreción tampoco tiene miedo, pues ella en realidad no tenía que morir; se había enterrado en vida (1243-1246). Esta pudo haber aprovechado la vida, pero no lo hizo; El Pobre no tenía donde escoger, así que solo tenía que aceptar las cosas como venían.

En la parte de la obra donde el Mundo quita a todos sus vestiduras, se hacen resaltar una vez más las ideas esenciales de este auto. Cuando se acaba la vida del mundo, la comedia, el Mundo a todos quita sus vestidos puesto que eran solamente para representar (1263-1266) y la representación ya se acabo.

En la vida, los que vivieron mirando las cosas mundanas como parte de sus vidas, no se conciben sin ellas en la hora de la muerte; los queeran reyes o ricos no se ven como hombres, sino como lo que eran antes, y para estos la muerte es una humillación, no así para los que observaron su propósito en la vida.

El Mundo quitó a todos lo que habían tenido antes en vida, menos a la Discreción y al Pobre, quienes no sufrieron humillación al enfrentarse con la Muerte y quienes llevaron consigo los atributos que tenían en la tierra. La primera, sus buenas obras, y el segundo, su falta de vestuario (1374-1375).

Calderón no inventó esta obra, sino que más bien le dió a los preceptos cristianos forma poético-dramática, valiéndose de su enorme conocimiento y del don que Dios le dió.

Una vez que todos los actores han devuelto al Mundo todo lo que éste les había dado en un principio, se dirigen hacia donde está el Autor, El Productor, y la cena que les había a ellos. Ya todos son iguales, pues han realizado sus papeles y ahora van a ver al Juez. Por el camino, el Rey y el Rico aun creen que son lo que eran en la tierra.

Cuando llegan a donde está el Autor, lo encuentran sentado a una mesa donde hay un Cáliz y una Hostia. El Autor llama a la Discreción y al Pobre porque han realizado bien sus papeles. Ambos llenos de alegría dicen que bien valía la pena esta recompensa.

El Rey pregunta que si no es cierto que ya hubiera pedido perdón. A esto el Autor le contesta que si es cierto, y que vendrán a su mesa el y el Labrador porque pidieron perdón a tiempo, pero que primero tendrán que pasar por el Purgatorio, en dilación penosa.

El Rico le pregunta, en tono altivo y sin respeto, que por que si perdona a los otros, no lo perdona a él. El Autor le

contesta que él no pertenece ya a su compañía y que de su cena lo arroja a donde pene entre llamas perennemente.

Al Niño le dice que su actuación fue muy escasa y que no tiene ni glorias ni penas.

Y termina el auto cuando se dice que en esta vida todo es representación y que espera que todos puedan recibir el perdón.



## CAPITULO V

### CONCLUSIONES

El Gran Teatro del Mundo es de concepción amplia y universal; la obra es en sí una alegoría desde el principio hasta el fin, basada en la frase: "La vida es una comedia".

Es monumental y universal porque comprende tanto lo terrestre, como lo celestial, no tiene límites en el espacio y comprende a toda la humanidad.

Todo está reducido a la menor expresión, muy sintetizado y estilizado. El Pan simboliza a la Eucaristía, y las figuras son ideales y abstractas.

Se contrasta la actuación del Rey, del Rico y de La Hermosura, con la del Pobre, la del Labrador y la Discreción, y a la vez todas entre sí. El que tiene las riquezas en el mundo, resulta ser el pobre en el cielo; en otras palabras, el más rico es a la vez, el más pobre, y el más pobre, el más rico. Existe un cierto equilibrio. Todo está subordinado a un eje central, que es Dios, el Autor.

Los actores, que no son más que símbolos, parecen ser reales y lucen como si estuvieran en contacto directo con los que

que presencian la obra.

Tiene contraposiciones paralelísticas. Por ejemplo, entre la belleza del mundo y la celestial; entre las flores y las estrellas.

Hay violencia, retorsion y ornamentacion. Un ejemplo lo tenemos en: "campana de elementos, con montes, rayos, pielagos, y vientos, con vientos donde graves que surean los bajeles de las aves..." (10).

El símbolo de la violencia: la voz de Gracian se oye constantemente, no como orden, sino como aviso, y aquí se puede apreciar que funciona la teoría del libre albedrío, o lo que es igual, que la Voz llama la atención, pero no obliga.

También tiene un equilibrio producido por la coordinación de todas y cada una de sus partes. Está perfectamente elaborado y construido. El auto esta concebido a base de cinco planos que se superponen:

1.- Dios es el Autor; en exposición solemne y grandiosa de la obra, dialoga con el Mundo, ampliando la representación por los hombres de la comedia de la vida, individualmente considerada, a los horizontes teológicos y de toda la historia sacra. Este es un diálogo sintetizando todo lo que se va a realizar en esta obra.

2.- Los personajes se presentan al Autor y dialogan, luego reciben los papeles que han de realizarse en la comedia, tocando, como es natural, uno a cada uno.

3.- La representación de la comedia de la vida. El Au-

tor preside desde el globo celestial. Es el eje central del auto, a quien todo está subordinado.

4.- Terminada la comedia de la vida, el Mundo quita a cada uno de los personajes sus galas y atavíos. Lo único que no quita son las buenas obras y acciones.

5.- Los personajes caminan a presentarse ante el Autor. Se abre un globo celeste, en el que Dios convida con la Cena Eucarística a los representantes que han realizado bien su obra, termina esta pieza literaria con la adoración del Santísimo Sacramento.

## E P I L O G O

Y finalmente, como entiendo que una de las cosas no permisibles en esta vida es la ingratitud, quiero expresar mi profundo agradecimiento al Departamento de Lenguas Modernas, y a todas las personas que de una u otra manera hayan contribuido a la realización de esta tesis haciendo especial mención al Profesor Charles M. Lombard y a mi Maestro y Consejero, James Graham-Lujan, quien tanto me ha ayudado.

## BIBLIOGRAFIA

- Biblioteca de Autores Españoles. Autos Sacramentales. LVII. Colección escogida por D. Eduardo González Pedroso. Madrid, 1930.
- Astrano Marin, L. Los textos primitivos calderonianos. Aguilar. Madrid, 1941.
- Bonet, Alberto. La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XV y la primera mitad del XVI. Barcelona, 1932.
- Campbell, Roy. The Surgeon of His Honor. Madison: The University of Wisconsin Press, 1960.
- Castro, Americo. Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles del siglo XVI fundado en el estudio de las comedias de Calderón. Madrid, 1881.
- Cortina, A. El Barroco en La Vida es Sueño y El Alcalde de Zalamea. Madrid, 1955.
- Elias de Molins, J. "El sentimiento del honor en el teatro de Calderón." Revista de España, Nos. 80-81-82.
- Frutos, Eugenio. La Filosofía de Calderón en sus autos sacramentales. Institución Fernando el Católico de la Exma. Diputación Provincial. Zaragoza, 1952.
- Hesse, W. "The Publications of Calderon's Plays in the 17th. Century." Philosophical Quarterly, 1948.
- Hugo, P. "Der Fremde Calderón". Freiburger Universitätsreden. 1955.
- Igual Ubeda, Antonio y Galter, Juan Subias. Historia de la Cultura Española. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1951.
- Mc Garry, Sister M. Francis de Sales, M. A. The Allegorical and

Metaphorical Languages in the Autos Sacramentales of Calderon. Washington, D. C.: The Catholic University of America, 1937.

Menendez Pelayo, Marcelino. Crítica Literaria. Dirigida por D. Miguel Artigas. Santander: Aldus, S. A. de Artes Gráficas. Edición preparada por Don Enrique Sánchez Reyes, 1952.

Osuna, M. de. "Estudios sobre Calderón." Hispania II, 1928.

Parker, Alexander A. The Allegorical Drama of Calderon. Oxford y Londres: The Dolphin Book Co. Ltd., 1943.

Thomas, L. Paul. "La genese de la philosophie et le symbolism dan la vie est un sogne." Zeits flur Romanische Phil., 1932.

Pfandl, Ludwig. Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2a. Ed. 1952.

Rios, Blanca de los. De Calderón y de su Obra. Madrid, 1914.

Salinas, Pedro, and The John Hopkins University. Ten Centuries of Spanish Poetry. Ed. by Eleanor Turnbull.

Valbuena Prat, Angel. Calderón. Barcelona: Editorial Juventud, S. A. la. ed., 1941.

\_\_\_\_\_. Historia de la Literatura Española. II. 6a. ed., Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1960.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by Mariano Quintana has been read and approved by three members of the Department of Spanish.

The final copies have been examined by the director of the thesis and the signature which appears below verifies the fact that any necessary changes have been incorporated, and that the thesis is now given final approval with reference to content, form, and mechanical accuracy.

The thesis is therefore accepted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

Jan. 24 1966  
Date

James Graham-Lujan  
Signature of Adviser