

CALDERÓN DE LA BARCA EN BUSCA DE LA MODERNIDAD

JOSE ALEJANDRO TAMAYO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JUNIO, 2010**

CALDERÓN DE LA BARCA EN BUSCA DE LA MODERNIDAD

JOSE ALEJANDRO TAMAYO

TRABAJO DE GRADO

**Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JUNIO, 2010**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DECANO DEL MEDIOUNIVERSITARIO (E)

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan Felipe Robledo Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	6
1. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO	9
1.1 DESCRIPCION DE LA ESCENA CALDERONIANA	14
1.2 LA PINTURA Y LOS AUTOS SACRAMENTALES	20
1.3 CALDERÓN SE ANTICIPA A LA EVOLUCION DE SU ARTE	24
1.4 EL ROMANTICISMO ALEMÁN LE PONE LOS OJOS A CALDERÓN	26
2. CONSTRUCCIÓN DE UNA MODERNIDAD CALDERONIANA	33
2.1 EL LIBRE ALBEDRÍO EN LA OBRA DE CALDERÓN	37
2.2 PASIONES EXTREMAS EN LA OBRA DE CALDERÓN	42
2.3 PRIMERAS NOCIONES MODERNAS EN LA OBRA LA VIDA ES SUEÑO	44
3. .SEGISMUNDO HOMBRE MODERNO	52
3.1 ANÁLISIS DE LOS MONÓLOGOS DE SEGISMUNDO EN CLAVE MODERNA	53
4. CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	67

LISTA DE FIGURAS

		Pág.
Figura 1	Juan de la Corte: Ulises y Circe	21

“Las emociones estéticas que la contemplación de la belleza produce, sacuden y revuelven el espíritu profundamente, agitando las actividades psíquicas, sentimentales más ocultas; y siendo de este modo un poderoso reactivo para el alma”.

Oscar Miró Quesada

INTRODUCCIÓN

En el año de 1600 en Madrid nació uno de esos hombres cuya obra no sólo alcanzó el éxito estando él vivo sino que se mantuvo por años y no sólo fue reconocida en su país natal sino que trascendió fronteras y siglos, hablamos de Pedro Calderón de la Barca. Es así como en América y concretamente en Bogotá en la XII edición del Festival Iberoamericano de Teatro que se realizó en el 2010 se presenta la obra su obra, *La Vida es Sueño* como “una de las grandes obras teatrales del siglo de oro español que ha sido representada a lo largo de cientos de años en multitud de versiones adaptada a múltiples lenguas. (...) Su obra teatral significó la culminación barroca del modelo teatral creado a finales del siglo XVI y comienzos del XVII por Lope de Vega. Calderón se convirtió en un cortesano respetado e influyente y fue modelo a seguir para una generación entera de nuevos dramaturgos como Agustín Moreto y Francisco Rojas Zorrilla”¹.

El presente estudio de la obra de Calderón de la Barca a través de los soliloquios de Segismundo, el personaje central de *La Vida es Sueño*, permite comprender las razones contenidas en su obra por las cuales este dramaturgo ha trascendido y se mantiene vigente inclusive en el siglo XXI.

¹ XII Festival Iberoamericano de Teatro. La Vida es sueño. Disponible en Internet. Consultado en febrero 27 de 2010. <http://www.festivaldeteatro.com.co/Details/Rusia-La-vida-es-sueño-Tartaristán.html?Itemid=>

Aunque algunos autores han llegado a afirmar que es imposible definir la modernidad como consecuencia de la “inflación de sus ideas”². Beltrán (s. f., p. 1) sostiene que las razones de la imposibilidad serían la diversidad y el carácter contradictorio de los fenómenos modernos, quien cita a Rodríguez García para explicar que algunos como él han dicho que la modernidad compone un modelo quebrado y conflictivo, mientras que otros como Callinicos lo consideran marcado por la multiplicidad y la irresolución. Para Dostoievski “la modernidad es la etapa de la vida del espíritu en la que el Hombre-Dios sustituye a Dios y a la Razón al gobierno del timón de la nave universal”³. Esto implica que con el advenimiento de la era moderna, desaparece la etapa en que todo el universo giraba sobre la única idea de Dios y en el ocaso de la era pre-moderna la nueva idea predominante es la idea de la Razón.

La investigación inicia por la presentación del carácter literario de Calderón a través de *El gran teatro del mundo*, visto por diferentes críticos literarios a lo largo de la historia, desde el Siglo de Oro de España hasta fechas más recientes. Se pasa entonces a presentar los elementos de la escena calderoniana, pasando por la pintura y los autos sacramentales y de cómo Calderón se anticipa a la evolución de su arte. Luego se establecen las características que rodean la obra de Calderón y porqué le hacen tan reconocida por los románticos primero, convirtiéndose en obra referente de escritores y directores a partir de sus más tempranas representaciones en la corte. Los conceptos planteados a esta altura del trabajo permiten analizar la forma en que el romanticismo alemán centra su mirada en la obra de Calderón, los autores germanos que primero lo hicieron, por qué lo hicieron y cuáles fueron los diferentes elementos y las consideraciones que generaron ese interés por la obra de Calderón, escrita inclusive varios siglos después y originalmente en un idioma diferente al suyo.

² BELTRÁN, Luis. Poesía y modernidad. Universidad de Zaragoza. S. f. página 1.

³ *Ibíd.*

En el segundo capítulo iniciamos con una descripción que comprenda una construcción de una modernidad calderoniana, analizamos elementos como el libre albedrío en la obra de Calderón y las pasiones extremas, se analizan los atributos de la obra de Calderón que se identifican con la modernidad y cómo, a pesar de ser un sacerdote, centra buena parte de su obra en las angustias mundanas y existenciales de sus personajes. Esas nociones de modernidad de la obra calderoniana en general se identifican posteriormente de manera específica en *La vida es Sueño*, concluyendo de esta manera el segundo capítulo.

El tercer capítulo se dedicará exclusivamente a ver cómo Segismundo es uno de los primeros personajes de la modernidad literaria, a partir de la identificación de los elementos definidos en el capítulo inicial, a lo largo de los soliloquios de la obra. de ahí pasamos a las conclusiones que deja este proceso deductivo de análisis de la obra de quien ha sido conocido como uno de los máximos dramaturgos españoles de todos los tiempos y como el autor de los más perfectos autos sacramentales.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Esta obra, publicada por primera vez en 1655, tiene por tema la vida como representación teatral: el Autor de la compañía (Dios) asigna los papeles a los actores (los hombres) para una representación única (la vida). Al final, cada actor recibirá el premio o castigo según haya sido su actuación en la representación.⁴

Críticos del género sacramental de Calderón resaltan su inventiva en un género que, aunque poseía un tema fijo (el sacramento eucarístico), él dotó de argumentos cada vez más variados, así como su capacidad para integrar lo sagrado y lo profano. Para otros críticos como Ménéndez Pelayo (1856 – 1912) este aspecto fue motivo de rechazo, pero, al mismo tiempo, de reconocimiento (por parte de Alexander Parker(1908 – 1989), en tanto que para Rull(2004) Universidad de Navarra) se vuelve el carácter trascendental del género, propio de un periodo histórico particular. El auto sacramental posee una dimensión festivo-teatral cuyo objetivo sería una celebración cíclica, una renovación del tiempo, que se remonta al pensamiento mítico. He ahí, la universalidad del género explotada por el dramaturgo.

Los estudiosos del estilo reconocen tres períodos en la obra de Calderón de la Barca: la iniciación (1630-1646), que incluye, por ejemplo, *El Gran Teatro del Mundo* y *La Cena del Rey Baltasar*; el segundo es la complicación técnica y escenográfica (1646-1666), que coincide con la ordenación sacerdotal de Calderón; y por último, asentamiento definitivo de la técnica (1670-1681), con obras como *El jardín de Falerina* o *Andrómeda y Perseo*. Esta evolución se evidencia cuando se hace un análisis integral de la obra a lo largo del tiempo, considerando tanto el contenido teológico, como el argumento y la escenografía de varios autos representativos de cada uno de esos períodos.⁵

⁴ ARELLANO, Ignacio. Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes. Proyecto A Ediciones, 1997, 191 p.

⁵ RULL Enrique. Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón. Kassel-Pamplona: Edición Reichenberger - Universidad de Navarra, 2004, 435 p

Al estudiar la concepción político teológica que plasma Calderón en sus obras, se observa cómo exalta a la dinastía Habsburgo como predestinada a universalizar la fe católica; la propaganda llega hasta Carlos II, y propone a su vez una representación pía⁶ de la Casa de Borbón, quizás previendo la renovación que tendría esa dinastía años más tarde. La citada concepción se expresa de manera efectiva en la loa. Rull (2004), defendiendo la atribución a Calderón, estudia “*El primer blasón del Austria*”, donde, a través de la descripción de la batalla de Nördlingen, se encarga de canalizar la propaganda de los Austrias como devotos defensores de la eucaristía; al respecto, el investigador defiende la hipótesis de una probable «fiesta» para la cual se habría compuesto precisamente dicho auto. La singularidad de “*El primer blasón del Austria*” se hace patente en su carácter histórico puesto en primer plano. El análisis del género loa se retoma para investigar en torno al papel del pueblo, como público objetivo de los autos sacramentales.⁷

El estudio de los límites entre los géneros comedia y auto a lo largo de la obra de Calderón muestra la existencia de frecuentes transposiciones de comedias a autos, gracias a que las obras serán capaces de sintetizar el universo humano, de forma que si en las comedias imperan los códigos sociales, en los autos se incide en la posibilidad de redención del hombre. El estudio comparativo de la comedia *La vida es Sueño* y los dos autos homónimos permiten ver cómo, el primero en orden cronológico de dichos autos, trataba de ser mucho más fiel a la comedia, mientras que en el posterior —que ha merecido mayor aprobación de la crítica— la simbolización y el sentido teológico están mejor logrados.

Para algunos críticos, Calderón posee su propia teoría de cómo fusionar lo popular y lo sagrado propio del auto sacramental. Calderón defiende los cinco sentidos

⁶ De acuerdo con el diccionario de la real academia pía Devoto, inclinado a la piedad, dado al culto de la religión y a las cosas pertenecientes al servicio de Dios y de los santos. Una representación pía es, por lo tanto, una representación que da gran importancia a estos aspectos de la obra.

⁷ RULL Enrique. Óp. Cit.

como medios de vincularse con la fe; esto también se percibe a través de la función de la música popular, que une las esferas de la religión y lo mundano y emplea espacios típicos profanos (el caso más evidente de ello sería El gran mercado del mundo), así como personajes y lenguaje que, a veces, como en el habla de los villanos, llega a ser vulgar. La presencia de lo profano en Calderón es realmente significativa, aunque algunos críticos prestan poca atención a este rasgo⁸.

Ha sido objeto de atención la presencia de la música que debió acompañar estos cantares en las representaciones teatrales, al igual que lo hacía en las manifestaciones de la lírica oral. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, la dificultad que presenta la escasez de fuentes musicales para la lírica y el teatro del siglo XVII español, dado que muchas de ellas se han perdido en el transcurso del tiempo, en los casos en que llegaron a ponerse por escrito, hecho que tampoco era frecuente. Al respecto, Rita Goldberg explica cómo “las partituras musicales del XVII tuvieron una vida aún más efímera que la de los manuscritos de poesía. (...) Su número, creemos, es inferior al de los manuscritos poéticos, pues no todo el mundo sabía música y las partituras no se copiaban tanto ni circulaban tan de mano en mano como éstos”.⁹

Parece que los autos sacramentales nunca fueron representados sino a la luz del día. Es más: no se los concibe en las condiciones materiales de un teatro moderno. Requieren la luz y el aire libre y una escena tan ideal y fantástica, como fantástico e ideal es el drama místico. Es el auto “representación de lo sobrenatural y de lo intangible, de la alegoría y del misterio, y vano empeño fuera encerrar las abstracciones bajo techo, encerrarlas entre los bastiones y cortinas o alumbrarlas con la tibia luz de las candilejas”.¹⁰

⁸ RULL Enrique. Óp. Cit.

⁹ GOLDBERG, Rita. Tonos a lo divino y a lo humano, Londres, Tamesis Books, 1981, p. 9.

¹⁰ VALERA, Juan. Autos Sacramentales. 2003, p. 5.

Los autos tienen como tema el Misterio de la Eucaristía, aunque no hay un solo ejemplo de que haya sido presentado el acto de la institución del Sacramento en forma directa; el mismo fervor religioso de los poetas lo impidió y fue preciso tratar el asunto de soslayo. Unas veces, no en Calderón sino en otros orígenes del teatro Eucarístico, la dificultad se resolvió por medio de largos diálogos, en que dos o más personajes discurrían sobre la institución del Santísimo Sacramento. Otras, buscando algo que se pareciese más al drama, pusieron en escena la vida de aquellos santos y santas más conocidos por su devoción al Santísimo Sacramento del Altar. Pero tales autos, como sucede con los del *Santo rey don Fernando*, de Calderón, llegaron a convertirse en comedias devotas. Abandonados estos caminos, no había otro remedio que acudir a la forma alegórica, y esta alegoría se presentó de maneras diferentes.¹¹

Los poetas estaban constreñidos a hacer todos los años un auto sacramental, y a veces dos, con la condición de que fuesen siempre nuevos, por lo menos los que se destinaban a la villa de Madrid, por lo que habrían de agotarse las formas, los medios y las condiciones dramáticas útiles para ese forzoso tema, lo que condujo a que se multiplicaran los recursos alegóricos y hubo autos en que, ni por incidencia, intervienen figuras humanas, siendo todo el diálogo entre ideas puras, personificaciones de virtudes y de vicios, de las ciencias o de los elementos, de los atributos de Dios o de los sentidos y de las potencias del alma.

Una porción de obras solamente pueden compararse con los llamados *Sermones de circunstancias*. En tales dramas, dirigidos a empeñar la atención del vulgo con alusiones a cosas baladíes y del momento, todo el símbolo y la alegoría consisten en un certamen poético, en un litigio, en la pintura de una casa de locos, de un hospital o de un mesón, etc. Otros autos son parodia de las comedias que estaban en boga en aquel tiempo. El mismo Calderón, por ejemplo, repitió el argumento y

¹¹ VALERA, Juan. Óp. Cit., p. 6.

hasta el título de su *Vida es Sueño*, en un auto que lleva el mismo título y, que es, por cierto, de los más notables.¹²

Las riquezas poéticas del Antiguo y Nuevo Testamento están derramadas a manos llenas en la parte lírica de los autos. A cada paso se tropieza con bellas imitaciones de los Salmos y del *Cantar de los Cantares*. Hay, por ejemplo, un bellissimo auto de Lope, *El Auto de los Cantares*, donde grandísima parte del Epitalamio de Salomón está traducido casi a la letra. Un auto de Calderón incluye una traducción del principio del Evangelio de San Juan.

Para ejemplificar la manera como los hechos históricos son transformados por la magia de los poderes míticos, puede analizarse el encargo que recibió Pedro Calderón de la Barca de escribir un auto para ser representado en Madrid durante las fiestas del Corpus, con el propósito de narrar los hechos acontecidos durante el tratado de Paz, la firma y la boda de los jóvenes soberanos, cuando esta última aún no se ha producido, lo que en la actualidad hubiese tenido la forma de una crónica periodística. Calderón eleva el acontecimiento a una obra de arte literaria y teatral en 1660, la que tituló *La Paz Universal*. Calderón recibió el encargo de escribir este texto y tuvo acceso a la información con todo tipo de detalle: los personajes reales, contemporáneos, la narración hubo de acomodarse a la propaganda política, pero se hizo de ellos alegorías universales, haciendo de esta obra un Auto Alegórico, no tanto Sacramental, basado fundamentalmente en la dualidad: “dos cortes con sus dos ejércitos en dos coros, dos cónyuges, dos dinastías centenarias (delicioso e interesante el *flash back* a los monarcas fundadores de ambas casas reales) dos personajes alegóricos como son La Paz y La Guerra, dos niveles espaciales como realidad y ficción; dos niveles temporales en pasado y presente”.¹³

¹² *Ibíd.*, p. 7.

¹³ NOGUERA Dolores, SANZ Juan. *Historia de una paz*. Fundación Caja Madrid. 2008, p. 4.

1.1 DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA CALDERONIANA

La presencia de la lírica tradicional en el teatro español del Siglo de Oro ha sido objeto de la atención de filólogos y musicólogos, informando acerca de la naturaleza y funciones de esta lírica en la obra de los dramaturgos áureos, al tiempo que algunos estudiosos han matizado un tanto la importancia, en su opinión desmedida, que se le ha atribuido en la obra de determinados dramaturgos, como Lope:

“Probablemente no alcance, o sobrepase en poco, al centenar el número de canciones tradicionales que aparecen en el teatro de Lope. Tal constatación no deja de ser sorprendente y un tanto decepcionante por su cortedad: para un buen conocedor del acervo popular (y Lope lo era) resulta demasiado pobre”.¹⁴

A fin de hacer un acercamiento a la lírica tradicional presente en el teatro barroco español, en relación con los tres ámbitos de la lírica tradicional, el teatro y la música, puede tomarse como ejemplo concreto, tomado del auto sacramental de Calderón, Primero y segundo Isaac:

*Cantarico que vas a la fuente,
no te me quiebres, no te me quiebres,
porque lloraré si me faltas
y tristes los dos volveremos a casa,
tú sin el agua, y yo con el agua.*
[vv. 1227-12316]

No es fácil, en primer lugar, discernir el origen de gran parte de los versos con cierto "sabor" tradicional de algunas de las obras literarias del Siglo de Oro. A la indefinición del corpus lírico tradicional del seiscientos y el setecientos hay que añadir la posibilidad de que los cantares que se encuentra en la literatura "culto" fueran obra de un autor concreto que imitara conscientemente la lírica tradicional,

¹⁴ ALIN José, BARRIO María, El cancionero teatral de Lope de Vega, Londres, Tamesis Books, 1997, p. 52.

hasta el punto de que en muchas ocasiones es casi imposible advertir la diferencia. Esta ambigüedad estilística está presente ya en el teatro de Lope de Vega, quien en su cancionero teatral incorpora muchas canciones que son, sin duda, invención propia, aunque en ocasiones sean pseudo populares; y, junto con las anteriores, canciones ajenas (hecho alguna vez reconocido), formas cultas, y textos de difícil catalogación.¹⁵ Margit Frenk (1987) indica la correspondencia entre estos versos de Primero y segundo Isaac con los de Lope, tal como aparece en Lo que pasa en una tarde.¹⁶

“Paxarito que vas a la fuente,
bebe y vente”.

Wilson y Sage son los únicos que parten de la forma "Cantarico" para llegar a la análoga "Pajarico", al tiempo que añaden tres presencias más en otras obras del mismo período, lo que lleva a pensar que, efectivamente, "Cantarico" pudo pertenecer al corpus de la lírica tradicional, formando parte de un tronco común en el que también estaría la variante "Pajarico". Sin embargo, es difícil precisar si "Cantarico", o incluso ambos, son de tipo popular - en el sentido de ser conocidos por un público que los asumiera como un patrimonio común-, o creaciones de un autor culto según un modelo tradicional. Su misma relación con Correas plantea confusiones, ya que no siempre es posible saber si el refrán dio origen al cantar tradicional, o a la inversa.¹⁷

Los estilos literarios de Lope y Calderón tuvieron tantas similitudes, que la autoría de El Alcalde de Zalamea ha llegado a ser atribuido por diferentes analistas a cada uno de ellos. El testimonio más antiguo que ha transmitido El alcalde de Zalamea es *El mejor de los mejores libros de comedias*, publicado en Alcalá de Henares en 1651. En el volumen la pieza se denomina *El garrote más bien dado*, y con este

¹⁵ PACHECO, Alejandra. Lírica tradicional y música en el teatro de Calderón: consideraciones sobre "Cantarico que vas a la fuente". Universidad de Sevilla. S. f., p. 235.

¹⁶ FRENK, Margit. Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Madrid, Castalia, 1987, p. 13.

¹⁷ PACHECO, Alejandra. *Ibíd.*, p. 236

título aparecerá en dos ediciones posteriores. Sólo en 1683, en la *Séptima parte de comedias* de Calderón preparada por Vera Tassis tras la muerte del dramaturgo, se encuentra el título de *El alcalde de Zalamea*, con que a partir de entonces se conocerá. La unanimidad sobre la datación se quebró improvisamente cuando Shergold y Varey [1961] exhumaron un documento según el cual, en fecha 12 de mayo de 1636, la compañía de Antonio de Prado había representado un Alcalde de Zalamea en el Palacio Real, ante el Rey y la Reina. La mayoría de los calderonistas consideran, en cambio, que la comedia representada en 1636 no es la de Calderón, sino una obra del mismo título durante mucho tiempo atribuida a Lope de Vega.¹⁸

Los testimonios antiguos indicaban a Lope de Vega como autor de la pieza, pero ya en la segunda mitad del siglo XIX esta atribución fue perdiendo autoridad. Hartzenbusch [1871:38], sin descartar por completo una paternidad lopeveguesca, pensaba que la obra tal y como nos había llegado era fruto de una refundición, opinión compartida por Marcelino Menéndez y Pelayo. Por su parte, Morley y Bruerton relegaron la pieza entre las de dudosa o incierta autenticidad, dictaminando que "esta comedia no es, al menos en su forma actual, de Lope" [1968: 412]. Estudios posteriores de Arjona [1956] y de Diego Marín [1981] han aportado nuevos datos métricos y estilísticos en contra de la paternidad de Lope. Recientemente, se ha avanzado la candidatura de Luis Vélez de Guevara (Peale), sobre la base de una serie de coincidencias temáticas y estilísticas. Es una hipótesis verosímil, pero en el estado actual de las investigaciones es imposible transformarla en certeza.¹⁹

Ahora bien, cuando se pensaba que el primer Alcalde era obra de Lope de Vega y se aceptaba la fechación de Bruerton (antes de 1610), la posterioridad de la obra de Calderón frente a la de Lope se imponía por pura lógica: Calderón, nacido en 1600, era todavía un niño cuando Lope escribía su pieza. Independientemente de

¹⁸ ARATA Stefano. Introducción a *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. En, Revista sobre teatro áureo. Número 3, 2009, p. 22.

¹⁹ ARATA, Stefano. *Óp. Cit.*, p 23

quien tenga la razón, lo que queda claro es que la obra reúne un estilo que incluye elementos comunes a los dos autores y por lo tanto su autoría no es fácil de diferenciar a primera vista.

Por otra parte, existe una concepción del espacio y de la sintaxis dramática típica del clasicismo y luego del teatro burgués, según la cual es el espacio –un espacio escenográficamente definido– el que determina la acción. Antes se configura el espacio y a continuación se insertan los personajes en este espacio perfectamente definido. La salida o entrada de algún personaje marca un cambio radical en la acción; de ahí que la escena se transforme en la unidad sintáctica principal de la acción dramática.

La concepción del teatro barroco es ajena a esta visión del espacio dramático; sin embargo, no es que en este teatro no exista una representación del espacio. Lo que ocurre es que para dramaturgos como Calderón o Lope es la acción la que determina el espacio (sobre todo a través de la escenografía de palabra) y no viceversa.²⁰ Al respecto, críticos como Parker se basan en el análisis de la obra *El Alcalde de Zalamea* para afirmar que: “no podemos, pues, en el análisis de la estructura de este drama atenernos a ningunas "escenas" que puedan dividir el texto y ser numeradas. Pero, naturalmente, existen momentos decisivos en el desarrollo de la acción, que la dividen. Si se examina el Acto I desde este punto de vista, se nota que la acción se desarrolla mediante la salida consecutiva de los personajes principales, dividiéndose en seis momentos dramáticos, o sea en [seis] "secciones".²¹

La práctica de posponer la loa a la música seguía rigiendo en 1631, pues en la primera loa que Quiñones de Benavente incluye en su libro titulado *Jocoseria*, se ve obligado a puntualizar que “sale, sin cantar, Bernardo a echar la loa”. Lo que ocurre es que apenas el recitante ha dicho ocho versos cuando se avisa que

²⁰ ARATA, Stefano. Óp. Cit., p 28

²¹ PARKER Anderson. La estructura dramática de El alcalde de Zalamea. Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía, ed. R. Pincus Siglele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411.

“comienzan los músicos una copla,” y sólo al finalizar se reanuda la loa. También en muchas loas de Calderón de la Barca es posible detectar este mismo proceso, como apunta con precisión Lobato: “Salvo contadísimas excepciones, la música se abre por cantar el prólogo del primer verso, antes de la aparición de los primeros personajes. Rara es la habitación donde primero indica de la aparición de un personaje y donde la música pasa después”²². Canto y música servían, pues, para llamar la atención, funcionando a modo de consigna para que los espectadores buscasen acomodo definitivo en el teatro. Así lo corrobora también Lope en *El peregrino*, donde dice: “Tomó asiento en el mejor lugar que pudo, y estando todos atentos, salieron tres diestros músicos que cantaron así” o “Estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así” (193 y 282).

Respecto a la música posterior a la loa, en un pliego suelto de 1651 impreso en Madrid por Juan de Paredes, se encuentra editada la Loa entre un galán y una dama donde se da cuenta de las condiciones de los hombres y mujeres, con un curioso baile a la tonadilla del «Agua va». El mismo fenómeno apreciamos en las loas sacramentales de Calderón, donde no pocas veces se concluye indicando que: “Tocan chirimías, y cerrándose los carros, se da fin a la Loa”²³.

Lope de Vega, refiriéndose a la fiesta religiosa y concretamente a los autos intercalados para el día del Corpus establece la siguiente clasificación de las partes: primero salían los músicos con sus instrumentos y cantaban unos versos, luego un recitante echaba la loa o prólogo, se daba paso otra vez a los músicos que cantaban de nuevo y además bailaban, y por último llegaba la pieza larga.²⁴

Y en parecidos términos se expresaba Góngora en el año 1612: “En vez de prólogo quiero, pues lo llama España loa, ofender suavemente, las orejas siempre sordas, de tu prudencia”.

²² LOBATO, María Luisa. Fonction et conception de la musique dans les loas de Calderón. Ed. Irène Manczarz. Les rôles des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne. París: Klincksieck, 1992. 137-52.

²³ Calderón de la Barca, Loa para el auto sacramental intitulado La segunda esposa y triunfar muriendo (427).

²⁴ ZUGASTI, Miguel. Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca. Universidad de Navarra. 2006, p. 100.

La obra de Calderón, en la que el drama es la vida humana representada en el teatro del universo – su autor es Dios y el actor el hombre - parece reflejar, la época de grandes descubrimientos que llevaron a la redefinición de la posición del hombre en el universo. El mundo logró su integridad, pero al mismo tiempo el hombre se hizo pequeño frente a su inmensidad y diversidad. Su única salvación constituía su fe, que le unía con el Creador. El cumplimiento de su voluntad le permitía recobrar el equilibrio, dar sentido a su existencia.²⁵ La misma reflexión que parece traslucirse en los versos de Calderón acompañaba a Colón durante sus largos viajes cuando descubría las nuevas tierras “a la gloria y al honor de la Santa Trinidad y de la Santa Fe cristiana”²⁶. En el “gran teatro del mundo” sucedían cosas que iban a cambiar el universo y que un siglo más tarde se reflejaron tan profundamente en el famoso auto sacramental de Calderón.²⁷

En la medida en que el tiempo fue avanzando los primitivos autos demasiado secos y pobres avanzaron y se trató de darles más movimiento, interés y animación dramática. Por ejemplo, en *Timoneda* la acción es un poco más interesante y el diálogo más vivo que en los autos anónimos. En Lope de Vega abundan más los elementos líricos y también los incidentes análogos a los del drama profano, al igual que en el caso de algunos discípulos suyos como el maestro Valdivieso y Tirso de Molina. Pero Calderón es quien definitivamente logra llevar este género a su cabal perfección y apogeo, emancipándolo así de las tradiciones del teatro profano como de la servidumbre de las comedias devotas y de santos. Otra excelencia de los autos consiste en su simbolismo que ve el reflejo de Dios en todo lo creado y ensalza por extraño modo el mundo real y el mundo de la idea, lo visible y lo increado, el cielo y la tierra, la naturaleza y el espíritu. Por lo mismo, Calderón es considerado por algunos como muy lírico en sus autos, y se

²⁵ KOAINZKA-FRYBES, Joanna. El “Gran Teatro” del Nuevo Mundo. S. f, p. 1437.

²⁶ Carta al Papa Alejandro VI, febrero 1502, en Oeuvres de Christophe Colomb, ed. De A. Cioranescu, Paris 1961, p. 306.

²⁷ KOAINZKA-FRYBES. *Ibíd.*, p 1437.

señala de incurrir en los mayores desvaríos de la lírica culterana, lo que, según tales críticos, no le sirve para encubrir la vaguedad de su pensamiento.²⁸

1.2 LA PINTURA Y LOS AUTOS SACRAMENTALES.

La pintura también jugó un papel destacado dentro de la puesta en escena de la época. En el siglo XVII se celebraban en España distintos tipos de representaciones, siendo las más populares las que se realizaban en las calles, especialmente coincidiendo con grandes festividades religiosas, y que eran continuación de los autos medievales.

En el barroco los más ricos y famosos eran los autos sacramentales representados para la fiesta del Corpus, que incluían el montaje de tablados móviles, al igual que de carros y tarascas²⁹ a la usanza de las procesiones. Para la decoración de los carros se contaba con la presencia de pintores y se sabe que desde los tiempos de Felipe II intervenían en estas obras pintores de la realeza, como por ejemplo, Fabricio Castello, uno de los italianos que trabajaban en el monasterio de El Escorial, quien pintó algunos de los carros destinados a las fiestas del Santísimo Sacramento de Madrid en 1598³⁰.

Para los autos sacramentales de Calderón se sabe que se usaron carros de madera y lienzo y en algunos documentos se indica que habían de tener buenas pinturas al temple, de paisajes, historias y perspectivas y también colgaduras o cortinas pintadas que se puedan correr, a modo de decorados. Sin embargo también es importante considerar que se trataba en este caso de obras efímeras, en el sentido de que se hacían con el propósito de que fueran empleadas sólo

²⁸ VALERA, Juan. Óp. Cit., p. 4.

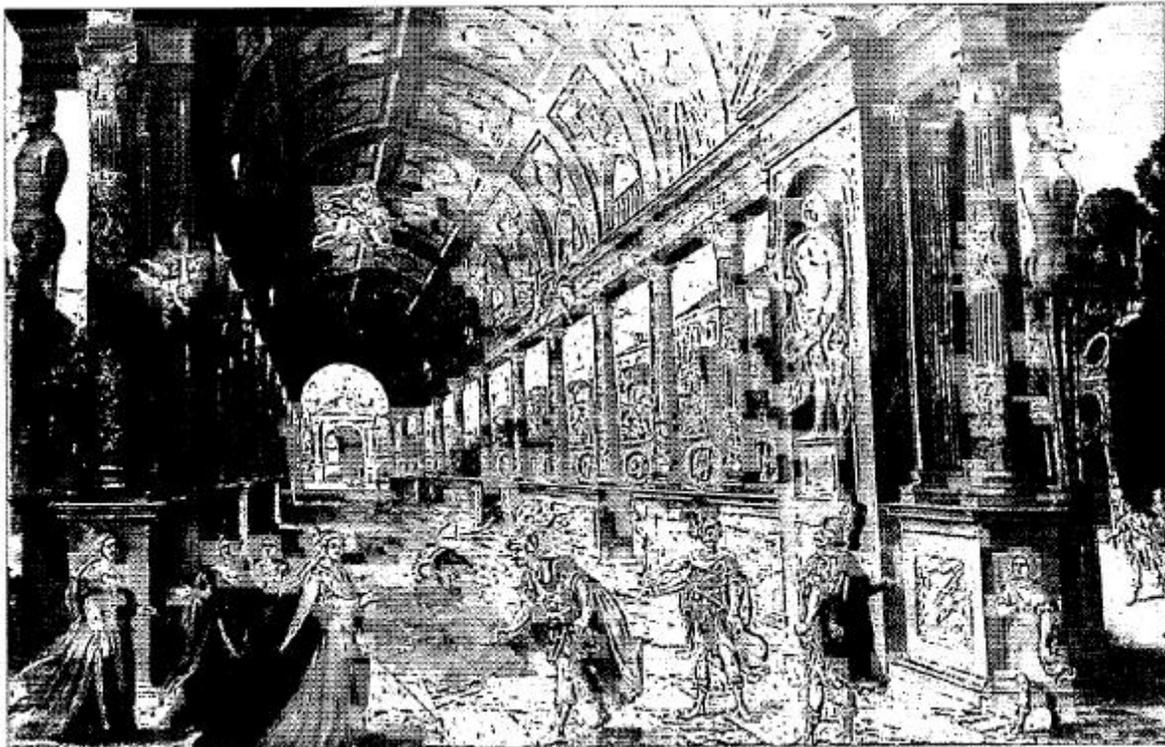
²⁹ La Tarasca es una figura monstruosa, sobre la que va una imagen femenina, que forma parte de la procesión del Corpus Christi en algunas ciudades.

³⁰ Véase Giovanna Rosso del Brenna en *Ipittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*. II, II Cinquecento, Bergamo, 1976, p. 495. Ruiz Lagos (Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco. Las alegorías inanimadas. Recuerdos iconográficos de Murillo, Goya, 1982, pp. 83 y 91 n.

durante la temporada en que la obra teatral fuera puesta en escena, por lo cual no es fácil encontrar actualmente imágenes de tales pinturas.

En el cuadro de Ulises y Circe, del pintor Juan de la Corte, se recuerda el escenario de muchas representaciones teatrales como fue el Coliseo del Buen Retiro, en el que se estrenaron *La Circe* de Lope de Vega y *Los encantos de Circe* y *El mayor encanto amor*, de Calderón, en los años en que el pintor estaba en la Corte, por lo que no es de extrañar que las comedias influyeran en sus composiciones.³¹

Figura 1. Juan de la Corte: Ulises y Circe.



Fuente: LOPEZ, Rosa. Teatro y Pintura en la Época de Calderón. 2002. p. 90.

Si se tiene en cuenta este papel de la música en las obras de la época de Calderón y además se observa la importancia que tenían otras manifestaciones artísticas como la pintura, no se puede menos que concluir que cada obra de Calderón es una pintura que se produce con el aporte de todas las artes y que al

³¹ LOPEZ, Rosa. Teatro y Pintura en la Época de Calderón. 2002. p. 90.

retirar cualquiera de esas diferentes manifestaciones artísticas, ese cuadro quedaría incompleto, sin color, sin vida.

Aunque una buena parte de las obras de Calderón fuese pensada para ser estrenada en el marco de una fiesta cortesana, en general se encuentran poco elaboradas las acotaciones relativas al vestuario, salvo excepciones; la mayoría de las veces se trata de acotaciones indicativas del papel que representan los personajes. Es así como en *Los tres afectos de Amor*, una acotación indica que Cloris, Laura y Nise, deben salir “vestidas de monte” y Libio “vestido de villano”; en *El golfo de las sirenas* se acota que Escila va “vestida de cazadora” y Caribdis “de sirena”, y en *El laurel de Apolo* que Bato va “vestido de pastor” y Apolo “de cazador”.³² Esta escasa descripción del vestuario deja al director y a las personas encargadas del diseño y confección, la labor de investigar por otras fuentes cómo era para la época una cazadora, o qué es un vestido de monte, lo que puede conducir a diferentes diseños según las aproximaciones que logren hacerse.

En el teatro de Calderón abunda el personaje disfrazado de salvaje y casi siempre las acotaciones son escuetas, al indicar, por ejemplo, “vestido de pieles” como en *Los tres mayores prodigios*. Como suele ocurrir en obras de otros autores, en ocasiones las acotaciones se preocupan más por destacar los elementos parciales del vestuario, que el conjunto del vestuario mismo; así se manifiesta, por ejemplo, en alguna de las acotaciones de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, como la que indica que aparezca “Mercurio con alas en el sombrero y en los pies y el caduceo en la mano, y Palas armada con un asta en la mano, y embrazado un escudo en que ha de estar un espejo”, o la que indica que Medusa salga “vestida de pieles y la cabeza llena de culebras”. El simbolismo de los colores, marca la exigencia en alguna otra acotación, como cuando se ordena en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* que las Nereidas vayan “vestidas de azul y oro”.³³

³² FERRER, Teresa. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. Universidad de Valencia. 1999. p. 7.

³³ *Ibíd.*

Esa insuficiencia o falta de elaboración en las acotaciones de vestuario, resulta sorprendente, dada la importancia de aspecto en la representación cortesana; sin embargo, se comprende mejor al tener en cuenta las peculiares circunstancias en que se produce el festivo cortesano en el que se enmarca la comedia. Muchas de estas representaciones surgen bajo el patronazgo de grandes personajes de la corte, quienes utilizan la fiesta como instrumento de exhibición de poder, o para agasajar al monarca en procura de sus propios intereses. De esta manera, todo aquello que contribuyese a engrandecer el aspecto material de la fiesta, como el vestuario, la maquinaria escénica, o los decorados, eran una buena inversión para la promoción, por lo que no sorprende que el organizador de la fiesta desee estar atento a todos los detalles de su ejecución, y, entre ellos, a la selección de tejidos o a la ejecución del vestuario.

Adicionalmente, algunas de estas obras, especialmente durante el reinado de Felipe III y en los primeros años del de Felipe IV, fueron representadas directamente por los propios cortesanos, e incluso contaron con la eventual participación de miembros de la familia real, de manera que tanto la fiesta en su conjunto, como la representación en particular, adquirirían un carácter participativo. En estos casos concretos, la elección del vestuario y los adornos pudo hacer parte del entretenimiento cortesano, al tiempo que adquiriría gran importancia dentro del juego de fuerzas que se desplegaba en la corte.³⁴

1.3 CALDERÓN SE ANTICIPA LA EVOLUCIÓN DE SU ARTE

Algunos críticos reconocen en Calderón su capacidad de anticiparse artísticamente a la época que vendría en el escenario español, algo así como un líder que por primera vez identificó, por ejemplo, de qué manera en el español los

³⁴ FERRER, Teresa. Óp. Cit. p. 8.

aspectos de la acción dramática y el análisis de las pasiones estaban tan arraigados, como la misma mezcla de lo elevado con lo humilde, lo que hacía difícil aclimatar sus gustos a la ópera italiana.

Esta capacidad de percepción, su gran sensibilidad, lo llevó a seguir su propio camino y a señalarlo directamente al público “cuando sacó a escena al Vulgo hablando con la Tristeza, en estos términos.”³⁵

Vulgo:

Ha de ser
toda música; que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores.

Tristeza:

¿No mira cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada...?

Fragmento de la loa en *La púrpura de la rosa*. Calderón de la Barca.

Egido continúa ese análisis en torno a la capacidad innovadora de Calderón diciendo:

La cólera de un español sentado, a la que Lope de Vega aludió en su *Arte nuevo*, no podía sufrir, a principios de siglo XVII, tragedias puras, lo mismo que no pudo adaptar sus gustos en la segunda mitad a las óperas completas. Calderón, en ese sentido, demostró lo inevitable: esto es, que él podía, y cómo, escribir textos de ópera, o incluso ser el mejor libretista de su tiempo, y que la corte española tenía todos los medios para fabricarla con excelencia, pero el vulgo, no en el sentido peyorativo, sino en el de público, no estaba, a esas alturas, por la labor de transformar totalmente sus gustos. Este prefería un teatro en el que, pese a todo, la obra literaria que la comedia nueva suponía desde hacía un siglo podía seguir siendo el paradigma, enriquecida por el aparato escénico y por la música, pero no sustituido por ella, tal y como venía de Italia en el nuevo género de la ópera.

³⁵ EGIDO, Aurora. *Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de calderón de la barca*. Universidad de Zaragoza. 2009. p. 161.

Además, como ha indicado Enrique Rull, Calderón se alejó en esta obra de la liturgia y de la ópera meramente estética a la italiana, consiguiendo una unidad dramático-musical nueva que aportaba novedades a la tradición.³⁶

Es tanto así, que Calderón fue posteriormente resucitado por el Romanticismo alemán, lo que le permitió alcanzar relieve universal que llegaría hasta Wagner, quien, aunque fue atento lector de Cervantes y de Lope, leyó detenidamente a Calderón en sus últimos años, sintiéndose cautivado por sus comedias y sus óperas. Goethe había dicho de *El príncipe constante* que era la obra en la que mejor se acomodaban fondo y forma, añadiendo que “El mismo Shakespeare me parece oscuro comparado con Calderón”.³⁷

De acuerdo con Egido, Wagner conoció *La dama duende*, *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *La vida es Sueño*, y otras obras de Calderón, e incluso lo utilizó como texto para la educación de sus hijos. “En enero de 1858, decía a su amigo Franz Listz: Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuán reconfortante es, en plena madurez de la vida, tomar conciencia de un poeta como Calderón... No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores semejantes”.³⁸ Si se tiene en cuenta que el compositor, director de orquesta, poeta y dramaturgo Wagner vivió entre 1813 y 1883 en Alemania, el hecho de que haya empleado las obras escritas por Calderón en el siglo de oro como texto para la educación de sus hijos, es señal no solo de su calidad sino de su capacidad de anticipación, al mantenerlo vigente siglos después en un país diferente al suyo. Si, además, se tienen en cuenta que el juicio es emitido por un experto de la talla de Wagner, se concluye, además, que esa capacidad de anticipación no lo fue sólo en cuanto al contenido de sus obras, sino también en cuanto al estilo de las mismas.

³⁶ Ibíd. p. 162.

³⁷ EGIDO, Aurora. Óp. Cit. p. 164.

³⁸ EGIDO, Aurora. Óp. Cit. p. 165.

1.4 EL ROMANTICISMO ALEMÁN LE PONE LOS OJOS A CALDERÓN

La Puente de Mantible no se cuenta entre las obras calderonianas más representadas ni más citadas o estudiadas; sin embargo, es una de las cinco que August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845) tradujo al alemán y publicó en la primera fase de la recepción de Calderón en los círculos de los jóvenes autores del primer romanticismo alemán. Esta obra forma el “broche de oro” de este primer proyecto de familiarizar al público lector alemán con la obra calderoniana y cierra el segundo tomo de las traducciones de A. W. Schlegel. En 1802 el autor había publicado en un primer volumen sus muy elogiadas versiones de *La Devoción De La Cruz*, *El Mayor Encanto Amor y La Banda y la Flor* y siete años más tarde le siguió otro volumen que contiene la traducción de dos comedias: *El Príncipe Cantante y La Puente de Mantible*, formando todas ellas el primer canon calderoniano en Alemania. Se sabe que los grandes intelectuales de la época como Grimm (1785 – 1863) y el mismo Goethe (1749 – 1832), compartieron su entusiasmo por el teatro calderoniano³⁹. August Wilhelm Schlegel llama a esta obra en 1810, el año siguiente a la publicación de su traducción, “una de las obras teatrales fantásticas más brillantes del divino Calderón”.

Del prólogo entusiasta de Büsching y von der Hagen resulta que ellos veían en aquellas novelas una descripción auténtica de la realidad medieval y el reflejo directo del amor idealista e incondicional entre los caballeros medievales y sus damas. Al reflexionar sobre los contextos de las primeras traducciones calderonianas de A. W. Schlegel y dado el altísimo prestigio que ellos daban a Calderón, se podría afirmar que los hermanos Schlegel veían en *La puente de Mantible* un “Quijote para el teatro”, una comedia en la cual se suponía el mismo potencial filosófico que en el texto cervantino. Sin embargo, Goethe, más clásico y menos dado al entusiasmo medievalista que los Schlegel, representó en el teatro

³⁹ PEDRAZA, Felipe et al. *La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Universidad de Castilla La Mancha. 2006, p. 233

de la corte de Weimar⁴⁰ varias obras de Calderón, pero no hizo ningún intento de representar *La Puente de Mantible*.

Cuando los románticos alemanes quisieron revolucionar el teatro de su tiempo e intentaron implantar un teatro re-teatralizado, poético, fantástico, creyeron encontrar la realización de este nuevo teatro primero en el teatro isabelino de Shakespeare para después superar este modelo al descubrir el teatro áureo español y especialmente el de Calderón. Los románticos alemanes iban conociendo a los dramaturgos españoles del siglo de oro como Calderón de la Barca, con la misma importancia modélica que para los autores anteriores habían tenido los clásicos romanos y griegos. Los hermanos Schlegel incluso lograron imponer por cierta época esta visión de las cosas al mismo Goethe.⁴¹

Cuando en la segunda mitad del siglo XIX los católicos alemanes inician la lucha contra el protestantismo cultural y literariamente predominante en la Alemania de la época, recurren precisamente a Calderón para dar prueba de que el catolicismo también es capaz de crear grandes obras literarias, centrándose en aquellas obras de Calderón que tienen un sesgo ideológico-religioso, que les permite presentarlo como poeta-teólogo y filósofo auténtico. Para ello recurren a sus obras más serias, consideradas como auténticas tragedias como *La Vida es Sueño* y *El Príncipe Constante* o un auto sacramental como *El Gran Teatro del Mundo*, más no sus comedias caballerescas.

De acuerdo con Oleza (2003) H.W.Sullivan trazó tal vez el cuadro hasta ahora más completo de la recuperación calderoniana por los románticos alemanes, de entre cuyas páginas salió aquella poderosa imagen conservadora de un Calderón esencialmente español y cristiano, que quedó instalada en la primera línea del

⁴⁰ En los siglos XVIII y XIX, la corte de Weimar era uno de los centros intelectuales y literarios de Alemania.

⁴¹ PEDRAZA. Felipe et al. Óp. Cit., p. 231

canon occidental con el apoyo, determinante, de sus dramas religiosos. Leonardo Romero Tobar (1981) y Joaquín Álvarez Barrientos (2000) han dirigido una mirada abarcadora sobre lo que este último califica como historia de "la apropiación" del teatro de Calderón en el siglo XIX. Tras la revolución francesa y la guerra de la independencia el discurso reaccionario y casticista, que ya se había apropiado de la figura de Calderón, imponiéndose a un intento de asimilación liberal al discurso ilustrado, en el siglo XVIII, se vio ratificado y potenciado por las ideas de los Schlegel, difundidas en España a través de la Querrela calderoniana, hasta el punto de que - escribe Jesús Rubio Jiménez (1990) - el modelo del teatro antiguo español es "como una hijuela del romanticismo tradicionalista"⁴².

En la revisión que Giner hace de la historia literaria francesa resuenan por todas partes las voces de los hermanos Schlegel. Sus acusaciones contra el neoclasicismo son las mismas que las de los románticos alemanes, y su adhesión al romanticismo se expresa con las mismas categorías, pues el romanticismo es visto como expresión del ciclo cultural moderno que se inicia con la Edad Media cristiana, con la vinculación de lo real a lo ideal, con la libertad del artista frente a los cánones clásicos, etc.⁴³

Si el ensayo de Francisco Giner de los Ríos, "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", firmado en 1862, supone poner en juego la apuesta por la asimilación de Calderón en la estética derivada del idealismo alemán y en el discurso liberal, arrebatándole al discurso conservador su monopolio del teatro clásico español, en general, será Francisco de Paula Canalejas, otro krausista⁴⁴, quien definirá con precisión el lugar que le corresponde en este discurso.

Como buen idealista, Canalejas se opone a toda forma de arte docente y también a un realismo empeñado en la reproducción de las trivialidades más vulgares de la

⁴² OLEZA, Joan. Calderón y los liberales. Universidad de Valencia. 2003, p. 1.

⁴³ *Ibíd*, p. 5.

⁴⁴ El krausismo es una corriente de pensamiento que defiende la tolerancia académica y la libertad de cátedra frente al dogmatismo y toma su nombre del pensador alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832).

vida, y les contrapone su programa de una tragedia y de un drama fundados en las pasiones y en los caracteres, según la doble vía que dejaron bien trazada Calderón y Shakespeare: "Al poeta cumple combinar los elementos idealistas de la tradición calderoniana con la hermosa verdad de la naturaleza del alma[a la manera de Shakespeare. El arte tradicional español ofrece lo que debe ser el hombre, y el gran trágico [inglés] expresa lo que aún es en el mundo histórico de hoy; y en la bella combinación y en el enlace de esas inspiraciones se encuentra el secreto del arte moderno"⁴⁵.

Valera parte de la rehabilitación por los románticos alemanes de Calderón, pero a diferencia de ellos no se ceba en la denuncia de la crítica neoclasicista, a la que reprocha únicamente haber sido unilateral con Calderón, no sabiendo ver de su obra más que los aspectos negativos."El éxito pasmoso de Calderón en Alemania tuvo dos fundamentos: uno, el fervor católico" de los hermanos Schlegel; el otro "la crítica de la escuela y de la estética de Hegel". Confluyen, por consiguiente, en su "endiosamiento" "dos muy opuestas tendencias", la catolicista y conservadora de los Schlegel y "la filosofía más librepensadora, más progresista " de Hegel"⁴⁶.

EN PRIMERA PERSONA

Como se observa a lo largo de este capítulo, la gran capacidad inventiva y en general creativa de Calderón de la Barca, es reconocida por críticos del género sacramental a lo largo de todos los años y siglos transcurridos desde que el mundo conoció su obra y en diferentes países en que el público ha tenido acceso a los diferentes montajes que se han puesto en escena en diferentes idiomas; inclusive se han llegado a identificar períodos en la evolución creativa de Calderón, lo que es muestra inequívoca de la importancia que el mundo artístico reconoce en este autor. Independientemente de que algunos críticos cuestionen y otros aplaudan el producto final de esa obra, ninguno duda de su categoría e

⁴⁵ SULLIVAN, Henry, GALOPPE Raúl, STOUTZ Mahlon. La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII. Tamesis. 1999, p. 143

⁴⁶ OLEZA, Joan. Óp. Cit., p. 12.

inclusive logró influenciar y sigue hoy influenciando a muchos artistas relacionados con las diferentes artes que comparten escena en el teatro.

También se evidencia a lo largo de este capítulo el gran impacto de la formación teológica y, más que ello, del interés por los temas teológicos que Calderón refleja en sus obras, las cuales utiliza para poner sobre el tapete las diferentes corrientes de pensamiento que él experimentó a lo largo de su vida, en relación con la imagen que las personas tenían de Dios.

Calderón logró a través de sus obras, como lo reconocen sus críticos, pasearse por varios géneros como la comedia y los autos, es decir, ir de lo informal y divertido a lo formal y transcendental, recurriendo a las dos opciones para plantear serias reflexiones, de manera que resultara divertida para el público y de valor artístico para los críticos de paladar más exigente. Si se tiene en cuenta que, como ya se dijo, los temas sacramentales fueron permanentes a lo largo de su vida, cobra mucho más valor su capacidad de popularizar el debate sobre temas que para la época debían ser tratados con pinzas.

Por otro lado, Calderón también tuvo la habilidad de extraer de la escasa producción musical de la época, las mejores gotas para ambientar su obra teatral, así como supo adaptarse a la casi total ausencia de técnicas de iluminación propia de su época, al momento de concebir el montaje escénico. Los personajes de sus obras se apropiaron a lo largo de los diálogos del debate de los temas más controversiales, con lo cual Calderón encontró la forma de que sus ideas llegaran al público y fueran debatidas, sin tener que pagar el costo de que fueran reconocidas como propias de él y en cambio identificaran a los personajes que él empleó para comunicarlas.

Todo lo anterior logró hacerlo en términos sencillos y a la vez poéticos y hermosos, comprensibles. Logra Calderón que los debates de ideas de que está colmada su obra, se mantengan por prolongados ratos en un plano casi ajeno a

los personajes que las defienden, como flotando sobre ellos. Sin embargo, cuando las circunstancias lo requieren, también logra divertir al público haciendo que los personajes debatan sobre asuntos completamente intrascendentes y mundanos; y si se trata de temas teológicos, entonces incluso trae textualmente de los libros sagrados de la Biblia y los pone en boca de los mismos personajes mundanos.

El prestigio de Calderón hace que sea convidado con frecuencia a hacer obras por encargo, para ocasiones especiales; en esto se parece entonces a otro genio pero esta vez de la música, como Mozart, quien también en su época y por necesidad fue contratado para producir piezas musicales con fines específicos. Cada uno en su género, producen entonces obras maestras y clásicas que les trascienden en su espacio y en su tiempo, pues aún hoy son conocidas en todo el mundo, gracias a que se desprenden del origen por el cual se vinculan con un tema y le imprimen toda la genialidad de que son capaces. Dado que quienes están en capacidad de pagar por ese tipo de encargos son usualmente también personajes importantes e influyentes, Calderón tiene necesariamente contacto con ese tipo de líderes económicos, políticos y eclesiásticos de la época y a los hechos que rodean sus vidas.

Es reconocida, como quedó dicho antes, la gran similitud de los estilos literarios de Lope de Vega y Calderón de la Barca, al punto que existen obras cuya autoría es adjudicada por diferentes expertos a cada uno de ellos, por cuanto sus estilos reúnen elementos comunes.

Tirso de Molina también es reconocido como guía y mentor estilístico de Calderón, quién lo admiró y a quien sin duda superó, a juzgar por los críticos y por la historia, que es la más severa y/o justa de todas las críticas; los estudiosos del estilo calderoniano identifican frecuentes elementos de la retórica, con marcada influencia de la comedia.

Muerto Calderón, su obra trasciende la frontera física e idiomática que existe con la cultura alemana, despertando el entusiasmo de grandes intelectuales germanos, algunos de los cuales lo califican de *divino*; veían reflejadas sus

costumbres medievales y sus historias de amor en los personajes dibujados por Calderón, moviendo a incluso personajes tan sobrios como al mismo Goethe a hacer representaciones de su obra, tras haberlo hecho con las de Shakespeare, dándole la misma importancia antes concedida a los clásicos romanos y griegos.

Inclusive en el siglo XIX los alemanes siguen acudiendo a Calderón, esta vez desempolvando esa arma del catolicismo para su lucha contra la escuela protestante de la época, pues la juzgaron aún vigente. Los alemanes seleccionaron con ese propósito las obras de Calderón de tendencia más cristianas, con lo cual la imagen que quedó de él es más adusta y formal que la que tuvo en su España natal, que tuvo acceso directo y sin "censura" a toda su obra. Gracias a que Calderón supo poner al servicio de su obra al mismo tiempo las tendencias conservadoras propias del catolicismo y las tendencias del libre pensamiento, variadas tendencias de la crítica alemana, representadas en dos extremos por Schlegel y por Hegel, encontraron ambas asidero para endiosar por motivos diferentes la obra de Calderón.

Aunque puede ser difícil y riesgoso pretender sintetizar el análisis de una obra tan prolija como la de Calderón de la Barca después de haber citado tantos elementos que la caracterizan, puede decirse que Calderón logra en su obra la fusión exuberante de las diferentes artes, haciendo que todas confluyan en el escenario e inclusive haciendo uso de varias ciencias, especialmente las relacionadas con el estudio del comportamiento y del pensamiento humanos.

2. CONSTRUCCIÓN DE UNA MODERNIDAD CALDERONIANA

El auto sacramental nació a partir de la representación que se hacía el día de Corpus y supuso la creación de un nuevo género que combina componentes figurados de las procesiones con características de una obra teatral, nace por lo tanto como género híbrido. Tenía especial interés e importancia por estar al servicio de la doctrina religiosa y su finalidad era transmitir una enseñanza moral. Calderón somete a reflexión toda una serie de temas y motivos que se habían convertido en tópicos, planteando problemas que atañen directamente a la existencia humana, creando una fusión de liturgia y fiesta, gracias a sus profundos conocimientos teológicos y uso de las alegorías y símbolos.

Henry W. Sullivan⁴⁷ muestra que en Calderón predomina la esfera de la ley, de la cultura y del lenguaje sobre lo específicamente pasional, se advierte en su obra la huella de la modernidad que algunos críticos observan en quienes se aferran a la seguridad que proporcionan “todos los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado (...) nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y de sexo, de los que esperamos una identidad sólida”⁴⁸. Es importante tener en cuenta que Calderón fue discípulo de Lope de Vega y se hizo cargo del teatro del palacio, a raíz de la muerte de su maestro, por lo cual la serenidad, la reflexión y la perfección de su obra contrastaban con la improvisación de Lope de Vega, lo que hacía mucho más notorio en esa época su estilo formal, además de que tenía preferencia por lo ideológico o simbólico⁴⁹.

Basta leer a Friedrich Schlegel en *Lecciones de la Literatura Antigua y Moderna* para darse cuenta hasta qué punto Calderón abre la perspectiva de un modelo

⁴⁷ SULLIVAN Henry, GALOPPE Raúl, STOUTZ Mahlon. Óp. Cit. p. 132.

⁴⁸ *Ibíd.* pp. 204 – 211.

⁴⁹ LOPEZ, José et al. *El arte Barroco. Las formas en el Barroco: II. Pintura y literatura barroca española.* 2004, p. 325.

dramático de tragedia. Schiller afirmó entonces que “la tragedia no solo debe representar el enigma de la existencia, sino también solucionarlo, debe sacar la vida de la confusión del presente y a través del mismo conducirla hasta el último desarrollo y la decisión final”⁵⁰. Por su parte, Schopenhauer decía que Calderón se constituye en ese genio adivinador del porvenir, entendiendo el drama no solamente como el dominio del azar sino como el dolor proveniente de la propia voluntad humana; Schopenhauer también intuía en Calderón un modo trágico de ilustrar las consecuencias de la renuncia a las pasiones y a la voluntad del instinto.

Una de las huellas de la modernidad es el lenguaje en el espacio promovido por Calderón en su concepción escenográfica, factor que estimuló como ningún otro la atención de Goethe y de los románticos. Schlegel y Goethe coinciden en atribuirle a Calderón la capacidad de convertir en poesía y significado el efecto teatral de un mero objeto de la escena⁵¹. Sería la admiración de Goethe por la totalidad de la obra de Calderón y las comparaciones posteriores de *El mágico prodigioso* con el *Fausto* de Goethe, lo que permitirá un nuevo contraste de la obra de Calderón con la modernidad. Los dos autores coinciden en los planteamientos, aunque no necesariamente en las conclusiones. Tanto en *El mágico prodigioso* como en *Fausto*, parten del “oscuro origen de la tragedia del conocimiento que es, en cierto modo, la lujuria del saber”, pero mientras en Goethe se expresa en un sentido laico y optimista, Calderón transmite la imposibilidad de su época de hacer convivir la suma bondad de lo divino con las pasiones humanas. Esa es la tragedia de los héroes calderonianos: la confrontación entre los conceptos abstractos y la vivencia humana. O lo que es lo mismo, la oposición entre saber y sentir.⁵²

Los autos sacramentales de Calderón exhiben la excelencia de su simbolismo, que muestra el reflejo de Dios en todo lo creado y ensalza el mundo real y el

⁵⁰ PEDRAZA Felipe, GONZALEZA Rafael. La década de oro de la comedia española 1630-1640. 1197, p. 148.

⁵¹ PEDRAZA, Felipe. Óp. Cit. pp. 159 – 166.

⁵² PEREZ, Juan. El mágico prodigioso de Calderón de la Barca. 2006, p. 9.

mundo de la idea, lo visible y lo no creado, el Cielo y la Tierra, la naturaleza y el espíritu para que todo rinda tributo a los pies de Jesús Sacramentado, cuyo cuerpo y cuya sangre adora la tierra. No es raro hallar en los autos una doctrina sobre las relaciones de Dios con la naturaleza, del cuerpo con el espíritu, de los sentidos con las potencias del alma, dado que el teatro no es más que la vida humana en espectáculo. El arte de los autos, aunque arraigado en la fe cristiana, no es reducible a un mundo cerrado, sino que es más bien un paradigma artístico abierto, capaz de despertar motivos olvidados, entre los que se destaca nuestra necesidad de orientarnos por medio de un orden simbólico que nos haga presente una imagen dramática de la existencia”⁵³.

Enrica Cancelliere, en un artículo sobre el ámbito urbano calderoniano, se detiene en sus obras profanas, y se centra en el escenario trágico de Calderón, que se caracteriza por edificios simbólicos de tipo monumental y arqueológico, plasmación de una «urbe fúnebre» originada en la condena agustiniana de la ciudad terrenal. La crítica siciliana define la simbología como la base de la poesía dramática de Calderón⁵⁴. Por su parte, Rosa Ana Escalonilla propone un estudio riguroso y muy convincente de los mecanismos dramáticos de *El primer refugio del hombre y probática piscina*, fundamentados en parábolas bíblicas. Demuestra cómo la arquitectura del auto estriba en una «densa infraestructura filosófica, teológica, musical, metafísica, simbólica y pictórica»⁵⁵.

Al estilo calderoniano le es reconocido por prácticamente todos los críticos el atributo de formal, que inclusive algunos llevan hasta el punto de rígido, dado que se encuentra encerrado en el molde del metro y de la rima, muy diferente al libérrimo versículo claudeliano⁵⁶ que, como reconocía su propio autor, “podría desembocar por el estuario espléndido de una rima sin par”. Sin embargo, la

⁵³ REGALADO, Antonio. Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, 1995, p. 32.

⁵⁴ SEPÚLVEDA, Jesús. La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Iberoamericana. 2006, 666 p.

⁵⁵ ESCALONILLA, Rosa. La dramaturgia del disfraz en Calderón. 2004, p. 82.

⁵⁶ Paul Louis Charles Claudel (1868 – 1955) es considerado representante principal del catolicismo francés en la literatura moderna.

diferencia puede explicarse en parte en el hecho de que la poesía de Calderón corresponde al siglo XVII, además de que fue formado en las escuelas del conceptismo y del gongorismo, mientras la de Claudel es de un francés del siglo XX, formado en pleno apogeo del simbolismo y del impresionismo⁵⁷.

Para Vázquez, este estilo formal de Pedro Calderón de la Barca estuvo muy influenciado por Tirso de Molina, llegando a afirmar inclusive que Calderón se inspiró en los diálogos teológicos de *Deleitar aprovechando* (1635) que debió tener a mano a la hora de dar forma a su obra *El gran teatro del mundo*, si se tiene en cuenta que Calderón se preciaba de ser lector y admirador suyo por esas fechas. Se identifican vocablos iguales, aunque el segundo que rima varía en función del contexto: mundo/inmundo en Tirso y mundo/segundo en Calderón; ellas/estrellas en Tirso y bellas/estrellas en Calderón y otras coincidencias similares son empleadas por Vázquez para soportar su afirmación. Tanto la confrontación formal como la confrontación de contenido, de métrica y de rima, de acuerdo con este análisis, llevarían a la conclusión de que la creación de *El gran teatro del mundo* tiene su eslabón más próximo en Tirso de Molina, a quien Calderón reconocía que leía, admiraba y que incluso, afirma, imitaba⁵⁸.

Si se recuerda, por otra parte, que la figura retórica es una modificación del uso normal y corriente del lenguaje, con el propósito de alcanzar una expresión innovadora y atrayente, puede afirmarse que Calderón acudió a lo largo de su obra de manera frecuente al uso de la figura retórica. La obra de Calderón tiene gran influencia y parecido con la comedia y con las danzas de la muerte, incluyendo la división en actos o momentos delimitados, así como la existencia de una loa que acompaña a la obra teatral propiamente dicha. *El gran teatro del mundo* comparte escena el rico y el pobre, la discreción y la hermosura o el rey y el labrador.

⁵⁷ SORIANO, Elena, GURMÉNDEZ, Carlos. Literatura y vida. 1192, p. 129.

⁵⁸ VÁZQUEZ, Luis. Influencia de Tirso en el Gran Teatro del Mundo de Calderón. *En* Tirso de Molina. Laura Dolfi. Eva Galar. Instituto de Estudios Tirsianos. 2001, p. 238.

Como puede verse en este apartado, la obra de Calderón parte de la representación de elementos puramente religiosos para adaptar los elementos de esa representación y construir un sistema de teatro que se preocupa más por las angustias cotidianas del hombre, en donde Dios ya no es el centro alrededor del cual gravita la existencia humana, lo que es una clara señal del paso que se va a dar hacia la modernidad. Sin embargo, en este traslado hacia un nuevo foco, se mantiene la influencia que Calderón recibió de sus maestros religiosos en cuanto a la rigidez y exactitud de su métrica y de la rima de sus representaciones, contrastando en este aspecto con sus otros maestros, ya no religiosos sino literarios, como Lope de Vega. Esta transformación simultánea en la forma y en el fondo de sus obras es valorada por los románticos alemanes, gracias, entre otros elementos, a la gran exhibición que hace de su simbolismo, manteniendo la formalidad característica de su estilo.

2.1 EL LIBRE ALBEDRÍO EN LA OBRA DE CALDERÓN

En 1910, el intelectual español Marcelino Menéndez y Pelayo afirmó que *La Vida es Sueño* es uno de los mejores ejemplos de obra teatral con tintes filosóficos y desde que se publicó la obra, la crítica la ha analizado buscando claves que descubran las verdaderas intenciones del autor. Para algunos de esos críticos, Calderón “quiso comunicar su concepción de lo humano como una lucha interminable de dualidades, un universo donde lo negro y lo blanco andan en constante pugna sin dar posibilidad alguna a toda esa enorme cantidad de matices en gris que van de un extremo a otro. Dicen, incluso, que la prisión de Segismundo es una metáfora de la prisión que supone la idea protestante de la predestinación frente al dogma del libre albedrío que defiende la Iglesia Católica”.⁵⁹ Segismundo, al ser privado de su libertad, pierde el control de sus

⁵⁹ Revista Teatro Cuyás. El soliloquio de Segismundo. Un drama de tintes filosóficos. Nº 38. Mayo – junio 2009. p. 6

funciones, lo que le priva de su libre albedrío, dado que cuando una persona se deja cegar, ya sea por el instinto o por la ira, pierde el control inclusive sobre su propio cuerpo, siendo incapaz de tomar decisiones sabias y correctas. Consecuencia de esta ausencia de albedrío es la propia prisión de Segismundo.

La obra se debate entre el dominio del destino y la libertad, dos conceptos alrededor de los cuales Calderón de la Barca evalúa los conflictos de la sociedad en la que le correspondió vivir, recurriendo a la cultura como el arma con la que enfrenta a la barbarie para proponer un futuro mejor.

El debate en torno al libre albedrío también es desarrollado por Calderón con gran interés; es así como por medio de la conversión de Segismundo, Calderón demuestra la verdad de la doctrina cristiana del libre albedrío sobre la doctrina renacentista de la predestinación, al menos en opinión de Menéndez y Pelayo y, en su descendencia, Tomás Carreras y Artan, Ángel Valbuena Prat, Gerald Brenan, Augusto Cortina, y Martín de Riquer⁶⁰. Es necesario considerar que para la época en que fue escrita *La vida es Sueño*, se daba en Europa un amplio debate en relación con la preponderancia del libre albedrío y la predestinación divina, debate que generó corrientes ideológicas que defendían cada una de esas posiciones; el hecho de que Calderón llevara el tema a sus obras ilustra, una vez más, hasta dónde el escritor se preocupaba tanto por la actualidad como por la profundidad de su producción artística.⁶¹

Leopoldo Palacios hace en 1948 un análisis del debate que, según él, plantea Calderón en torno al personaje fatalista de su obra y al papel predominante del libre albedrío de las decisiones humanas:

⁶⁰ CARRERAS, Tomás, La filosofía de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón. En Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1927, t. I, p. 152. VALBUENA, Ángel. Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras, Barcelona, Editorial Juventud, 1941, p. 141. BRENAN, Gerald The astrologer's prediction is falsified. En The Literature of the Spanish People, Cambridge, p. 288. CORTINA, Augusto. La vida es sueño. Madrid, Clásicos castellanos, 1955, p. XXX.

⁶¹ Di Corín expone ampliamente las diferentes corrientes de pensamiento vigentes en torno al asunto del libre albedrío en Calderón de la Barca y el conflicto de paradigmas en la edad de oro, ya referida previamente.

¿Quién es fatalista en *La vida es sueño*? Se me dirá que el inefable Basilio, por sobrenombre el docto, siempre detrás de los astrolabios y las sutiles matemáticas. ¡Basilio convertido en fatalista, cuando precisamente encierra a Segismundo confiando en los recursos de su habilidad para esquivar el rigor del horóscopo y librar a su reino de la tiranía y soberbia de su hijo! El fatalismo astrológico no dominó jamás en la mente de Basilio [...] Aficionado a los horóscopos, les da todo el crédito que merecen a los hombres sensatos de su época: un horóscopo era para Basilio como un indicador de nuestras inclinaciones predominantes, algo así como un test de nuestro temperamento, que nunca anonada al albedrío humano. El rey nunca creyó en el fatalismo sideral, aunque el pobre tuvo bastante motivos para hacerlo.⁶²

El drama moderno consta de elementos característicos del género, que se identifican con claridad en la obra de Calderón. Estos elementos son:

- **La acción dramática.** Se requiere evaluar la manera en que organiza la trama a lo largo de la obra, analizando si se mantiene la unidad de acción, es decir, si hay una sola acción central a la que se subordinen los episodios, los personajes y conflictos, o si por el contrario esa unidad no se conserva y se presentan dos o más acciones. Ejemplo del primer caso se tiene en la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, cuya acción no es otra que el casamiento de doña Francisca, joven que tiene dos pretendientes: el oficial, don Diego, y el oculto, el joven don Carlos, al que sólo conocen como tal ella y los respectivos criados. *La vida es Sueño* presentados acciones: la principal es la prueba de Segismundo y la secundaria es la restauración del honor de Rosaura.⁶³

- **Los personajes.** El primer acercamiento que tiene un lector de obras de teatro a los personajes se produce mediante la lista que precede al texto propiamente dicho (las llamadas «dramatis personae»). A medida que va avanzando en la lectura, esos simples nombres van cobrando vida y lugar en el conflicto, en la medida en que el autor haya creado caracteres firmes, complejos y

⁶² PALACIOS, Leopoldo. "La vida es sueño", en Finisterre, 1948, tomo II, fascículo 1, p. 10-11

⁶³ DEL CAMPO, Francisca. Una propuesta para el comentario de textos dramáticos. *En* *Didáctica (Lengua y Literatura)* ISSN: 1130-0531. Volumen 14. 2002. p. 8

ricos en matices; así por ejemplo, Shakespeare creó personajes con vida individual: Hamlet, Macbeth, el rey Lear y Otelo son algunos de ellos). En el caso de Calderón, Segismundo está plenamente caracterizado, tiene una complejidad propia y quien lee la obra sin haberla visto nunca en escena tiene una imagen mental clara gracias a la gran destreza de que hace gala el autor a lo largo de la obra; situación similar se presenta con los demás personajes de la obra, no solo los centrales sino también los secundarios.⁶⁴ Las investigaciones de Javier Huerta y Héctor Urzáiz (Diccionario de personajes de Calderón, pp. 31-38) profundizan en el estudio onomatológico del teatro calderoniano, señalando, entre las preferencias del poeta madrileño, los nombres de Federico, Diego y Félix para los caballeros; los de Celio y Libio para los siervos; Estela y Serafina para las damas; y, finalmente, Celia, Flora, Juana e Inés para las criadas.⁶⁵

- **El espacio.** El espacio del género dramático no difiere sustancialmente del narrativo (ni del lírico). Se trata del espacio creado por la palabra, aquél en el que sitúa la acción y que es ocupado por los personajes y sobre el que se puede percibir también el paso del tiempo; este espacio lo crea el autor a través de acotaciones que le van dando al lector una idea mental precisa de las condiciones físicas que viven los personajes, dándole pleno realismo a la obra completa. En *La vida es Sueño*, durante la conversación sostenida entre Rosaura y Clarín en el primer acto (escena primera), se construye la imagen de la torre prisión en que vive Segismundo:

ROSAURA ¡Quién ha visto sucesos tan extraños!
 Mas si la vista no padece engaños
 que hace la fantasía,
 a la medrosa luz que aún tiene el día
 me parece que veo
 un edificio.

CLARÍN O miente mi deseo,
 o termino las señas.

ROSAURA Rústico nace entre desnudas peñas

⁶⁴ DEL CAMPO, Francisca. Óp Cit. p. 11 - 12

⁶⁵ BRIOSO, Héctor. Notas al nuevo diccionario de la comedia del Siglo de Oro. Universidad de Alcalá. 2005. p. 43.

un palacio tan breve
 que el sol apenas a mirar se atreve;
 con tan rudo artificio
 la arquitectura está de su edificio 60
 que parece, a las plantas
 de tantas rocas y de peñas tantas
 que al sol tocan la lumbre,
 peñasco que ha rodado de la cumbre.
 CLARÍN Vámonos acercando;
 que éste es mucho mirar, señora, cuando
 es mejor que la gente
 que habita en ella generosamente
 nos admita.
 ROSAURA La puerta
 (mejor diré funesta boca) abierta
 está, y desde su centro
 nace la noche, pues la engendra dentro.

- **El tiempo.** Es tal vez el elemento más complejo de mostrar por parte del autor, especialmente cuando se produce la puesta en escena, aunque en este momento el reto es para el director, dado que frente al público todo sucede en tiempo presente y es necesario recurrir a técnicas como el vestuario, la iluminación y el maquillaje de los actores para que el público deduzca con mayor facilidad qué sucede primero y qué sucede después. Mientras en la obra escrita no tiene ningún reproche incluir frases que indiquen la secuencia de los hechos o la distancia temporal entre ellos, en la puesta en escena no luce bien emplear las mismas técnicas.

Si bien todos estos elementos están necesariamente presentes en los soliloquios de Segismundo, no conducen a una diferenciación concreta de la obra como parte de la modernidad. Esa diferenciación se genera en el hecho de que Caderón de la Barca con su obra abre la discusión sobre temas filosóficos que habían generado, y aún hoy generan, interés de carácter existencial.

Algunos críticos piensan que el soneto pronunciado por la Brianda Guilleniana pudo haber influido en la elaboración del soliloquio del Segismundo calderoniano. Concretamente, Milton Buchanan («Segismundo's soliloquy on liberty in Calderón *La vida es Sueño*», artículo incluido en MLN, 23, 1908, pp. 124-153) afirma que

«apenas se puede dudar de que Calderón lo haya tenido frente a sí cuando compuso su versión». Por su parte, Harold G. Jones («Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo», en Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVIII, 1979, pp. 129-136) considera, como más probable, el hecho de que el soneto guilleniano influyera en Calderón, pero no de un modo directo, sino a través de otro comediógrafo, don Antonio Sigler de la Huerta, quien lo asimiló y reelaboró en poema incluido en su obra *Las doncellas de Madrid*, escrita tan sólo tres años antes (1632) de la fecha en que se publicó *La vida es Sueño*. Para Harold G. Jones, las semejanzas formales e ideológicas inherentes a la composición guilleniana, puesta en boca de doña Brianda, y a la composición de Sigler de la Huerta, pronunciada por doña Ana de Vargas, son más que evidentes: «...No tiene el discurso de doña Ana la intensidad del de Segismundo, porque la pérdida de libertad es sólo figurada y porque falta el tema del crimen esencial del hombre. Como en el soneto de Guillén de Castro, el locutor es una mujer. Es probable que el soneto influyera en Sigler de la Huerta, ya que se refiere específicamente al albedrío y a la libertad [...] y la idea de que la pérdida de la libertad afecta al libre albedrío es innovación de Guillén de Castro» (pp. 135 y 134).

2. 2 LASEXTREMAS PASIONES EN LA OBRA CALDERONIANA

Al igual que sucedía ya en la antigua Grecia, el teatro se utilizaba, además de como espectáculo, como vehículo de educación y propaganda para hacer llegar al pueblo los ideales imperantes en las élites de la sociedad. Es evidente que Calderón profesa el culto a la ciencia y a la educación, simbolizadas en el drama por el fuego robado a los dioses. Kazimierz Sabik sostiene que:

El humo que sale de la urna que Discordia le ofrece a Pandora simboliza, a su vez, el mal uso de la ciencia-fuego y sus nefastas consecuencias: la confusión y el caos. Este es el sentido alegórico de la obra junto al filosófico de raíz platónica que consiste en el conflicto interior del hombre entre la razón y la pasión. Calderón escribió *La estatua de Prometeo* en la época en que no sólo en España, sino en toda Europa una de las principales preocupaciones era la tensión, el conflicto interior del hombre, pugna por uno de los estilos de vida. En Calderón vence el

hombre que se guía por la razón y pierde el que es esclavo de sus instintos, de sus pasiones.⁶⁶

Conceptos como estos son los que han llevado a la conclusión de que ese sentido la teatralidad de Calderón, con el que logra dibujar lo más espiritual y sacramental junto con lo pasional y material del ser humano, es lo que le permite anticiparse a su tiempo. Y es que el conflicto fundamental que marca la relación entre Basilio y Segismundo no se origina en la muy altruista y humanitaria pretensión del rey de que su hijo no se convierta en tirano, sino en su preocupación inconfesable, de ser apartado violentamente.

Calderón muestra de qué manera el hombre se debate entre la racionalidad de su pensamiento y la irracionalidad de sus sentimientos, de sus pasiones más extremas. Esta dualidad la plantea en excelente términos Braga (2007), cuando escribe:

Ahora es posible dar una respuesta a la pregunta: ¿Por qué se cumplen las profecías en el teatro de Calderón? Porque el hombre construye ilegítimamente una profecía (...) y a continuación participa, de una manera inconsciente, en su consumación. Calderón demuestra que los que dan crédito a la mántica (falsa profecía) engendran ellos mismos, por su aprehensión y angustia, las ocasiones que llevarán al final temido. El comportamiento de los que se apoyan en los agüeros funciona como una fatalidad oscura, pero no exterior, sino interior. Estos personajes actúan como hechizados, o endemoniados, encaminándose sonámbulos hacia lo que quieren evitar. Este proceso de autosugestión o de autohipnotismo es lo más patente en las dramas de celos, en las cuales Calderón describe, en observador frío, las monstruosidades de la fatalidad interior de las pasiones ciegas.⁶⁷

Existen inclusive críticos que consideran a Segismundo como "el hombre de instintos brutales, que no siente más pasión que la sensual"⁶⁸ y a partir de Menéndez Pelayo y de E. M. Wilson, la mayoría de los calderonistas estuvieron de

⁶⁶ SABIK, Kazimierz. Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700). 1994. p. 2.

⁶⁷ BRAGA, di Corín. ÓP Cit. p. 25

⁶⁸ MENÉNDEZ M. Calderón y su teatro. 1896. p.228.

la opinión de que en el “primer” Segismundo se manifiesta la fiera, la naturaleza animal del hombre.⁶⁹

Si se observa en términos psicoanalíticos, la expositio⁷⁰ del príncipe en la torre equivale a un proceso represivo. La distancia existente entre los hombres y las fieras coincide con la distancia “desde un monte a palacio”, que es la misma que hay entre la conciencia y el inconsciente del personaje. Expulsado del plano de la conciencia moral (el palacio), Segismundo se encontró en la oscuridad y el caos del alma pasional (la torre) en donde las cadenas son símbolos de las censuras que le atan a la cueva de su inconsciente y se comporta violentamente debido a que su energía vital se transformó en resentimiento y en rencor.⁷¹

2.3 PRIMERAS NOCIONES MODERNAS EN LA VIDA ES SUEÑO

*Naturaleza humana:
¿Quién soy? Pero ¿qué sentido
podrá decírmelo hoy,
si para saber quién soy
fuerza es saber quién he sido?
Y esto está tan escondido
al primer discurso humano
que investigarlo es en vano;
pues si quien a mí sin mí
me hizo, no me informa aquí
a mí de mí, será llano ,
de ansias mis discursos llenos,
torne mi discurso atrás;*

⁶⁹ MAURIN, Margaret. Related Patterns of Imagery. *En* Hispanic Review, XXXV, 1967, pp. 165-172

⁷⁰ La "expositio" tiene un significado genérico en cuanto a la narración retórica. La "expositio" se suele dividir en dos partes: enumeración y exposición.

⁷¹ BRAGA, di Corín. *Óp. Cit.* p. 32.

*pues cuando sé de mí más
es cuando de mí sé menos.*

Calderón de la Barca, fragmento del auto sacramental *El Pintor de su Deshonra*

Calderón muestra en su obra que quienes dan crédito a la falsa profecía engendran ellos mismos, debido a su aprehensión y a su angustia, las ocasiones que les llevarán a su final temido y que el comportamiento de quienes se apoyan en los agüeros, funciona como una fatalidad oscura, pero no exterior, sino interior. Tales personajes actúan como hechizados, o endemoniados, encaminándose, sin darse cuenta, hacia lo que quieren evitar, proceso de autosugestión o de autohipnotismo que es muy patente en los dramas de celos, en las cuales Calderón describe las monstruosidades propias de las pasiones ciegas⁷². Es pertinente mencionar que habrá tragedia en una obra en la medida en que el espectador comparta la angustia que vive el personaje dentro de la obra y de todos los poetas dramáticos que han presentado en el teatro con colores trágicos la pasión de los celos, los que más aplauso han obtenido son Calderón, Shakespeare en *Otelo*, Rojas en *el García de Castañar* y Voltaire en *la Jaira*, lo que pone a Calderón en una posición destacada en toda la historia de la literatura en el manejo de la angustia como parte de su obra⁷³. Según Alcalá (2000), Calderón sintió con evidente angustia la lucha desigual “entre el individuo y el poder, entre la libertad y el orden, entre los proyectos particulares y la arquitectura de la historia concreta”⁷⁴; desde 1623 hasta 1670 Calderón despliega ante los públicos y propone a los lectores “múltiples ejemplos de las cárceles de la libertad y de los excesos del poder, conducentes a la injusticia o al aniquilamiento físico o moral de los personajes”⁷⁵, lo cual reflejó esa angustia y su búsqueda de una

⁷² BRAGA, Corín. Calderón de la barca y el conflicto de paradigmas en la edad de oro. *En* revista di filosofía on-line. Noviembre 2007 año II n°4.

⁷³ OCHA, Eugenio de. *Teatro escogido de Calderón de la Barca*. Paris, 1838, p. 266.

⁷⁴ ALCALÁ José, Pérez Alfonso. *Velásquez y Calderón, dos genios de Europa*. Madrid. 2000, p. 284.

⁷⁵ VELÁSQUEZ, Diego et. al. *Óp. Cit.* p. 284.

solución satisfactoria en docenas de dramas y tragedias y en centenares de situaciones escénicas.

Es para Calderón tan predominante el sentimiento de angustia en la vida humana, que para Miguel de Unamuno, citando a Calderón, “el pecado mayor del hombre es haber nacido”⁷⁶. En el siguiente fragmento de *El gran teatro del mundo*, se puede apreciar la profunda angustia que Calderón dibuja con sus palabras en la vida del pobre:

MUNDO: ¿Qué papel es tu papel?

*POBRE: Es mi papel la aflicción,
es la angustia, es la miseria,
la desdicha, la pasión,
el dolor, la compasión,
el suspirar, el gemir,
el padecer, el sentir,
importunar y rogar,
el nunca tener que dar,
el siempre haber de pedir.
El desprecio, la esquivez,
el baldón, el sentimiento,
la vergüenza, el sufrimiento,
la hambre, la desnudez,
el llanto, la mendiguez,
la inmundicia, la bajeza,
el desconsuelo y pobreza,
la sed, la penalidad,
y es la vil necesidad,
que todo esto es la pobreza.*

⁷⁶ UNAMUNO, Miguel de. Del sentimiento trágico de la vida. 1945, p. 234.

En Calderón encontramos especial interés por el tema de la salvación del alma y acoge con minuciosidad problemas teológicos como la salvación, el libre albedrío y la predestinación. El autor acoge estos temas para mostrar el drama del hombre, que comienza con el momento de nacer.

En *La vida es Sueño* es posible encontrar dos temas fascinantes y de tremenda actualidad: la manipulación de la memoria y la realidad virtual. Antes que la ciencia ficción describiera los engranajes de la paranoia, Calderón los adelanta, exponiendo los mecanismos mentales que intervienen de los sueños, la angustia por descifrar la realidad, la manipulación que ejercen los recuerdos, el temor a descubrir cuál es finalmente el mundo real, la búsqueda obsesiva del Padre, así como y el miedo y la pasión de vivir. Calderón plantea el problema del sentido de la vida frente al aparente absurdo de la existencia; Segismundo se pregunta por el sentido de la existencia, concluyendo que todo es un sueño absurdo, donde cada uno representa su papel y la función acaba cuando cae el telón y llega la muerte⁷⁷. La reflexión de *De la Barca* resulta útil para plantear el problema:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y sí haremos, 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

⁷⁷ JOHNSON, José. El problema del mal en la Teodicea. Universidad Católica de la Santísima Concepción. 2006, p. 4.

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!
¿Qué hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?

En el presente apartado se destaca la manera como la angustia existencial se encuentra presente en la obra de Calderón. Esa angustia es, de nuevo, muestra inequívoca de que su obra se centra más en el hombre mismo, íntimo, que en Dios externo y omnipotente que puede responder a todas sus preguntas, incluso, las más trascendentales. Su obra refleja las preocupaciones por el aniquilamiento físico y moral de sus personajes, en ocasiones en un nivel que podría inclusive calificarse de depresivo. Estas son nociones propias de la modernidad y están por supuesto también presentes, como se ve acá, en Segismundo. Algunos apartes de su obra reflejan el profundo análisis filosófico y psicológico que hace a sus personajes, lo que permite que el público identifique plenamente el carácter de cada uno de ellos, sus preocupaciones más íntimas, su personalidad, la forma como observan el mundo, elementos todos propios de la modernidad.

EN PRIMERA PERSONA

Calderón plantea un debate que para algunos puede resultar contradictorio, pues al mismo tiempo que se interesa por dibujar con maestría las pasiones humanas, plantea que la afirmación del hombre se logra solo a partir del amor de Dios y que el resto de cosas del mundo son meras ilusiones. Esa contradicción que se presenta en el fondo que nutre los diálogos de los personajes, también puede encontrarse en los elementos que hacen parte de la puesta en escena; el empleo

de los abundantes adornos formales propios del barroco, con decoraciones y adornos, reflejan el interés del hombre de la época por lo material, mientras el debate filosófico se centra en lo trascendental. Si a eso se agrega el hecho de que las celebraciones religiosas del Corpus Christi servían de motivo para congregarse a buena parte de la audiencia, se está agregando un ingrediente adicional que Calderón debió considerar al momento de enfrentarse solitario ante el papel en blanco en que debió escribir su obra.

Segismundo se debatía entonces entre pasiones, impulsos y reflexiones. Alrededor de él, Calderón puso a otros personajes que sirvieron de interlocutores de sus ideas a fin de crear un ambiente propio para que salieran a flote las profundas preocupaciones que angustiaban el alma del personaje central. La vida misma de Segismundo en prisión parece ser empleada por Calderón para mostrar de qué manera su personaje ve limitada su libertad de acción física como su mente ve constreñido el empleo de su libre albedrío.

Si se tiene en cuenta que a las personas les sucede igual que a los cultivos, es decir, que se cosecha de lo que se siembra y de lo que se tiene semilla, es claro que Calderón reflejó a través de sus personajes sus angustias, sus debates internos, las contiendas que seguramente libraban íntimamente sus pasiones y su auténtico respeto hacia lo sacramental.

Se da por descontado que Calderón supo mantener en sus obras y particularmente en *La vida es Sueño* la continuidad de la acción dramática a lo largo de toda la obra, así como supo caracterizar impecablemente a sus personajes, independientemente de que cada observador se identifique o no cada uno de ellos; de no haber sido así, no hubiera logrado conectarse de manera tan eficaz con el público y con la crítica no solo del siglo de oro sino de las centurias que le han sucedido; igualmente impecable fue su manejo de los espacios y de los tiempos.

Con respecto a las observaciones de algunos críticos en el sentido de que Calderón se inspiró o se dejó influenciar por otros autores que le precedieron en su producción literaria, es algo que no se puede negar. No se puede pretender que una persona, en cualquier actividad que desarrolle, pueda o deba partir de cero en el campo del conocimiento que requiera su actividad, si se tiene en cuenta que han transcurrido tantos años de evolución humana; por ello la influencia de otros autores no le resta mérito a la obra calderoniana. Lo que tiene valor es el hecho de que haya sabido emplear esas influencias y mezclarlas con su individual genialidad para producir algo de nivel superior.

Han surgido en las diferentes áreas de la actividad humana y a lo largo de su historia, personas que marcan hitos, que señalan el nuevo rumbo que ha de seguir esa área específica. En las ciencias denominadas duras, por ejemplo, ha habido Newtons y Einsteins; ellos, cada uno en su propio momento y en su propio campo, le mostraron al mundo que el camino a seguir era alguno en particular, como lo habían hecho Cristóbal Colón y Alfred Nobel. En el campo de las artes resulta más complejo identificar esos hitos, dado que no es igual de fácil lograr la coincidencia de los críticos de arte en torno a las virtudes de una creación artística, como lo es la necesaria aceptación universal de que el mundo es redondo, que no admite contradicciones frente a las evidencias; mientras que en las ciencias duras no hay campo a discusión frente a hechos tangibles, en las artes las preferencias individuales y las opiniones subjetivas tienen mayor cabida argumental. A pesar de ello, puede señalarse que Calderón es uno de tales referentes en el campo literario y más concretamente teatral, pues su obra mostró el camino de la modernidad a las generaciones futuras en todo el mundo.

Estuvo tal vez en la frontera misma que existe entre la racionalidad y la sensibilidad y por eso logró dotar al carácter de Segismundo de instintos que evidencian el origen animal del hombre, pero al mismo tiempo de las más trascendentales y sublimes reflexiones sobre su propia existencia personal y la de su especie y sobre su papel en la tierra. Obviamente su obra no puede y en efecto

no logra resolver, de manera definitiva, cuál de esos dos componentes tiene prioridad, porque, además, seguramente ninguno deba tenerlo y el debate sobre el asunto, por lo tanto, nunca termine.

De otra parte, la obra de Calderón es una mezcla de todas las artes, representadas, en ciertos casos, por algunos de los mejores exponentes en cada campo, gracias a que el auspicio de las mismas con frecuencia estuvo a cargo de los más pudientes; a pesar de ello, no se alejó de los temas y de los espacios propios del vulgo. Aunque los palacios fueron en ocasiones escenario de sus escenarios, lo fueron más veces los carros y los montajes transitorios de las épocas del Corpus Christi; aunque la música se juzga escasa para la época, Calderón logró convocar lo más apropiado para hacer parte de esa mezcla. No necesitó preocuparse mucho por el vestuario, dado que las circunstancias que rodearon las presentaciones hacían que el magnífico vestuario se diera casi espontáneamente, con solo señalar con breves palabras sus más destacadas características; sin embargo, la gran atención que le puso a otros detalles de su obra permiten suponer que si las circunstancias hubieran sido otras, seguramente el vestuario hubiera contado con el mismo interés que merecieron los demás elementos que para entonces preocupaban más a Calderón.

Todos estos elementos, unidos en torno a una sola persona, permiten afirmar que Calderón mostró en su momento un nuevo rumbo, anticipándose, liderando y no solo siguiendo las tendencias previas y futuras del teatro del siglo de oro español.

3. SEGISMUNDO, HOMBRE MODERNO

La obra de Calderón de la Barca fue abundante y no de otra manera hubiera causado el impacto no solo en su época y en su país, sino que se ha extendido por varios siglos y en muchos países y lenguas. Muchos de los elementos que la

componen sin duda están presentes en *La vida es Sueño* y se reflejan en su personaje Segismundo, por lo que en este capítulo se hace un análisis de la modernidad que desde el siglo de oro planteó Calderón con este personaje.

Según De Riquer (2009), la obra está estructurada a partir de un núcleo temático: la vida como un sueño y a partir de un planteamiento ideológico: cada hombre debe afirmarse a sí mismo por el amor de Dios. Calderón plantea que las demás cosas del mundo son solamente ilusiones. Se trata de una visión eminentemente idealista, con gran énfasis en el trascendentalismo psicológico y racionalista que plantea la necesidad de llegar a la idea a partir de los objetos y afirmarse en la racionalidad de esa idea para sentirse libre.⁷⁸

La acción dentro de la obra se basa en dos líneas que resultan conflictivas: por un lado, las vicisitudes que vive Segismundo entre la prisión y el palacio, y por el otro el proceso de reivindicación moral y social de Rosaura. Calderón utiliza estas dos líneas argumentales a lo largo de la obra, juntándolas y separándolas alternativamente, hasta unirlas para mostrar la bondad de Segismundo. Sin duda en la obra se identifican “los recursos, figuras, fórmulas y esquemas formalistas del barroco: juegos conceptuales, antítesis, que dan al diálogo y a su retórica, un valor decorativo y ornamental, por un lado; y lo mantienen, por otro en el contrapunto propio de la ambigüedad de sus planteamientos filosóficos, tal como puede esperarse del acentuado escepticismo que domina en el fondo de la cosmovisión calderoniana”.⁷⁹

El conflicto entre el rey Polonio y su hijo Segismundo, es puramente formal y lo que deja la obra como mensaje central es un cuestionamiento de similar profundidad y trascendencia existencial al de “ser o no ser”, de Hamlet. La obra renuncia al debate racional de los cuestionamientos filosóficos de tipo

⁷⁸ DE RIQUER, Martín. La vida es sueño. *En* Aula Abierta. Agosto 2009, p.5.

⁷⁹ DE RIQUER, Martín. *Óp. Cit.*

argumentativo que plantea y prefiere presentar propuestas por medio de las reflexiones íntimas de los personajes, por la aceptación de que en esta vida todos soñamos y que es necesario aceptar esa realidad y tratar de acomodarnos a las relaciones que se viven en la vida externa para poder despertar ante Dios, planteando de esta manera una opción individualista y conformista. Esta forma de ver la vida real y los sueños se evidencia en estrofas como la siguiente:

*Ni aun agora he despertado
que según Clotaldo, entiendo
todavía estoy durmiendo
y no estoy engañado;
porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que rendido,
pues veo, estando dormido,
que sueño estando despierto.*

3.1 ANÁLISIS DE LOS SOLILOQUIOS DE SEGISMUNDO EN CLAVE MODERNA.

Calderón, como buen clérigo, sabe que la salvación (llegar al cielo y disfrutar sin cansancio y sin tiempo de la plenitud del ser) es una obra conjunta de la gracia de Dios y de la correspondencia humana.

En el momento histórico de Calderón las tintas están cargadas a favor de la importancia de la Gracia de Dios en este logro, a tal punto que la predestinación, la creencia de que el destino eterno de cada hombre está decidido por Dios antes de su creación, es la doctrina imperante en el entorno europeo protestante. La predestinación hace que la libertad humana sea superflua, incluso innecesaria.

Calderón atento a su época resalta y rescata la necesaria correspondencia humana (acción humana), hasta parecer que deja a Dios en la tramoya de sus

obras teatrales. En un rasgo de modernidad subraya los valores laicos y humanos de la vida. Así se expresará Segismundo en su primer soliloquio:

¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!

*Apurar, 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
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.*

*Sólo quisiera saber
para apurar 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
qué 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 salas*

*corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?*

*Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
(gracias al docto pincel),
cuando, atrevida y crüel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?*

*Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas, bajel de escamas,
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?*

*Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,*

*cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?*

*En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?*

También es rasgo de la modernidad que se discuta las aspiraciones de la razón del hombre en relación con su entorno, para trasladar a éste la causa de su crisis, tal y como aparece en el siguiente fragmento.

*Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme,
y tu respeto turbarme.
¿Quién eres? Que aunque yo aquí
tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí;
y aunque desde que nací
—si esto es nacer—sólo advierto*

*eres rústico desierto
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerte.
Y aunque nunca vi ni hablé
sino a un hombre solamente
que aquí mis desdichas siente,
por quien las noticias sé
del cielo y tierra; y aunque
aquí, por que más te asombres
y monstruo humano me nombres,
este asombros y quimeras,
soy un hombre de las fieras
y una fiera de los hombres.*

Otra característica de la modernidad es el uso del lenguaje como poder para dar a conocer su situación personal y su análisis del entorno, rompiendo el silencio, haciendo de la controversia un espectáculo, en el cual no sólo se pretende hablar sino debatir.

*Es verdad;
pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y sí haremos, 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 medrar empieza,
sueña el que afana 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
de estas prisiones 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.*

En otro sentido, la modernidad no logra explicar a través de la razón algunos aspectos de la vida del hombre como las pasiones, entonces se retorna a principios antiguos como la fe, generándose internamente una contradicción que lleva a la modernidad a ser una mezcla de perspectivas que conviven, así se aprecia en el siguiente soliloquio.

*Cielos, si es verdad que sueño, Aparte
suspendedme la memoria,
que no es posible que quepan
en un sueño tantas cosas.
¡Válgame Dios, quién supiera,
o saber salir de todas,
o no pensar en ninguna!*

(...)

*¿Quién vio penas tan dudosas:
Si soñé aquella grandeza
en que me vi, ¿cómo agora
esta mujer me refiere
unas señas tan notorias?
Luego fue verdad, no sueño;
y si fue verdad --que es otra
confusión y no menor--,
¿cómo mi vida le nombra
sueño? Pues, ¿tan parecidas
a los sueños son las glorias,
que las verdaderas son
tenidas por mentirosas,
y las fingidas por ciertas?
¡Tan poco hay de unas a otras
que hay cuestión sobre saber*

*si lo que se ve y se goza
es mentira o es verdad
¿Tan semejante es la copia
al original, que hay duda
en saber si es ella propia?
Pues si es así, y ha de verse
desvanecida entre sombras
la grandeza y el poder,
la majestad, y la pompas
sepamos aprovechar
este rato que nos toca,
pues sólo se goza en ella
lo que entre sueños se goza.
Rosaura está en mi poder;
su hermosura el alma adora;
gocemos, pues, la ocasión;
el amor las leyes rompa
del valor y confianza
con que a mis plantas se postra.
Esto es sueño; y pues lo es,
soñemos dichas agora,
que después serán pesares.
Mas ¡con mis razones propias
vuelvo a convencerme a mí!
Si es sueño, si es vanagloria,
¿quién por vanagloria humana
pierde una divina gloria?
¿Qué pasado bien no es sueño?
¿Quién tuvo dichas heroicas
que entre sí no diga, cuando
las revuelve en su memoria:*

*"sin duda que fue soñado
cuanto vi?" Pues si esto toca
mi desengaño, si sé
que es el gusto llama hermosa,
que la convierte en cenizas
cualquiera viento que sopla,
acudamos a lo eterno;
que es la fama vividora
donde ni duermen las dichas,
ni las grandezas reposan.
Rosaura está sin honor;
más a un príncipe le toca
el dar honor que quitarle.
¡Vive Dios!, que de su honra
he de ser conquistador,
antes que de mi corona.
Huyamos de la ocasión,
que es muy fuerte).*

a un soldado

*¡Al arma toca
que hoy de dar la batalla,
antes que a las negras sombras
sepulten los rayos de oro
entre verdinegras ondas.*

La modernidad es rompimiento con lo anterior, en nuestro caso, con la tragedia griega clásica, en la cual el enigma de la existencia queda sin solución, en nuestro caso Calderón, fiel a su cultura católica, da como solución final a la tragedia la ética cristiana, la cual se fundamenta en la lucha personal, que incluye

el regreso del error, la búsqueda del perdón y el esfuerzo de la voluntad por superar la pasión y el instinto.

*¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo, en mis ansias,
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño,
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas.*

CONCLUSIONES.

A través de todo lo anteriormente expresado puede afirmarse que Calderón es entonces un precursor del teatro moderno y que su obra refleja características propias de la modernidad.

Tal y como se desarrolló en el capítulo segundo, es de notar que Calderón hace converger todas las artes disponibles en su época, para la puesta en escena de la obra teatral.

Es para él lo más importante esta puesta, en escena, que lo hace incluso sacrificar la rima y la métrica en función de la retórica, entendida como el arte de conectarse con el público, que en el caso de Calderón no es solo la aristocracia de la corte, tradicional público de las obras de teatro hasta ese momento, sino el vulgo, la gente común y corriente, destinatario por excelencia de los autos sacramentales.

Por esto es clara su separación del gongorismo, aunque el lenguaje de esta escuela literaria sea el que domina en su escritura.

Cuando se habla de la cercanía de todas las artes en función del hecho teatral, me refiero a que en la obra de Calderón, la pintura es parte de la escena, la música hace parte de la escena, la arquitectura hace parte de la escena, la escultura hace parte de la escena y por supuesto la poesía también está en función del teatro. Lo que persigue Calderón es la perfección teatral, hay que recordar que es justamente por estos motivos por lo que los románticos alemanes se fijaron en Calderón, proponiendo que éste era para el teatro lo que era Cervantes a la literatura.

En Calderón todo está calculado, la escenografía, los diálogos, la utilización del lenguaje, la música, la caracterización de los personajes, el vestuario para el efecto teatral.

Se ha entendido como una de las características del teatro moderno su intento por el contacto con el público, el cual ha llevado incluso al rediseño del espacio teatral,

en su arquitectura, para focalizar al espectador en el acto escénico y buscar la mayor cercanía con el espectador, tenemos en las representaciones de los autos sacramentales un parecido muy cercano al teatro callejero en Calderón.

La captación de la atención del público se logra en los autos sacramentales a través de la loa, siendo de esta manera la loa y los autos sacramentales antecedentes claros del teatro moderno.

En el mismo sentido, la utilización de escenarios no convencionales para la representación de los autos sacramentales en las fiestas del Corpus, (carretas, carruajes, pinturas efímeras, vestuario entre otras) son un claro antecedente del intento del teatro moderno por acercarse al público, ya que sacan el teatro de los recintos tradicionales, como lo son los palacios y las iglesias.

Finalmente el teatro moderno quiere abandonar el protagonismo de los héroes y los dioses para trasladarlo al hombre común, a su vida cotidiana. Su tema es la vida real, con sus conflictos con sus dudas y temores, el hombre y sus pasiones, sus vicios y virtudes, así como el entorno que lo rodea.

Es claro que también desde este aspecto Calderón antecede al teatro moderno. Su tema y su objetivo es el hombre común con su entendimiento y voluntad volcados a entender su entorno y a aclarar su acción. Pone a la divinidad en su lugar preciso: la ayuda para realizar el bien cuando la debilidad o el riesgo de equivocarse en el razonamiento acechan al hombre. Pero la voluntad de la divinidad no reemplaza la voluntad del hombre, el hombre y su libertad construyen la historia, aunque la historia también lo influya no le quita la libertad. No existen los fatalismos nacidos de la predestinación. Llama la atención que siendo sacerdote, sepa acercarse a pasiones tan mundanas como los celos.

En otro sentido, se pretendía en este escrito mostrar a Calderón en relación con la modernidad. Entendemos que se ha logrado, ofreciendo una lectura donde el

centro de la obra calderoniana es el hombre y su subjetividad y no la deidad. Esto pretendía la modernidad, poner al hombre como el centro del universo, como el constructor de su historia, independizándolo de Dios y de la iglesia.

Así mismo, el valor que se entiende caracterizó el espíritu de la filosofía moderna es la libertad. Calderón es un adalid de la libertad, del libre albedrío que se opone al planteamiento protestante de la predestinación.

Es el entendimiento humano el que guía la voluntad en la realización de los actos, por esta razón podemos deducir responsabilidad individual a los hombres concretos, independientemente de los condicionamientos que puedan hacer la historia y el entorno a las elecciones de su libertad.

Por esto Segismundo asume su responsabilidad independientemente de su encierro en la torre, de su desconocimiento de su condición de príncipe y de la falta de educación. A todas estas circunstancias podría el haber trasladado la causa de sus crisis.

Calderón, como manifestación de la modernidad asume el lenguaje como fuerza trasmisora de una situación personal del análisis del entorno para forzar al debate planteando controversias. Como ya dijimos esto lo hace sacrificando incluso la métrica con el objetivo de lograr claridad en el mensaje. Todo lo de Calderón está hecho para el teatro.

Es Calderón un arquetipo de la descripción de las pasiones extremas de los hombres, como la de Basilio por el poder, como la doblez de Clotaldo, como la pasión de Astolfo, son contrarrestadas con la generosidad de Estrella, con la grandeza de Rosaura, y la gracia de Clarín.

Finalmente, la contradicción de la modernidad es que al no poder explicar toda la realidad desde la razón, apela a principios antiguos o incluso doctrinas tan poco racionales como las cábalas o a prácticas igualmente racionales como el oráculo,

basado en el cual Basilio encerrará a su hijo Segismundo en una torre inhóspita e intentará aislarlo de su realidad de príncipe y de ser humano, que hará pensar a este que es una “bestia entre los hombres o es un hombre entre las fieras”.

BIBLIOGRAFÍA

XII Festival Iberoamericano de Teatro. La Vida es sueño. Disponible en Internet. Consultado en febrero 27 de 2010.

<http://www.festivaldeteatro.com.co/Details/Rusia-La-vida-es-sueño-Tartaristán.html?Itemid=>

ALCALÁ José, Pérez Alfonso. Velásquez y Calderón, dos genios de Europa. Madrid. 2000, p. 284.

ALIN José, BARRIO María, El cancionero teatral de Lope de Vega, Londres, Tamesis Books, 1997, p. 52.

ARATA Stefano. Introducción a El Alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca. En, Revista sobre teatro áureo. Número 3, 2009, p. 22.

ARELLANO, Ignacio. Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes. Proyecto A Ediciones, 1997, 191 p.

BRAGA, Corín. Calderón de la barca y el conflicto de paradigmas en la edad de oro. En revista di filosofía on-line. Noviembre 2007 año II n°4.

BRENAN, Gerald The astrologer's prediction is falsified. En The Literature of the Spanish People, Cambridge, p. 288

BRIOSO, Héctor. Notas al nuevo diccionario de la comedia del Siglo de Oro. Universidad de Alcalá. 2005. p. 43.

CARRERAS, Tomás, La filosofía de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón. En Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1927, t. I, p. 152

CORTINA, Augusto. La vida es sueño. Madrid, Clásicos castellanos, 1955, p. XXX.

DE RIQUER, Martín. La vida es sueño. En Aula Abierta. Agosto 2009, p.5.

DEL CAMPO, Francisca. Una propuesta para el comentario de textos dramáticos. En Didáctica (Lengua y Literatura) ISSN: 1130-0531. Volumen 14. 2002. p. 8

EGIDO, Aurora. Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca. Universidad de Zaragoza. 2009. p. 161.

ESCALONILLA, Rosa. La dramaturgia del disfraz en Calderón. 2004, p. 82.

FERRER, Teresa. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. Universidad de Valencia. 1999. p. 7.

FRENK, Margit. Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Madrid, Castalia, 1987, p. 13.

GOLDEBERG, Rita. Tonos a lo divino y a lo humano, Londres, Tamesis Books, 1981, p. 9.

JOHNSON, José. El problema del mal en la Teodicea. Universidad Católica de la Santísima Concepción. 2006, p. 4.

KOAINZKA-FRYBES, Joanna. El “•Gran Teatro” del Nuevo Mundo. S. f, p. 1437.

LOBATO, María Luisa. Fonction et conception de la musique dans les loas de Calderón. Ed. Irène Manczarz. Les rôles des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne. París: Klincksieck, 1992. 137-52.

LOPEZ, José et al. El arte Barroco. Las formas en el Barroco: II. Pintura y literatura barroca española. 2004, p. 325.

LOPEZ, Rosa. Teatro y Pintura en la Época de Calderón. 2002. p. 90.

MAURIN, Margaret. Related Patterns of Imagery. En *Hispanic Review*, XXXV, 1967, pp. 165-172

MENÉNDEZ M. Calderón y su teatro. 1896. p.228.

NOGUERA Dolores, SANZ Juan. Historia de una paz. Fundación Caja Madrid. 2008, p. 4.

OCHA, Eugenio de. Teatro escogido de Calderón de la Barca. Paris, 1838, p. 266.

OLEZA, Joan. Calderón y los liberales. Universidad de Valencia. 2003, p. 1.

PACHECO, Alejandra. Lírica tradicional y música en el teatro de Calderón: consideraciones sobre "Cantarico que vas a la fuente". Universidad de Sevilla. S. f., p. 235.

PALACIOS, Leopoldo. "La vida es sueño", en *Finisterre*, 1948, tomo II, fascículo 1, p. 10-11

PARKER Anderson. La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*. Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía, ed. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411.

PEDRAZA, Felipe et al. La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Universidad de Castilla La Mancha. 2006, p. 233

PEDRAZA Felipe, GONZALEZA Rafael. La década de oro de la comedia española 1630-1640. 1197, p. 148.

PEREZ, Juan. El mágico prodigioso de Calderón de la Barca. 2006, p. 9.

REGALADO, Antonio. Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, 1995, p. 32.

Revista Teatro Cuyás. El soliloquio de Segismundo. Un drama de tintes filosóficos. Nº 38.
Mayo – junio 2009. p. 6

RULL Enrique. Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón. Kassel-Pamplona:
Edición Reichenberger - Universidad de Navarra, 2004, 435 p.

SABIK, Kazimierz. Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso
del Siglo de Oro (1670-1700). 1994. p. 2.

SEPÚLVEDA, Jesús. La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Eds. Ignacio
Arellano y Enrica Cancelliere. Iberoamericana. 2006, 666 p.

SORIANO, Elena, GURMÉNDEZ, Carlos. Literatura y vida. 1192, p. 129.

SULLIVAN, Henry et al. La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII. Tamesis.
1999, p. 143

UNAMUNO, Miguel de. Del sentimiento trágico de la vida. 1945, p. 234.

VALBUENA, Ángel. Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras,
Barcelona, Editorial Juventud, 1941, p. 141

VALERA, Juan. Autos Sacramentales. 2003, p. 5.

VÁZQUEZ, Luis. Influencia de Tirso en el Gran Teatro del Mundo de Calderón. En Tirso
de Molina. Laura Dolfi. Eva Galar. Instituto de Estudios Tirsianos. 2001, p. 238.

ZUGASTI, Miguel. Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca.
Universidad de Navarra. 2006, p. 100.