

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**Modos de la representación del desengaño y la
melancolía en el drama barroco español**

**Ways of the depiction of the disillusion and the
melancholy in the baroque spanish drama**

(Bakalárska práca)

Autor: Frederika Streitová

Vedúci práce: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Olomouc, 2018

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne pod odborným vedením doc. Mgr. Daniela Nemravy, Ph.D. a uviedla v nej všetku literatúru a ostatné zdroje, ktoré som použila.

V Olomouci dňa: Podpis:

Rada by som touto cestou poďakovala pánu doc. Mgr. Danielovi Nemravovi, Ph.D. nielen za cenné rady, ochotu a trpezlivosť, ale tiež za príjemne strávené chvíle a venovaný čas.

V Olomouci 2018

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| 1 LA CRISIS DEL SIGLO XVII | 8 |
| 1.1 La política..... | 9 |
| 1.1.1 Revueltas, independencias, e invasiones | 9 |
| 1.1.2 Una economía de contrastes | 9 |
| 2 EL ESTADO DE ÁNIMO BARROCO: EL DESENGAÑO | 11 |
| 2.1 Las características fundamentales del desengaño | 11 |
| 2.2 Tendencias estilísticas | 12 |
| 3 EL GONGORISMO Y EL CONCEPTISMO | 13 |
| 3.1 Los ejemplos | 14 |
| 3.2 La lengua en el siglo XVII..... | 14 |
| 4 EL TEATRO BARROCO | 16 |
| 4.1 La comedia española | 16 |
| 4.2 Su función social..... | 17 |
| 4.3 Rasgos principales..... | 17 |
| 4.4 Los temas de la comedia barroca | 18 |
| 5 TRAUERSPIEL | 20 |
| 6 METÁFORA Y ALEGORÍA COMO MECANISMOS DE TRASLACIÓN | 25 |
| 7 MITOLOGÍA CLÁSICA EN EL DRAMA BARROCO | 28 |
| 7.1 Fábulas mitológicas burlescas..... | 29 |
| 8 DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA | 31 |
| 8.1 El teatro de Calderón..... | 31 |
| 8.2 El tema de la magia en la comedia de Calderón | 32 |
| 9 LA VIDA ES SUEÑO | 34 |
| 9.1 Análisis y estructura de la obra | 34 |
| 9.1.1 Primera jornada..... | 34 |
| 9.1.2 Segunda jornada..... | 37 |
| 9.1.3 Segismundo en palacio | 38 |
| 9.1.4 Tercera jornada | 40 |
| 9.1.5 Los monólogos..... | 41 |
| 9.1.6 Los diálogos | 43 |
| 9.1.7 Los aspectos formales | 46 |

| | | |
|-----|------------------------------------|-----------|
| 9.2 | El sentido de la obra..... | 47 |
| 9.3 | Fuentes | 48 |
| | CONCLUSIÓN | 49 |
| | RESUMÉ | 50 |
| | BIBLIOGRAFÍA | 51 |
| | RECURSOS ELECTRÓNICOS | 53 |
| | ANOTACIÓN..... | 54 |
| | ANNOTATION..... | 55 |

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es describir y concretizar lo que es característico para la época llamada «Siglo de Oro» en España, quedando reflejado en la obra *La vida es sueño*, escrita por —un gran hombre—, Pedro Calderón de la Barca. Existen muchos modos de representar las peculiaridades de este periodo. Lo más importante es la representación del desengaño y la melancolía que son la base de todo el periodo Barroco.

El Barroco está lleno de muchos sentimientos negativos que los autores saben expresar de muchas maneras. Una vez a través del uso de los mitos, otra vez a través de la magia. Pero en todas las partes se siente el desengaño.

Esta tesis consta de nueve capítulos. En los primeros cuatro capítulos hablaremos de las características de la época barroca, empezando por siglo XVII, ya que la situación política, económica y social en la que se vivía, era de total desazociego. Nos pararemos en el tema esencial que persigue todo el movimiento cultural, el desengaño. Pasando a la literatura, describiremos la poesía y el teatro barroco.

En el capítulo cinco resumiremos algunas tesis esenciales del Barroco de Walter Benjamin, especialmente relacionadas con la melancolía y la alegoría, modos esenciales para el análisis de las obras barrocas.

En el capítulo seis explicaremos el uso de la metáfora y alegoría como mecanismos de traslación.

El uso de los mitos es también muy importante para el Barroco. De este modo, probaremos a encontrar la conexión entre los personajes mitológicos y los personajes de la obra *La vida es sueño*. Prestaremos atención también a las fábulas mitológicas burlescas de este periodo.

Desde el capítulo ocho nos centraremos en Pedro Calderón de la Barca, su vida y su teatro. Y para terminar el gran final, el último capítulo estará dedicado en el análisis principal, la obra maestra *La vida es sueño*. Así como los conceptos básicos barrocos: metáfora, alegoría y melancolía. Los cuales permanecerán también presentes durante toda la obra.

Hemos decidido a escribir sobre el Barroco dado que, en este periodo se desarrollaron grandes obras que marcaron la historia de la literatura española. Y sus autores reflejan bastante bien, la situación acontecida de entonces. Además, de por ser una época adecuadamente estudiada, a causa de la propia fama bien merecida de sus autores.

La intención de nuestra tesis es reunir toda la información necesaria de esta época literaria, para que en el futuro pueda servir a las siguientes generaciones de estudiantes a completar sus estudios. Así también, como a un público en general que tenga cierto interés en conocer lo sucedido en dicha época.

1 LA CRISIS DEL SIGLO XVII

El Barroco, movimiento cultural que ocupa el siglo XVII, es un desarrollo natural del Renacimiento que, poco a poco, adquiere rasgos peculiares que lo diferencian y oponen a la ideología del siglo anterior.

La palabra *barroco* se formó cruzando dos palabras: la portuguesa *barroco* (perla irregular) y la italiana *barocco* (razonamiento retorcido). Entonces, tuvo el origen peyorativo. Hoy designa, sencillamente, la cultura característica del siglo XVII.¹

El siglo XVII es una época de intranquilidad, de inestabilidad, de crisis del hombre y de la sociedad española. Que hunde sus raíces en una serie de hechos políticos, sociales y económicos.

Se endurece la situación social y política, se consolida la monarquía absoluta, que impone su autoridad ahogando todo intento de oposición y de crítica. La nobleza vive de la política y del beneficio que proporcionan sus tierras. Esta desea fortalecer sus privilegios tradicionales, aliarse con la monarquía absoluta y el clero, para frenar la iniciativa de la burguesía. La burguesía sigue teniendo poder económico, pero debe luchar contra los obstáculos de la nobleza, para defender la distancia real entre los estamentos sociales. Por otro lado, el pueblo llano sufre las consecuencias de la explotación señorial, de las malas cosechas, de las epidemias y de las eternas guerras.

España decae mientras la monarquía española expande sus dominios por el mundo. Aumentan las calamidades, la bancarrota económica, la despoblación y la sangría humana en los campos de batalla. A esto se une la sensación de decadencia moral, que algunos ven reflejada en la relajación de las costumbres, y en la inseguridad de la vida cotidiana.

Triunfa el espíritu de la Contrarreforma, surgido del Concilio de Trento, que supone una vuelta a la religión tradicional: aumentan ahora los milagros, las leyendas y tradiciones devotas, la veneración de las imágenes, el culto a los nuevos santos, la celebración de fiestas y romerías de carácter religioso. En el arte y la literatura se dedica menos atención a la mitología pagana, buscando la inspiración en la Biblia o en las leyendas y tradiciones piadosas contemporáneas.

¹ Fernando LÁZARO, Vicente TUSÓN y Juan M^a MARÍN, *Lengua castellana y literatura*, 3.^a ed., Madrid: Anaya, 1997, 187.

Como consecuencia del movimiento migratorio, las ciudades se ven llenas de vagabundos, mendigos y pobres que suscitan, al mismo tiempo, el recelo y la caridad de los ciudadanos. Aumenta el número de los hospicios y hospitales, las cárceles y los medios de represión. Todo esto ayuda a formar un clima de desmoralización, ayudando a fomentar una actitud materialista.²

1.1 La política

En cuanto a la situación política en España, se caracteriza por la decadencia que sigue a la gloria del siglo anterior. Los reyes, debido a su incapacidad o desinterés para los asuntos de estado, delegan su poder en los validos (una especie de primer ministro). Los reyes que gobiernan en España durante el siglo XVII son llamados los Austrias menores, como contraste con las poderosas figuras de los Austrias mayores del siglo XVI.

1.1.1 Revueltas, independencias, e invasiones

Durante el reinado de Felipe III, se encontraba la figura política llamado valido. Estos representantes gozaban de la amistad y la confianza del rey; del mismo modo ejercían el poder político del reino, viéndose igualmente rodeado e influenciado por la corrupción: el más famoso valido de todos fue el Duque de Lerma.

En la época de Felipe IV tienen origen muchas revueltas sociales y alzamientos separatistas, por ejemplo, la revuelta de campesinos no muy contentos durante la cual el virrey fue asesinado. Hay que añadir también revueltas de carácter social y económico por toda Europa.³

1.1.2 Una economía de contrastes

El siglo XVII lleva también el nombre de «el siglo de la decadencia», lo que tiene que ver con la época de crisis. La economía del país se basaba en la ganadería y la agricultura. Estas actividades sufrieron en decadencia, a causa de una serie encadenada de malas cosechas. Fue una época desfavorable también para la manufactura.

² P. HERNÁNDEZ CARRIÓN *et al.*, *Lengua y literatura I, Bachillerato*, Barcelona: Edebé, 1998, 262.

³ María Jesús DOMÍNGUEZ, «El siglo de Oro», *Recorrido* (2006), 85.

La monarquía necesitaba dinero para costear las guerras europeas, lo que requirió pedir préstamos de los bancos extranjeros, aumentando así la deuda exterior intensamente.

Poco a poco empiezan a recuperarse algunas poblaciones y a desarrollarse agricultura comercial y especializada. La antigua moneda de vellón fue devaluada. Se hizo una reforma muy importante llamada «cirugía de hierro», que con el paso del tiempo fue beneficioso para la economía española, que estabilizó la moneda, y acabó con la inseguridad de los establecimientos.⁴

⁴ *Ibíd.*, 87-88.

2 EL ESTADO DE ÁNIMO BARROCO: EL DESENGAÑO

Algunos escritores se someten al orden político-religioso oficial, como propagandistas del absolutismo, de la religión ortodoxa, de los temas del honor, y la limpieza de sangre: como ocurre con Lope de Vega y Calderón. Otros chocan contra el mundo que les rodea y se suman al descontento y el pesimismo, que los lleva a la evasión (Góngora); o a la reflexión desengañada sobre la condición humana, el mundo, la vida y la muerte (Góngora y Quevedo). Es precisamente el *desengaño* la palabra esencial en el Barroco en cuanto a movimiento cultural: «El desengaño significa el derrumbamiento del idealismo renacentista, con su amor a la vida y su visión armónica del mundo»⁵.

2.1 Las características fundamentales del desengaño

Este desengaño se concreta en algunos tópicos, que se repiten profusamente en la literatura barroca. Por ejemplo, la visión negativa del mundo y de la vida viene expresada con una serie de recursos de gran efectividad.

El mundo se ve como un caos, un desorden, un laberinto, en el que todos los seres humanos se encuentran perdidos, desorientados, sometidos a los vaivenes de la fortuna. El mundo es una feria, un mercado o un teatro donde todo se compra y se vende, al que los hombres acuden para representar su papel, en medio de la hipocresía, la mentira y el engaño.

La vida es solo sueño, pura apariencia, una ilusión, de modo que en ella se confunden los límites entre la realidad y la irrealidad, entre lo verdadero y lo falso, entre el ser y el aparecer. El mundo está lleno de engaños a los ojos, que nos hacen ver las cosas. No como son, sino como parecen ser: las personas que parecen ser honradas en realidad son falsas, lo aparentemente grandioso está interiormente podrido; la mujer más hermosa, despojada de afeites y postizos, es un monstruo.

Se desconfía en el hombre, que se encuentra perdido en un mundo desfavorable, en lucha consigo mismo y a merced de los demás hombres: el hombre es un lobo para el hombre, pues su crueldad supera la de las fieras. Por eso, el hombre barroco debe ser astuto, listo, discreto, desengañado, para evitar las trampas y las falsas apariencias que le ofrece el mundo: un

⁵ LÁZARO, TUSÓN y MARÍN, *Lengua castellana y literatura*, 3.^a ed., 187.

personaje desengañado de Gracián advierte a su amigo ingenuo que sus enseñanzas son «para que abras los ojos y vivas siempre alerta entre enemigos»⁶.

Todos se preocupan por el tiempo y la muerte. La vida es breve, pasajera, fugitiva; un tránsito cruel hacia la muerte, ante la cual solo cabe la resignación, o una rebeldía inútil. Para la reflexión sobre la muerte, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida, y la vanidad de las cosas terrenas, se recurre a ciertas metáforas y símbolos. Por ejemplo, el tema de la cuna y la sepultura; la visión de la vida como un breve paréntesis entre los pañales y la mortaja; la identificación de la vida breve del hombre, en contraste con la de las flores que nacen frescas y sanas al alba, que al anochecer ya están ajadas y marchitas; comparación del ciclo de la vida humana con las estaciones del año, desde la primavera plena de la juventud, al invierno de la vejez con sus enfermedades y sus miserias; el tema de las ruinas, para demostrar que el tiempo todo lo desmorona y acaba, incluso las obras más perfectas del hombre, de las que son memoria las ruinas.

Una característica profundamente distintiva del Barroco es la falta de sentido polémico. Cada autor trata de dar la impresión de que sigue el camino de los honorables maestros y de las autoridades consagradas, aun cuando obedezca a la propia inspiración.⁷

2.2 Tendencias estilísticas

En las épocas conflictivas y de menor libertad de expresión, frecuentemente aumentan como compensación los artificios del estilo. Muestra de ello queda muy bien plasmado en el Barroco, donde los autores aumentan y prolongan la tendencia de la ostentación formal que había empezado a manifestarse con el Manierismo.

Frente a la armonía y la naturalidad del siglo anterior, el estilo barroco se caracterizará por la extremosidad, la intensidad y el artificio. Para ello se expresará de diferentes formas, de las que destacarán dos grandes tendencias estilísticas: el *culteranismo* y el *conceptismo*.

Sin embargo, no todos los escritores de época siguen estas tendencias. Hay escritores que mantienen un gran equilibrio entre el pensamiento y su expresión. El barroquismo baja en ellos a su desengaño contra lo humano, y a su actitud moralizadora.⁸

⁶ Baltasar GRACIÁN, *El Criticón*, 4. ed. (ed. José Luis Alonso de Santos), Madrid: Cátedra, 1990, 118.

⁷ Walter BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1990, 43-44.

3 EL GONGORISMO Y EL CONCEPTISMO

Frente a la naturalidad del estilo renacentista, la señal característica del lenguaje barroco es la artificiosidad y la exageración, que se traduce en un estilo exuberante, elegante y adornado (gongorismo), o en una expresión precisa y lacónica (conceptismo), como dos manifestaciones complementarias de un mismo gusto por lo extremo y complejo.

Luis de Góngora es el creador de un mundo poético espléndido, bello e ideal, alejado de la realidad cotidiana, en el que los conceptos no importan tanto como los ornamentos con que se expresan. Lo llamativo y extremo en él es la preocupación por desarrollar la forma, los artificios decorativos que recargan y embellecen un estilo muy personal, el gongorismo, al que los imitadores de Góngora llevaron a una exageración afectada y ridícula, conocida con el nombre peyorativo de culteranismo.

Los rasgos principales son, por ejemplo, búsqueda de la belleza, la riqueza sensorial, la ornamentación exuberante, la brillante dificultad; el uso de los abundantes adjetivos epítetos, muy originales, alegres y atrevidos, referidos a impresiones sensoriales, sobre todo de color; el uso de la gran cantidad de metáforas, atrevidas, nuevas, sorprendentes con el fin de crear un mundo de belleza absoluta; el uso exagerado de latinismos sintácticos, como un hipérbaton forzosísimo, que cambia el orden natural de la frase castellana; el abuso de latinismos léxicos, con multitud de cultismos, sonoros e inhabituales en la lengua cotidiana; la función del cultismo es ennoblecedora, y su empleo favorece la transformación poética de la realidad al designarla con nombres prestigiados por su inmediata identificación latina; se presencia la mitología clásica, cuyos temas y protagonistas llenan las creaciones de los escritores culteranos.

En el conceptismo de Quevedo y Gracián lo barroco no está en la forma, sino en el contenido, en la condensación de los conceptos, que lo convierte en un lenguaje riquísimo, complejo y difícil, en el que se exprime el significado de las palabras, estableciendo sorprendentes asociaciones de ideas. Este ingenioso deseo de concisión («Lo bueno, si breve, dos veces bueno»⁹; decía Gracián), se pone al servicio de una visión barroca, desengañada y crítica, que se expresa con numerosos recursos retóricos: paradojas, polisemias, ironías, antítesis, neologismos sorprendentes, abundancia de tonos hiperbólicos y, en general, de recursos para deformar y caricaturizar la realidad, los juegos de palabras y los dobles sentidos.

⁸ LÁZARO, TUSÓN y MARÍN, *Lengua castellana y literatura*, 3.ª ed., 188.

⁹ Baltasar GRACIÁN, *Obras completas, II*, Madrid: Biblioteca Castro, 1993, 230.

3.1 Los ejemplos

a) Estilo conceptista.

En *La hora de todos* de Quevedo, se riñe a los taberneros que aguan el vino: «Diluvio de la sed, ¿por qué llamas borrachos a los anegados? ¿Vendes por azumbres lo que llueves a cántaros, y llamas zorras a los que haces patos?»¹⁰

El autor juega con el lenguaje. Dice *diluvio de la sed* porque sacia la sed de vino con agua. El tabernero vendía el vino por azumbres, el *azumbre* es una medida de unos dos litros. Si entendemos la expresión *llover a cántaros* como *llover mucho*, pues significa que el tabernero echa mucha agua al vino. Sin embargo, al mismo tiempo, *cántaro* es una medida mayor que el azumbre. Dicho de otro modo, el tabernero vendía al por menor el agua que echaba al por mayor. La palabra *zorras* es uno de los tantos nombres de animal al que se le elude la borrachera: mona, gato, loba, etc. Aquí son más bien *patos*, por el agua en que los ha hundido el tabernero.¹¹

b) Estilo culterano.

En *Fábula de Polifemo* de Góngora, la ninfa Galatea viene así descrita, dormida y desnuda al amanecer:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.¹²

La luz del alba deshoja sobre Galatea rosas rojas, que se juntan con la blancura de azucena de su piel. Cupido duda cuál es el verdadero color de Galatea, si nieve teñida de rojo, o púrpura cubierta de nieve.

3.2 La lengua en el siglo XVII

La lengua que se utiliza en el siglo XVII es muy rica en cultismos, que con el paso del tiempo se incorporan a la lengua cotidiana. Se acepta una cantidad enorme de préstamos

¹⁰ Francisco de QUEVEDO, *La hora de todos y la fortuna con seso* (ed. Luisa López Grigera), Madrid: Castalia, 1987, 108.

¹¹ LÁZARO, TUSÓN y MARÍN, *Lengua castellana y literatura*, 3.^a ed., 189.

¹² Luis de GÓNGORA Y ARGOTE y Francisco GARCÍA SARRIÁ, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 5. ed. (ed. Alexander A. Parker, trad. Genoveva Ruiz-Ramón), Madrid: Cátedra, 1993, 137.

(galicismos, americanismos, italianismos), y se difunden expresiones de germanía a través de la novela picaresca.

No solo es una época de ampliación del vocabulario, sino también de enriquecimiento de sus sentidos.

Hay una transformación: de la sencillez del Renacimiento se pasa a la complejidad del Barroco. La oración se violenta, pierde su elegancia en favor del gran dinamismo e intensidad afectiva.

A la naturalidad de Valdés, se contrapone la artificiosidad de Góngora y Quevedo. No podemos olvidar que Cervantes pertenece en buena parte a este siglo y, por otro lado, Lope de Vega utiliza una lengua muy expresiva y llana.¹³

¹³ María SIMÓN y Manuel RODRÍGUEZ, *Códice: Lengua y literatura*, Madrid: Ediciones SM, 1998, 172.

4 EL TEATRO BARROCO

A lo largo del siglo XVI el teatro había adoptado cuatro modos principales: religioso (con representaciones en los templos y en las procesiones del Corpus), palaciego, estudiantil (en los salones cortesanos y universitarios, con temas pastoriles, caballerescos, clásicos, etc.) y popular. Este último lo habían implantado las compañías italianas que a partir de 1535 llegan a España trayendo su propio repertorio, con el que alcanzaron gran éxito. Siguiendo su ejemplo, el sevillano Lope de Rueda funda la primera compañía teatral española, recorriendo el país representando comedias propias, inspiradas en las italianas con sus famosos pasos: breves escenas cómicas con personajes populares, ambientes realistas y diálogos graciosos, que se introducían en los entreactos de una comedia. Estos pasos fueron los precedentes de los entremeses, tan cultivados después por autores como Cervantes. Pronto se formaron otras compañías y se abrieron los primeros locales estables para las representaciones: los llamados corrales, que explotaban cofradías piadosas con fines benéficos. Eran patios o corrales entre casas, con un tablado para los actores. Las ventanas de los edificios colindantes servían como palcos, estando destinados a la nobleza y a la alta burguesía. Las clases populares se situaban alrededor del patio: los hombres, de pie frente al escenario; las mujeres, rigurosamente separadas de los hombres, al fondo en la parte posterior del corral. En el escenario, cubierto por un tejadillo, apenas se utilizaban decorados, salvo unos telones pintados que separaban las escenas.

4.1 La comedia española

Cervantes junto a otros autores, empezaron a buscar nuevas fórmulas y registros teatrales que gustasen al público, cada vez más deseado de espectáculos. No obstante, fue Lope de Vega quien estableció este nuevo género, aceptando el público con fervor, el cual fue denominado comedia española, o simplemente, comedia. Para el desarrollo de este nuevo género, Lope toma elementos de autores a él, así como de contemporáneos suyos: en especial de un grupo dramático valenciano. Fundiéndolos entre sí, junto a elementos creados de su propia invención, creando un esquema dramático que perdurará como vanguardista durante más de un siglo.

4.2 Su función social

Dentro del panorama literario barroco, la comedia tenía como propósito, por un lado, propagar e inculcar al pueblo los valores imperantes (políticos, sociales y religiosos). Por otro lado, inundar de alegría y diversión la sala: la mayoría de las comedias sacaban al público de sus preocupaciones cotidianas, y lo llevaban a un mundo literario, brillante y atractivo. Y, a la vez, que de gran altura estética: ¿acaso nunca, como en ellas, un arte *popular o de diversión* fue compatible con una extraordinaria calidad?

4.3 Rasgos principales

Los humanistas del siglo XV habían establecido unas reglas a las que debían ajustarse los escritores. Entre aquellas normas figuraban, ante todo, la orden de separar tragedia y comedia junto a la obligación de respetar la regla de las tres unidades: la obra teatral había de tener un solo conflicto dramático (unidad de acción), debiendo desarrollarse en un día como máximo (unidad de tiempo) y en un mismo lugar (unidad de lugar).

Para Lope aquellas normas iban contra lo natural y la riqueza y la variedad de la vida. Quería un teatro más libre, más movido, más vivo. Los defensores de los preceptos clásicos atacaron la concepción de Lope, pero el pueblo le dio la razón, y pronto lo siguieron numerosos autores cultos.

La comedia lopesca presenta unas características muy interesantes, por ejemplo, se rechaza la regla de las tres unidades. En las comedias barrocas es frecuente la doble acción, los escenarios son distintos y distantes con una duración variable, pudiendo abarcar varios años. Se mezcla lo trágico y lo cómico en una misma obra, como pasa en la vida misma. Se enredan los personajes nobles y vasallos. La obra se divide en tres actos o jornadas, frente a los cinco del teatro clásico; el primer acto es el planteamiento o exposición del conflicto; el segundo lo ocupa el nudo o máxima tensión de la intriga; y en el tercero tiene lugar el desenlace o resolución de la acción dramática. Hay variedad métrica. En la comedia, siempre en verso, alternan versos largos y cortos, aunque con predominios de octosílabos y endecasílabos. Se usan estrofas variadas: romances, redondillas, cuartetos, décimas, sonetos, etc. Las estrofas se acomodan a las diversas situaciones dramáticas. Hay variedad del estilo, que se ajusta a la regla del decoro: cada personaje debe comportarse y hablar de acuerdo con su caracterización y estado social. Por eso, en una misma obra alternan el lenguaje culto y el

lenguaje popular e incluso vulgar. Todo se adapta a los gustos del público. Para Lope y sus seguidores, lo más importante es presentar una acción dramática divertida y realizable que se adecue a las preferencias del público espectador, de cuya actitud más o menos ruidosa dependía el éxito de la obra.

4.4 Los temas de la comedia barroca

Los temas del teatro barroco son muy variados y múltiples sus fuentes de inspiración: religiosos (tomados de la Biblia o de las leyendas y tradiciones religiosas); de historia nacional (inspirados en leyendas, tradiciones o en el Romancero), de la mitología y la historia clásica o extranjera; pastoriles, caballerescos o novelescos, etc. Pero estos temas se actualizan y se castellanizan, de manera que las ideas, comportamientos y lenguaje de los personajes, se corresponden con las costumbres y sensibilidad del público. Estos temas responden a cuatro grandes principios ideológicos que inspiran todo el teatro barroco:

1. Exaltación de la Monarquía: el rey es la cumbre de la escala social, encarna la justicia y la generosidad, y su figura es intocable. Se habla de cierta democracia del teatro barroco, ya que se representa la figura del rey como hombre llano, muy identificado con el pueblo, al que defiende de los atropellos de ciertos nobles descarados. Sin embargo, lo que se pretende es la exaltación de la institución monárquica, pues la vinculación del rey con los intereses populares hace que el pueblo se identifique, a su vez, con la monarquía y el orden social que representa. Además, la represión del desorden individual de ciertos nobles no supone una crítica a nivel nobiliario, sino una prueba de la bondad y justicia de la institución real.
2. Defensa de la religiosidad tradicional, ya que el teatro barroco, sea religioso o profano, se inspira en los principios del Concilio de Trento, y se convierte así en instrumento de propaganda de la religión católica: se exaltan las creencias populares, la veneración a los santos y las vírgenes, y el gusto por los milagros y las devociones piadosas.
3. El amor, que es un motivo fundamental en la acción dramática: los conflictos amorosos dan lugar a la complicación, al equívoco y a los celos, situaciones que se resuelven casi siempre con un final feliz. La relación amorosa se establece en un plano de igualdad; la pareja perfecta es la de protagonistas nobles: un galán, de noble alcurnia, apuesto y enamorado, por otro lado, una dama bella, discreta y guardiana de su honra. Además, suele haber otra pareja paralela, que tiene como eje al gracioso,

personaje cómico y bufonesco, de origen humilde, poco agraciado físicamente, materialista, malhablado y cobarde, que le sirve al caballero de criado e incluso de alcahuete, y es el contrapunto realista de su señor. Este personaje suele andar enamorado de la criada de la dama, con lo que facilita las relaciones de su señor.

4. El honor, eje de la mayoría de los conflictos del teatro barroco, tiene una doble vertiente. Por un lado, es una virtud social: toda persona está obligada a defender su honra ante la opinión de los demás, pues no solo hay que ser honrado, sino que sobre todo hay que parecerlo. La mujer (obligada a conservar su honestidad, ya sea la virginidad si está soltera, ya sea la fidelidad si está casada) es la causa, casi siempre involuntaria, de los conflictos de honor, aunque la deshonra recae sobre el hombre (marido, padre, hermano), quien habrá de reparar la ofensa al honor conyugal o familiar con la venganza, de las mismas proporciones que la afrenta recibida: si el agravio es secreto, también lo será la venganza; si la deshonrada está soltera, la ofensa se repara con el matrimonio o la muerte del ofensor. Si la mujer está casada, lo normal es la muerte del galán y de la ofensa; aunque si el ofensor es el rey, la venganza se toma solo sobre la esposa, ya que aquel es intocable. Si la dama está soltera, el encargado de reparar la ofensa es el padre o, en su defecto, los familiares más directos. En el caso del honor familiar, el vengador será el marido. Por otro lado, es una virtud individual, inseparable a la persona. Cualquiera puede tener honor, siempre que sea castellano viejo. Así, los villanos también pueden ser honrados, pues su condición de campesinos les libera de toda sospecha de parentesco con la raza judía y certifica, por tanto, su limpieza de sangre. Los mejores dramas barrocos tienen como protagonistas a villanos honrados que defienden su honor conyugal o familiar frente a los atropellos de nobles desaprensivos, mientras que el rey justifica la venganza sobre el provocador o le castiga él mismo.

5 TRAUERSPIELⁱ

«No es lo mismo encarnar una forma que plasmarla. Si lo primero es prerrogativa de los escritores elegidos, lo segundo ocurre a menudo, y de manera singularmente destacada, en las laboriosas tentativas de los escritores secundarios»¹⁴.

El *Trauerspiel* tiene como actores básicos a los soberanos, reyes o príncipes que son confundidos frente a la paradoja, la indecisión, el arbitrio, son perdidos en la inseguridad frente a una situación excepcional, una catástrofe; cayendo en un estado de tristeza, de melancolía y de malestar. La figura del soberano consiste en ser el centro de la historia por donde pasaría toda la trama, y de fondo estarían los debates jurídicos y políticos que salieron en estos dramas.

En el Barroco todo está exaltado, es un mundo de total inmanencia. El soberano es incapaz de decidir para evitar las catástrofes, el luto tiene todo el poder de su vida, se queda bajo lo melancólico y lo triste. El príncipe se convierte en un ser lleno de la tristeza, la miseria, la duda y la caducidad.

El rey en el *Trauerspiel* no puede decidir que producto del sentimiento de luto lo gobierna, y las palabras comienzan a tomar un significado alegórico. El príncipe guarda una fidelidad a las cosas, lo que lo subsume a ellas y lo que a la vez supone una traición al mundo. Es su verdad que lo subordina al silencio de las cosas, verdad que lo junta con el desengañado mundo de los hombres.

No podemos considerar suficientes como para crear la tensión de una estructura dramática propia ni la moral estoica en la que desemboca el martirio del héroe, ni la justicia que transforma en locura la furia del tirano. Una maciza capa de estuco ornamental, verdaderamente barroco, cubre la clave de esta bóveda, que solo se puede descubrir mediante el cálculo detallado de la tensión de su arco. Esa tensión es la consecuencia de una cuestión relativa a la *historia de la salvación*. Es una cuestión que obtuvo proporciones desmesuradas a raíz de la secularización de los secretos dramáticos, ocurrida también entre los jesuitas y Calderón. Pero las inquietudes religiosas nunca perdieron su importancia, aquel siglo les imponía una solución profana en el lugar de una religiosa. De todos los periodos más profundamente escindidos y desgarrados de la historia europea, el Barroco es el único que coincidió con el cristianismo, un período de dominio imperturbable. Ni la rebelión ni la

¹⁴ BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, 43.

sumisión resultaban religiosamente practicables y así todas las fuerzas de la época se concentraron en una revolución del contenido de la vida. Se guardaban ortodoxamente las formas de la Iglesia. Y ello condujo a privar al hombre de medios de expresión directa y auténtica. Esta habría manifestado la voluntad de la época sin ambigüedad y habría llevado al enfrentamiento con la vida cristiana al que más tarde sucumbió el Romanticismo.¹⁵

El lenguaje formal del *Trauerspiel*, en su proceso de formación, se ve perfectamente como el desarrollo de las necesidades inherentes a la situación teológica de la época. Una de esas necesidades es el intento de hallar consuelo para la renuncia a un estado de gracia para regresar a un mero estado creatural. Aquí, como también en otras esferas de la vida barroca, es fundamental la conversión de los datos en una incongruencia y simultaneidad temporales. Lo que caracteriza el nuevo drama en toda Europa es el alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso. Los rasgos barrocos se manifiestan de un modo mucho más brillante y con mucho más acierto y relieve, resuelve los conflictos propios de un estado creatural privado de la gracia. La integración indirecta de la trascendencia garantiza al drama calderoniano un desenlace y ese es superior al de los *Trauerspiele* alemanes (por ejemplo, igual que en un cristal, en un espejo o en un teatro de marionetas). El teatro de Calderón no puede negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia. Aun cuando el drama secular se ve obligado a detenerse en los umbrales de la trascendencia, lúdicamente, intenta apropiársela mediante rodeos. Y este aspecto se ve muy claramente en *La vida es sueño*.¹⁶

Tanto en la palabra, como también en los personajes y en lo escénico se manifiesta lo alegórico. Es en los intermedios, en los que las cualidades aparecen personificadas y las virtudes y los vicios encarnados. Pues evidentemente una serie de tipos como la constituida por el rey, el cortesano y el bufón no carece de significado alegórico. Los personajes alegóricos son los que la mayor parte de la gente ve alrededor suya. El *Trauerspiel* alemán nunca fue capaz de distribuir tan ocultamente como Calderón los rasgos del personaje en los mil pliegues de un vestido alegórico.¹⁷

La alegoría es un modo de importancia y significación específico, una metáfora constante, un transporte de un sentido propio al sentido figurado. No hay una lealtad evidente entre el significado y el significante al modo simbólico sino una diversidad de sentidos. Las cosas pasan de su propia confrontación. «En la medida en que la intención alegórica se vuelve hacia

¹⁵ *Ibid.*, 63-65.

¹⁶ *Ibid.*, 66-67.

¹⁷ *Ibid.*, 185-186.

el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión.»¹⁸

La tristeza es el lenguaje, aquello que escapa al lenguaje nominal se expresa en la tristeza. La alegoría es pues la estructura de la tristeza. La tristeza es el lenguaje de las cosas porque el lenguaje como tal no expresa todo lo esencial. Hay tristeza porque la esencialidad no se puede expresar en el lenguaje y eso sucede a modo de imagen. Esa imagen rechaza un presente que está caracterizado por el desorden, el caos y la inestabilidad.

Con el luteranismo se despertó en los hombres un intenso sentimiento de melancolía. En este conjunto Benjamin destaca: «Las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío»¹⁹. Vemos como la glorificación de la vida cortesana, el luto que se apodera del príncipe a la melancolía que lo agobia, dañan a los personajes y son partes esenciales en las escenas de los *Trauerspiele*.

Era la capacidad de la alegoría como recurso filosófico lo que interesaba a Benjamin. Podríamos ver la alegoría como una nueva opción de hacer y pensar la filosofía, desde lo concreto, capaz de vincular con la totalidad. Considerando a la alegoría simple imagen, y al símbolo expresión de una idea, ambas eran conceptos que se habían contrapuesto de manera injusta.

¿Cómo deberíamos entender la alegoría en el Barroco según Benjamin? Como un concepto que cruza y junta dos categorías particulares de historia y naturaleza. Una categoría de historia como historia del dolor y de la transitoriedad, así como una categoría de naturaleza cargada de culpa, decadente y fragmentada. De este modo, la historia entraba en la escena, desde una naturaleza decadente, pero encerraba en la caducidad un elemento, un saber que se extendería en las ruinas y en lo ruinoso y eso afirmaba la alegoría. «El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa.»²⁰ Nos queda claro que la alegoría formaba un modo de escritura que chocaba la esencia de la cosa con su propia imagen.

La alegoría no brota solo en el cristianismo debido a su cualidad de dirigirse hacia la caducidad de las cosas. Era necesario que la idea de la culpa se encontrase dirigida hacia las

¹⁸ *Ibid.*, 224.

¹⁹ *Ibid.*, 131.

²⁰ *Ibid.*, 175-176.

cosas que se iban a alegorizar. «La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación.»²¹ Entonces si la alegoría petrificaba la historia del dolor, todo este sentido se convierte en un mito y en alegoría del mundo donde no hay el mal.

El teatro español incorpora la naturaleza entera subordinándola a la autoridad del monarca, con lo cual se desarrolla una verdadera dialéctica del escenario. Pues, el orden social y su representación, la corte, constituyen para Calderón un fenómeno natural del más alto nivel, cuya ley primordial es el honor del soberano.²²

A.W.Schlegel dice muy bonitas palabras de Calderón:

Su poesía, sea cual fuere su tema aparente, es un incansable himno el júbilo a las magnificencias de la Creación: por eso festeja él con alegre asombro, siempre renovado, los productos de la naturaleza y del arte humano, como si los viera por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Se trata del primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y una habilidad de expresión, a una intuición profunda de las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo se encuentran en quienes gozan de una elevada formación espiritual y de una rica capacidad contemplativa. Al juntar las realidades más distantes, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas esas metáforas viene a ser la atracción recíproca de todas las cosas creadas en virtud de su origen común.²³

Bajo la ley común de la fatalidad, la naturaleza del hombre en los dramas del destino se expresa por medio de la pasión ciega, mientras que la naturaleza de las cosas lo hace mediante el ciego azar. Un objeto mezquino persigue a un personaje durante las intrigas de ínfimo valor y en Calderón esa misma función la desempeñan objetos que pertenecen a una antiquísima tradición. Calderón fue un maestro en esa materia. El efecto escénico responde a una necesidad interna de la forma que le es más particular, llamado el drama del destino. La exterioridad misteriosa de Calderón no consiste en el virtuosismo, las pasiones asumen la naturaleza de tales accesorios con la precisión.²⁴

Para Benjamin los alegoristas barrocos eran pasivos a la política. Para quedarse fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la política como a la naturaleza. La alegoría

²¹ *Ibid.*, 221.

²² *Ibid.*, 80.

²³ August Wilhelm SCHLEGEL, *Sämtliche Werke: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 2ª parte, vol. VI (ed. Eduard Böcking), Leipzig: Mohr und Winter, 1846, 397.

²⁴ BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, 124.

en el Barroco fracasa, pero no su naturaleza esencial, sino lo que sufre de la influencia de la teología en la época.

6 METÁFORA Y ALEGORÍA COMO MECANISMOS DE TRASLACIÓN

Las figuras y los tropos son elementos muy importantes de la lengua literaria, hay momentos en los que sus funciones estéticas se manifiestan con mucha intensidad. Y este es el caso de la lengua literaria de la Edad de Oro en la literatura española. La metáfora y los tropos se consideran una forma necesaria e indispensable de expresión. La metáfora es el mejor medio de expresar todo lo que el escritor se propone expresar. Se dice que es el mecanismo lingüístico cuya utilidad retórica y literaria consiste en constituir la mejor forma de expresar. Es un mecanismo para presentar con expresividad. La metáfora presenta, muestra, enseña, hace la realidad muy clara que con ella y por ella es mencionada. Destaca con la mejor efectividad comunicativa los puntos de la realidad sobre los que se organiza.²⁵

Como primer ejemplo podemos mencionar el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega donde los dos tercetos contienen las bellas metáforas insustituibles:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que 'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.²⁶

Tomás Albaladejo, un teórico de la literatura española, describe este soneto de manera muy bonita:

Garcilaso, al presentar la “alegre primavera”, “el dulce fruto”, “nieve”, “hermosa cumbre”, “marchitará la rosa”, “el viento helado”, está proponiendo una sistematización expresiva que comunicativa y estéticamente es más eficaz que la utilización de elementos no metafóricos, en la medida en que puede representar del modo más directo posible el paso del tiempo y sus consecuencias físicas en el ser humano. El autor consigue una expresión más directa construyendo una representación de carácter metafórico a partir de los aspectos que desea destacar y mostrar al referente. Se trata de una aportación a la

²⁵ Tomás ALBALADEJO, «Elementos de la lengua literaria de la Edad de oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», *Edad de Oro, Volumen XXIII* (2004), 33-34.

²⁶ Garcilaso de LA VEGA, *Poesías castellanas completas* 2ª ed. (ed. de Elias L. Rivers), Madrid: Castalia, 1972, 59.

configuración de un código metafórico a cuya transmisión y consolidación como parte de la lengua literaria de la Edad de Oro se contribuye desde cada poema.²⁷

El segundo ejemplo es el soneto de Quevedo cuyos dos cuartetos son:

Esta yedra anudada que camina
y en verde labirinto comprende
la estatura del álamo que ofende,
pues cuanto le acaricia, le arrüina,
 si es abrazo o prisión, no determina
la vista, que al frondoso halago atiende:
el tronco sólo, si es favor, entiende,
o cárcel que le esconde y que le inclina.²⁸

La representación del amor como yedra, que tiene efectos positivos y negativos, se proyecta textualmente sobre los dos cuartetos y hace comprensible la situación amorosa expresada en los dos tercetos. Siendo “yedra” el núcleo metafórico, su proyección textual en el soneto está al servicio de la constitución de un espacio alegórico en el que se sitúan el amor en general y el amor concreto representado en el soneto. La eficacia estético-comunicativa que tiene “yedra” no podría darse sin la construcción de esta metáfora. [...] Las metáforas del soneto de Garcilaso y las del soneto de Quevedo son imprescindibles para la expresión poética y transmiten el conocimiento de la realidad que subyace a su constitución, activándose así un código cognitivo entre quien escribe el poema y quienes los leen e interpretan.²⁹

La alegoría es un concepto esencial para penetrar en la poética del Barroco. Como en el teatro alemán y francés, también en el teatro español (en Gracián, Góngora, Quevedo, etc.), la alegoría se deja ver como un elemento significativo en la formación de la obra literaria, conmovida en su interior como reflejo que tiene en cuenta su función sucesivamente usada en el desarrollo modernista de la cultura europea. La alegoría satisface la idea barroca del mundo, su intensidad, sus impulsos que innovan, su conservadurismo, que se acumulan en una síntesis de contenidos que tiemblan antes de su dispersión final. La alegoría pierde su

²⁷ ALBALADEJO, «Elementos de la lengua literaria de la Edad de oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», 34.

²⁸ Francisco de QUEVEDO, *Obras completas. I. Poesía original*, 3ª ed. (ed. José Manuel Blecua), Barcelona: Planeta, 1971, 531-532.

²⁹ ALBALADEJO, «Elementos de la lengua literaria de la Edad de oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», 35.

vigor y ha de cambiarse en una forma para el intelecto que ha perdido su capacidad entre lo real y lo ideal.

Según interpretó Walter Benjamin, la alegoría barroca está señalizada por el espíritu arqueológico de la saliente modernidad. Se nota una presión hacia el pasado, pues su inicio e impulso verdaderos es el fortalecimiento del yo y su presente. Al hombre del siglo XVII le falta la suficiente distancia, la catástrofe lo afecta. El problema del Barroco es quererlo todo. Lo cristiano y lo clásico, el cielo y el mundo. Porque perder una parte es perder todo. Y perderse a sí mismos.³⁰

La alegoría es un mecanismo de traslación de carácter completo y mundial. Las escrituras corrientes de la Edad de Oro son construcciones alegóricas en su estructura reflexiva conjuntamente considerada. Así, en las escrituras de Calderón de la Barca, la alegoría se sitúa en el conjunto de personajes que toman parte del conjunto textual. Sin embargo, todos estos personajes no son en sí alegorías, sino personificaciones, prosopopeyas que, al participar en unos actos dramáticos en los que se dinamizan, aceptan la construcción de la alegoría del auto sacramental. A través de estos personajes se crea un código alegórico, el modo simbólico que aporta una libertad interpretativa total, que traslada la autoridad al interior del hablante.³¹

³⁰ Sigmund MÉNDEZ, «Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo», *Revista de investigación social: Andamios* (2006), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100006#notas, [consulta: 7/4/2018].

³¹ ALBALADEJO, «Elementos de la lengua literaria de la Edad de oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», 38.

7 MITOLOGÍA CLÁSICA EN EL DRAMA BARROCO

Sabemos que en el Barroco se presta la atención también a la mitología. El mito fue en su origen una manifestación folclórica anterior a la literatura. Solo secundariamente llegó a ser ingrediente literario (y de las artes, en general). Como ejemplo, prestaremos atención a los mitos en la obra *La vida es sueño* de Calderón.

En esta obra notamos la aproximación con la alegoría o también llamado el mito de la caverna. Este mito de la caverna dice que los prisioneros están en una caverna, sin poder mirar atrás y solo perciben simulación de las cosas que ocurren, las cosas que pasan detrás de ellos, iluminadas por el fuego. Uno de ellos consigue huir y al principio cegado por la luz no puede distinguir las cosas y se queda confundido. Luego, cuando su vista se adapta, empieza a ver el sol, el mundo de las ideas y la sabiduría, mientras los otros, el resto de la humanidad, continúan en su ignorancia. Segismundo es un personaje encerrado en la torre umbría que evoca la caverna de Platón por orden de su padre, es un hombre que vive en un mundo de sueño y la oscuridad. Se podrá liberar solo dirigiéndose hacia el bien. Para él es una cárcel, vive dentro de esa caverna, desconociéndose a sí mismo, viviendo en la oscuridad. Solamente cuando consigue saber quién es, logra también ver la luz y el triunfo. Por ejemplo, Segismundo ve a través de la ventana a los peces, los animales, etc. que viven libremente fuera, pero todo eso es solo el reflejo de la verdadera libertad que no conoce el protagonista. Ve en la pared reflejadas unas imágenes y las admira. Pero cuando logra escapar de la caverna, ve todo lo que veía antes reflejado en la pared en su verdadero ser. Al final comprende la realidad, comprende cómo es de verdad la vida y se arrepiente de haber cometido tantos actos malos.

También percibimos la apariencia de mito de Saturno. Este mito habla del hijo menor Saturno de Urano y de Tellus, el Cielo y la Tierra. En virtud de derecho de primogenitura, Titán, el hermano mayor de Saturno, debía suceder a su padre en el trono. Pero Saturno, el más ambicioso de todos, consiguió que Titán le dejase reinar en su lugar con la condición de que Saturno hiciese perecer a sus hijos varones, con el fin de dejar Saturno, a su muerte, y el trono del Olimpo a los hijos de Titán. Saturno se casó con Ops y tuvieron varios hijos pero cumpliendo lo pactado con su hermano, devoró a todos sus hijos recién nacidos. Ops logró salvar a Júpiter y él, educado en secreto, una vez adulto, hizo la guerra a su padre. Derrontándole a la fuerza, obligándoles a devolverles la vida a sus hermanos y a sus hermanas, y expulsándole del cielo. Así la dinastía de Saturno perduró en detrimento de la de Titán. Saturno se quedó tras el fin de la Edad de Oro como el dios protector de las siembras

como recuerdo de la eterna primavera, ya que Júpiter, enfadado por la felicidad de su padre, lo manda a los Infiernos. La primavera eterna es destruida y se crean las cuatro estaciones del año. Y así vemos también como Saturno devora a sus hijos para mantenerse en el poder, Basilio hace lo más posible para poder reinar.

Igualmente aparece el mito de Layo. Layo, hijo de Lábdaco, fue criado por el regente Lico, después de la muerte de su padre. Cuando se hizo mayor, intentó ocupar el trono, pero Anfión y Zeto, sus primos segundos, se apoderaron del trono. Layo fue expulsado de Tebas y el rey Pélope de Pisa, un reino vecino, le dio asilo. Pélope le confió a su hijo Crisipo y le pidió que le enseñase el arte de montar a caballo. Layo quedó prendado del joven y un día lo raptó y violó. Según una versión, Crisipo se suicidó por la vergüenza, según otra, su madre Hipodamía mandó a sus medio-hermanos que lo asesinasen. Al darse cuenta de lo ocurrido, Pélope arrojó sobre Layo la maldición de Apolo. En Grecia, luego se conoció como el *Crimen de Layo*. Después de la muerte de Anfión, Layo se convirtió en rey de Tebas y se casó con Yocasta. Durante años intentaron tener hijos, pero no lo consiguieron y así Layo fue al oráculo de Delfos para pedir una solución. El oráculo le respondió: «Tu hijo matará a su padre y se acostará con su madre». Layo guardó el secreto y no lo reveló a su mujer. Una noche, bajo los efectos de la bebida yació con su mujer, y engendró a Edipo. Para que no se cumpliera la profecía, Layo abandonó a Edipo que al final llegó a manos de reyes Pólipo y Peribea de Corinto. Años más tarde, Layo conduciendo un carro, se cruzó con Edipo. El conductor le exigió de mala manera a Edipo y empezaron a pelearse. Layo salió del carro y su hijo lo mató, cumpliéndose el vaticinio del oráculo. Y aquí lo vemos. Layo, como también Basilio, amenazado en su poder, se apresura a eliminar a su hijo.

Asimismo, podemos comparar Basilio con Zeus o con Urano que hacen todo lo posible para mantener el poder. Tal conflicto, el hijo versus la autoridad paterna, es medida en términos de correspondencia biográfica, ya que, al parecer, Calderón hubo de soportar el rigor autoritario de su padre, Don Diego Calderón, cuya inflexibilidad llenó la vida familiar de tensión y tirantez.

7.1 Fábulas mitológicas burlescas

La mitología burlesca se convertirá en un fenómeno propio y característico del Barroco en el que oculta una actitud de autocrítica retórica. En ella, los poetas pierden el respeto a las fuentes clásicas, las desautorizan y ridiculizan, convirtiendo el mundo mítico en uno paródico

y grotesco. Vemos cómo se desautomatizan las metáforas propias del petrarquismo, las descripciones tópicas se caricaturizan, quedan subvertidos, generalmente, los códigos poéticos, con la materia clásica como privilegiado ámbito de desarrollo: la fábula mitológica burlesca ha aparecido en el panorama poético del Siglo de Oro.³²

Las fábulas más representativas del Barroco español son, por ejemplo: *Fábula de Apolo y Dafne* de Francisco de Quevedo y Villegas, *Fábula de Polifemo* de Alonso Castillo Solórzano, *Fábula de las tres diosas* de Gabriel del Corral, *Fábula de Pan y Siringa* de Jacinto Polo de Medina y muchas más.

La fábula mitológica como subgénero lírico, con fuertes inspiraciones narrativas, se convierte en una parada de todo poeta barroco con pocas excepciones. En este terreno, la más completa creación estética de su siglo es la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Y aquí nace y se desarrolla la denominada fábula burlesca, de la que Polo se transforma en el maestro inequívoco. La fábula mitológica dirigida a la diversión es un producto del gongorismo.

Hablando de los temas, los más conocidos son por ejemplo la persecución de la ninfa por el dios hasta convertirse en un laurel o intenciones de dios acerca del amor de la ninfa convertida en una caña. La semejanza de temas pueda hacer las estructuras casi iguales.³³

Y como nos dice señor Díez de Revenga:

Muestra, en definitiva, de un tipo de poesía que se cultivó con abundancia y que revela cómo las invenciones literarias de un tiempo determinado llegan finalmente a ser parodiadas y tratadas burlescamente. La literatura barroca, que tan dada era a este tipo de burlas jocosas, no dejó pasar la ocasión que le ofrecía la fábula mitológica ovidiana.³⁴

³² Elena CANO TURRIÓN (ed.), *Aunque entiendo poco griego. Fábulas mitológicas burlescas en el Siglo de Oro*, Córdoba: Berenice, 2006, 20.

³³ Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, «Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del barroco español», *Edad de Oro, Volumen XXXI* (2012), 130-133.

³⁴ *Ibid.*, 147.

8 DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

En pocas palabras, Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid en el año 1600 y estudió con los jesuitas. A sus veintitrés años estrenó sus primeras comedias y así lo elogió Lope. Después se encargó del teatro de Palacio. Viajó por Europa y a sus cincuenta años fue ordenado sacerdote. Murió en Madrid en el año 1681.

Fue un hombre de carácter severo y aristocrático, de ideas tradicionales y de pensamiento pesimista, por ejemplo, la vida le parecía «una ilusión, un engaño o un sueño». Pero su riqueza de vocabulario es extraordinaria y su expresividad, brillante. Juega con el contraste tanto en el lenguaje como en la creación de sus personajes. Su verso es sonoro y muy elaborado.³⁵

8.1 El teatro de Calderón

En la segunda mitad del siglo XVII, Calderón de la Barca, destaca las directrices nuevas del teatro barroco. Aunque en sus primeras obras siguió la tradición lopesca, estableció un teatro caracterizado, por la precisión, la simplificación de la trama y el enriquecimiento técnico.

Las cuestiones acerca de nueva fórmula teatral son: La cuestión de la temática en la que la trama temática se hace más compleja y se introducen obras de carácter religioso y filosófico. Los dramas religiosos se orientan siempre a un fin obviamente aleccionador; se presentan al espectador el camino de la salvación y la verdad y los dogmas de la Iglesia. Los dramas filosóficos interpretan las preocupaciones comunes del ser humano: vida y muerte, culpa y salvación, etc. Pero los temas mitológicos, presentados de vez en cuando en versiones musicales, y los autos sacramentales, asimismo de carácter simbólico, forman el núcleo del teatro de Calderón. La cuestión del lenguaje en la que es típico de la corriente literaria culterana trata de conseguir belleza formal. La cuestión de la estructura en la que las escenas están pensadas para dar juegos discontinuos de clímax y anticlímax. Con la técnica de monólogo, el personaje cuenta al espectador toda su intimidad y sus problemas. Se utilizan los apartes para aclarar al espectador los sentimientos de los personajes. Se centra la atención sobre un personaje y todos los demás están subordinados a él. La cuestión de los personajes en la que se reduce el número de personajes que actúan de acuerdo con la forma concreta y

³⁵ LÁZARO, TUSÓN y MARÍN, *Lengua castellana y literatura*, 3.ª ed., 228.

propia de su clase. La tensión entre cómo quieren actuar y cómo deben actuar provoca muchas ocasiones del conflicto dramático. La cuestión de la escenificación en la que se desarrolla la actividad teatral en el nuevo espacio, la corte. El dramaturgo busca la perfección técnica e incluye todo tipo de elementos embellecedores.³⁶ Y al final, la cuestión de la producción que es exclusivamente teatral, con temas distintos, por ejemplo, comedias de honor y de celos, comedias de enredo, comedias de capa y espada, comedias históricas, comedias filosóficas, comedias religiosas, comedias sacramentales.³⁷

8.2 El tema de la magia en la comedia de Calderón

En la comedia de santos, *El mágico prodigioso*, Calderón armoniza la tradición greco-romana con las creencias cristianas y el pensamiento y la concepción españoles de la época. Cipriano, el protagonista, no es en su comedia un mago, sino un joven gentil que estudia la filosofía. Sus reflexiones le hacen entrever los errores de la religión politeísta. Como el demonio se entera y comprende que acabará de esta manera por perder aquella alma, inventa un plan. Hará que se enamore de una joven cristiana muy honrada que se llama Justina. Ella, por supuesto, lo rechazará y Cipriano buscando la solución, acudirá a él, a Satanás; entonces harán un pacto con el que ganará su alma.

El diablo consigue que Cipriano vea a Justina y se enamore de ella. Ya que la muchacha quiere consagrar su vida a Dios, lo rechaza. El demonio aparece y se presenta como un mago capaz de conseguir el amor de ella. Puede enseñarle su conocimiento a cambio de que él le venda su alma. Al fin Cipriano firma el pacto con su sangre y entrega su alma. Juntos se encierran en una cueva donde el diablo le enseña los secretos mágicos.³⁸

Calderón introduce así el tema del pacto diabólico en su adaptación de la leyenda. Las fuentes antiguas hablaban vagamente de un juramento, de una consagración al diablo. [...] Hay siempre algo de incongruente en estas alianzas con Satanás. El mago antiguo conseguía sus asombrosos poderes gracias a conocimientos y prácticas secretas que lo elevaban hasta por encima de los dioses y espíritus, a quienes invocaba frecuentemente como agentes y ejecutores suyos y podía amenazar si no ejecutaban con presteza lo que les pedía. La justificación cristiana de la magia mediante intervenciones diabólicas la

³⁶ HERNÁNDEZ CARRIÓN *et al.*, *Lengua y literatura I, Bachillerato*, 268.

³⁷ SIMÓN y RODRÍGUEZ, *Códice: Lengua y literatura*, 189.

³⁸ Manuel GARCÍA TEIJEIRO, «La magia en la literatura española de los Siglos de oro: la influencia clásica», *Edad de Oro, Volumen XXVII* (2008), 115-116.

vacía de contenido, puesto que todo se reduce a que el demonio realiza los deseos del pretendido mago en provecho propio, es decir para ganar su alma y hacer el mal. Por eso en estos casos el primer engañado es el mago mismo.³⁹

Esta incongruencia destaca particularmente en la adaptación de Calderón, porque no presenta a Cipriano como el mago famoso sino como un joven filósofo. Cuando pacta con el diablo, es solo para ganar el amor de la muchacha Justina. El demonio no le ofrece esto directamente, primero le enseñará magia en una cueva y luego Cipriano podrá utilizar esa magia para conseguir sus intereses. Después de un año de estudios con el demonio, el joven sale de la cueva para conquistar a su querida. Pero el diablo se le ha presentado siempre disfrazado como un rebelde, nunca como tal. El pacto firmado con sangre en el que vendía su alma al demonio bastaba como demostración de la verdadera naturaleza del proponente.

El demonio insta al futuro santo a que haga la magia, y él mismo, de acuerdo con lo pactado, marcha a traer a Justina. Pero no lo consigue y se ve forzado a llevarle a Cipriano una falsa señorita, que se convierte en un terrible esqueleto cuando él le quita el velo. Entonces, Cipriano critica al demonio la ineficacia de la magia que le ha enseñado y le obliga a reconocer que nada puede contra el Dios de los cristianos. En el conflicto entre ambos, confiesa el diablo su verdadera naturaleza y le reclama el alma, de acuerdo con lo convencido. Cipriano invoca a Dios y así se libra. Después recibe el bautismo y se presenta ante el gobernador de Antioquía, que ha aprisionado a Justina junto con otros cristianos. Ante él confiesa el joven abiertamente su fe. Como se niegan a adorar a los dioses de los gentiles, tanto Justina como Cipriano sufren martirio y son decapitados. En la escena final, aparece el demonio sobre el cadalso y confiesa todos sus trucos. Los dos jóvenes están ya en el cielo. Cipriano ha borrado la sangre con la que había firmado el pacto.⁴⁰

Un tema bien conocido en el folclore y literatura españoles es el aprendizaje de las artes mágicas en una cueva, donde el maestro es el mismo diablo.

³⁹ *Ibid.*, 116.

⁴⁰ *Ibid.* 116-117.

9 LA VIDA ES SUEÑO

9.1 Análisis y estructura de la obra

La obra es arte. Calderón escribió un texto lleno de alusiones que se concentra en las preguntas esenciales de la existencia colectiva y personal. Es un texto lleno de ingenio y de belleza. Para Calderón la vida es sueño y la vida no es sueño.

Que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba.⁴¹

La estructura se presenta en tres momentos que coinciden con los tres actos. ¿Qué pasa en el primero? Estamos conociendo a los personajes y nos enteramos de los dos conflictos del texto. El conflicto de Segismundo y el otro de Rosaura. En el segundo se teatraliza el sueño como experiencia existencial, como el problema del hombre de vivir con cierto placer. «Toda la vida es sueño.»⁴² La lección ontológica se transforma en la lección moral. Y gana la razón sobre las pasiones. El signo básico del tercer acto es «Que aún en sueños / no se pierde el hacer bien»⁴³. Aquí se juntan los dos conflictos en la lucha contra Astolfo. Triunfa la razón práctica, el Dios y el gobierno adecuado.

9.1.1 Primera jornada

En las primeras escenas Calderón puso una serie de alusiones. Se nos presenta Rosaura y Clarín cuando llegan a Polonia y su encuentro con Segismundo. Rosaura se presenta cayendo de la montaña y se hace daño. Podemos decir que es un alma tirada de un caballo, el caballo representa un cuerpo humano y la razón es la parte comprensiva del alma.

En el encuentro de Rosaura y Segismundo percibimos la visión platónica de la mujer. La mujer tiene el poder de alegrar el corazón del hombre. Rosaura tiene el poder civilizador de la hermosura. Segismundo todavía no sabe que Rosaura es mujer. La indumentaria masculina no oculta la belleza femenina de Rosaura, la cual influye en el espíritu de Segismundo, inspirándole en los versos:

⁴¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, 21.ed. (ed. Ciriaco Morón Arroyo), Madrid: Cátedra, 1994, 163.

⁴² *Ibid.*, 165.

⁴³ *Ibid.*, 163.

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme,
y tu respeto turbarme.⁴⁴

La belleza de Rosaura suspende los enojos del príncipe y llega a ser uno de los catalizadores de su cambio.

Vemos las referencias al mundo griego, la primera escena de la obra se sitúa en el ambiente mítico de los héroes griegos. ¿Por qué? Rosaura se presenta sobre un hipogrifo, preparada a matar para recuperar su honor. Ella está tan llena de contradicciones como el hipogrifo. Segismundo, por otro lado, se presenta como un titán listo para luchar con los dioses.

Lo que nos presenta la primera escena de nuestra obra podemos decir con una palabra: *violento*. Violento y también salvaje es el hipogrifo de Rosaura, porque representa dos seres diversos. Rosaura es también un ser violento. Vestida de hombre, se comporta como un hombre. Al Segismundo también lo podemos llamar violento. Por un lado, es hombre, pero por otro es un animal porque no ha sido educado como príncipe ni como hombre.

La historia de Rosaura se funde con la de Segismundo. Los dos son víctimas, los abandonaron sus padres.

Pasando al palacio, el personaje principal es el rey Basilio. Basilio parece un rey honorable que intenta librar a su pueblo de las manos de un tirano. Para Calderón es un padre tirano que mata a su hijo y remueve al príncipe legítimo. Es hasta irrazonable en su manera de comprender lo que dicen las estrellas. El discurso de Basilio comienza con las palabras *Ya sabéis, estadme atentos* (verso 600) las cuales son una indicación más bien para el público. Averiguamos que expone los motivos de su comportamiento con Segismundo. Todo lo que hace es particularmente ligado al horóscopo, mediante el cual se introducen las ideas del hado y del albedrío. Basilio lee el mensaje *veloz* (verso 640), no piensa con cuidado como debiera. El rey se autoconsidera como sabio, lo que notamos en el siguiente fragmento:

Ya sabéis que yo en el mundo
por mi ciencia he merecido
el sobrenombre de docto;
pues, contra el tiempo y olvido,
los pinceles de Timantes,

⁴⁴ *Ibid.*, 93.

los mármoles de Lisipo,
en el ámbito del orbe
me aclaman el gran Basilio,
Ya sabéis que son las ciencias
que más curso y más estimo,
matemáticas sutiles.⁴⁵

Al final cuando muere la madre de Segismundo, Basilio reconoce que no era buena idea creer en las estrellas.

El rey encerró a su hijo en una torre para evitar que reinara. La falta de educación de Segismundo y el descuido de Basilio en sus tareas del rey y del padre proceden de una causa. A Basilio jamás se le ocurrió que él mismo podía ser el culpable, según él, el culpable de todo tenía que ser Segismundo.

En lo que se refiere a los personajes secundarios, Astolfo y Estrella, son un príncipe y una princesa de comedia barroca. Astolfo viene de Moscovia, es un galán valiente. Se desposa con Rosaura, pero no quiere cumplir su palabra porque ella no sabe quién es. Cuando se descubre que es hija de Clotaldo, se casan. Clotaldo es un hombre muy viejo que tiene una hija muy joven y olvidada y vive fuera de la corte, vive en la torre durante años con Segismundo. Es un leal servidor del rey y en la comedia aparece como *el viejo*. Es siempre amable y tiene buenas intenciones que le hacen siempre simpático. Por otro lado, no sabemos de dónde viene la princesa Estrella.

Al recordar de lo que hemos hablado en el capítulo 6, el escritor se complace en trocar lúdicamente el orden de las criaturas. A Segismundo lo llama *cortesano de unos montes* (verso 814). Y también en el *Trauerspiel* alemán la naturaleza, en cuanto teatro de la acción, se abre paso cada vez más en el acontecer dramático.⁴⁶

En la séptima y octava escena hay un momento de alegría: Basilio revela el secreto y gracias a ello no hace falta castigar a la joven. El honor era un valor absoluto, principal del orden social. El estado de Rosaura lo podemos llamar un caso de honra, que, al no solucionarse, requería la muerte social del individuo, pues es un valor objetivo en la sociedad de la época. Clotaldo tiene cada vez más miedo. La mención del laberinto y el horóscopo destacan la idea de confusión.

⁴⁵ *Ibíd.*, 108.

⁴⁶ BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, 80.

9.1.2 Segunda jornada

Al iniciar la segunda jornada hay, indudablemente, un cambio temporal. No se respeta la unidad de tiempo. El segundo acto no comienza en el momento en el que terminó el primero.

La primera escena empieza con el largo diálogo entre Clotaldo y Basilio y este diálogo lo llenan dos ideas. La primera idea entiende la vida como sueño en el punto de vista de oposición entre verdad y falsedad, entre apariencia y realidad, y la lucha entre el hado y el albedrío. El príncipe se representa a través de la figura del muerto viviente y por el águila.

Gracias a la cuestión de honor notamos algo nuevo sobre las personalidades de Clotaldo y Clarín. Comparando esta figura con la imagen del gracioso como lo caracteriza el teatro español del siglo XVII: un personaje avaro, cobarde, materialista y vulgar, activo ejecutor de las hazañas, realista y perezoso.

Desde la tercera escena hasta la décima de la segunda jornada, Segismundo se va enfrentando y encontrando con un grupo de personajes en un experimento del fenómeno que es típico para el Barroco, el teatro dentro del teatro. Calderón utiliza una especie de *crescendo* dramático para hacer hincapié en la importancia del camino en la educación del hombre que se ha criado en el monte. Todos los hombres y mujeres que aparecen en el palacio le enseñan algo a Segismundo. Empieza la confusión y a Segismundo le espera un largo camino para salir de ella. Podemos percibir alguna oposición por un lado entre la irritabilidad, el orgullo y la rebeldía y, por otro lado, la piedad (percibimos algunos ejemplos en la segunda escena de la primera jornada) y la generosidad, la virtud que hace hechos nobles por cosas que se merecen el honor. Segismundo está aprendiendo a dedicar su atención a lo que de verdad merece la pena. Pero la violencia va a marcar esa ascesis. Se termina el conflicto entre Segismundo y Basilio (lo podemos ver en la sexta escena de la segunda jornada), que marca un clímax, no solo en la reeducación del rey, sino también en la experiencia de vida del príncipe. Este hecho vincula con la prioridad de la metáfora del sol y el efecto de claroscuro producido por el contraste entre noche y día, luz y oscuridad, y la torre fascinadora que tiene función de la cárcel de Segismundo. Lo notamos en la segunda escena de la primera jornada donde encontramos una serie de elementos que toman parte en la creación de la atmósfera y reflejan la individualidad de Segismundo y Rosaura. El efecto de claroscuro, la luz se asimila a la vida y lleva la contra a las sombras de la prisión en los siguientes versos:

¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,

que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa?
Sí, pues a sus reflejos
puedo determinar, aunque de lejos,
una prisión obscura,
que es de un vivo cadáver sepultura;
y porque más me asombre,
en el traje de fiera yace el hombre
de prisiones cargado,
y sólo de la luz acompañado.⁴⁷

9.1.3 *Segismundo en palacio*

¿Qué interpretan el escenario del monte y el escenario del palacio? El monte sería el escenario del apasionamiento y el palacio el escenario de la inteligencia y el orden, o sea, de la civilización.

A Segismundo le falta la educación como príncipe, pero es un hombre muy grande. Tiene sangre real, pero en la torre es un individuo sin la educación apropiada. Cuando viene al palacio utiliza su inteligencia y parece que sabe todos sus derechos que tiene como el príncipe heredero y acusa a Clotaldo:

Traidor fuiste con la ley,
lisonjero con el rey,
y cruel conmigo fuiste.⁴⁸

El príncipe empieza a mostrarse cuando le molesta el criado. Segismundo lo quiere tirar por la ventana, pero el criado le contesta con una seguridad: «Con los hombres como yo / no puede hacerse eso»⁴⁹. Al final prueba sus fuerzas, se deja llevar por la pasión y consigue tirarle.

⁴⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, 89.

⁴⁸ *Ibid.*, 132.

⁴⁹ *Ibid.*, 136.

El príncipe se queda callado cuando Clotaldo le dice: «sin saber que estás soñando»⁵⁰. Pero después se lo repite Basilio: «Porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto»⁵¹; y Segismundo no se queda callado sino que contesta con un criterio que le deja distinguir el sueño de la vigilia, y este criterio es la memoria. Podemos decir que una cosa muy importante es la conversión de Segismundo: «sé que soy / un compuesto de hombre y fiera»⁵². Durante toda la obra se teatraliza el conflicto entre la razón y la sabiduría y el corazón apasionado. Segismundo es muy generoso desde el primer momento, toda la responsabilidad la tienen los demás por no educarle.

Cuando se encuentra por primera vez con Rosaura, se siente un poco humillado por oírlo lamentarse y quiere defender su honra matando a los intrusos. Pero las palabras de Rosaura le calman, realiza una deprecación, pretende alcanzar un bien, el mantenimiento de la vida en este caso:

Si has nacido
humano, baste postrarme
a tus pies para librarme.⁵³

A la mención de la palabra *humano*, Segismundo nos muestra que de verdad lo es. La belleza es la fuerza de la educación, que va de la violencia a la sabiduría.

Cuando le duermen a Segismundo otra vez y se despierta, es la horrible experiencia del cambio, lo que le lleva al pensamiento del monólogo famoso con el que termina la segunda jornada. La lucha contra la pasión no ha terminado. Al levantarse contra su padre, Segismundo es quien más peca de todos los personajes de la obra. Se postra a los pies del rey legítimo para que le mate.

Casi al final de la segunda jornada se concreta la idea de que la vida es un sueño. Debido a este conflicto entre la verdad y la falsedad, Segismundo en el palacio madura como príncipe. Solo Rosaura consigue escapar de la fugacidad propia a los bienes terrenos y el desengaño. A partir de ahora, para sobreponerse al desengaño, lo fundamental será obrar bien.

⁵⁰ *Ibid.*, 132.

⁵¹ *Ibid.*, 140.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, 93.

9.1.4 Tercera jornada

En la primera escena de esta jornada sale Clarín y habla. Nos fijamos en que habla solo él, tiene un monólogo burlesco. Burlesco porque se mofa de algo por no compartir los principios de los objetos de la burla.

En la tercera y en la cuarta escena encontramos la idea del desengaño. En su punto de vista negativo, la caducidad de las cosas. En su punto de vista positivo, la aspiración a los bienes superiores que se han encontrado. El engaño de Basilio y Clotaldo hace su efecto. De hecho, volviendo al despertar de Segismundo de la segunda jornada, él mismo sueña lo que acababa de vivir en la realidad. Y gracias al orden moral, consigue llegar ante Clotaldo y triunfa sobre sí mismo.

En las siguientes escenas encontramos muchas metáforas, por ejemplo, *monstruo* (verso 2478) o *sepulcro* (verso 2474). Notamos la visión fatalista que domina a Basilio, el pobre no ha encontrado ni la verdad ni el hecho que lo libere de su orgullo.

Parece que el autor de la obra conoce muy bien los elementos de la filosofía aristotélica. Menciona algunas categorías fijadas por Estagirita. Percibimos la acción y la pasión en los siguientes versos:

porque soy persona que hace
y persona que padece.⁵⁴

La virtud reposa entre los extremos, en el justo medio y eso es donde aparecen algunos conceptos suyos:

su peligro atropellando,
a hacer en defensa mía
muestras de su voluntad,
que fueron temeridad,
pasando de valentía.⁵⁵

En la décima escena el honor y el desengaño producidos por el sueño de la vida de Segismundo coinciden. El sueño y el mundo exterior contrastan en la mente de Segismundo.

Al final, notamos las figuras como *sol* (verso 2703) aplicada a Segismundo por Rosaura, *monstruo* (verso 2725) y además el efecto de claroscuro.

⁵⁴ *Ibid.*, 181.

⁵⁵ *Ibid.*

Hemos notado también la aproximación con la alegoría o también llamado el mito de la caverna el cual hemos explicado en el capítulo 7. Con respecto al mito de la caverna, escuchando al maestro Clotaldo, Segismundo necesita un empuje del instinto y de la pasión para liberarse y encontrarse con la belleza.

Este mito con las imágenes antagónicas de las sombras y de la luz, es por veces introducido en los siguientes versos:

No acabes de despertar,
Segismundo, para verte
perder, trocada la suerte,
siendo tu gloria fingida,
una sombra de la vida
y una imagen de la muerte.⁵⁶

Hablando ya de los mitos, percibimos la apariencia de mito de Saturno. Saturno devora a sus hijos para mantenerse en el poder. O mito de Layo. Layo, amenazado en su poder, se apresura a eliminar a su hijo Edipo. Todo esto lo notamos en el conflicto entre Basilio y Segismundo.

9.1.5 Los monólogos

Al examinar la función de un monólogo, tenemos que tener en cuenta los siguientes factores: si se trata de una narración o de una descripción; si el personaje reflexiona sobre los hechos que lo afecten o nos informa sobre los datos importantes para situar la acción dramática; si se encuentra en la parte de la efusión lírica o nos comunica la clave ideológica de la comedia; si busca o no busca la reacción del espectador; etc.

En nuestra obra encontramos tres tipos de monólogo: el reflexivo de Clotaldo; los narrativos de Basilio y Rosaura; los excelentes de Segismundo.

El monólogo de Clotaldo muestra un hombre con el dilema de matar a su hija haciendo caso al rey, o salvar su vida, pero ya siendo desleal al propio rey. Esclaviza su dolor individual a las fórmulas de la ley. Todos sus sentimientos se representan en la sonoridad espectacular de los versos, pero debajo de esta sonoridad hay conflicto entre la ley del homenaje y el amor. Como el resultado del conflicto, entra un verso sonoro:

⁵⁶ *Ibid.*, 159.

Y así entre una y otra duda,
el medio más importante
es irme al rey y decirle
que es mi hijo, y que le mate.⁵⁷

Los monólogos narrativos de Basilio y Rosaura resumen historias con cuyas consecuencias se recogen en la obra.

Los monólogos de Segismundo son los que sostienen toda la comedia. En total, los monólogos son cuatro. En el primero (primera jornada, segunda escena) está confundido, pregunta por su estado y situación. En el segundo (segunda jornada, decimonovena escena) sabe que la vida es solo un sueño. En el tercero (tercera jornada, décima escena) aprovecha su inteligencia para comportarse respetablemente con Rosaura y en el cuarto (tercera jornada, decimosexta escena) enseña con sabiduría al rey Basilio.

Los dos primeros monólogos se basan en unos motivos: arroyo, pez, bruto, ave. Y estos motivos especifican en reflexiones poéticas de la naturaleza los tres elementos: aire, tierra y agua. Segismundo se compara con ellos y se encuentra menos libre, está en un fuego. Los últimos versos del monólogo son una recapitulación de los elementos.

excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?⁵⁸

El final de la segunda jornada es una danza de la muerte. Después de recorrer la gama de necesidades humanas, se expresa la moraleja. Pero ¿no muestran una experiencia sin sentido estos versos?:

y la experiencia me enseña,
que el hombre vive, sueña
lo que es hasta despertar. [...]
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas lo convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!); [...]
¿Qué es la vida? Un frenesí.

⁵⁷ *Ibid.*, 103.

⁵⁸ *Ibid.*, 92.

¿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.⁵⁹

Un vacío que solo lo pueden llenar los sueños, aunque sea con la sutil materia de los espejismos. Porque, ¿qué es el sueño? El sueño en esta obra es la alegoría de la esperanza; de un proyecto que es vertido hacia la dimensión de lo terreno, pero no sustentado en las *glorias* mundanas (verso 2939).

En el tercer monólogo, el príncipe dramatiza una lucha de su interior, pero no nos muestra ningún sufrimiento. Se encuentra entre dos contrastes, entre la ley y la pasión.

Del cuarto monólogo podemos decir que es un monólogo del autor, Calderón. La acción fundamental de la obra proviene del pecado Basilio, o sea, la falta de su deber de padre y de rey.

9.1.6 *Los diálogos*

En nuestra obra el caso típico es que no sabemos cuándo estamos frente a un monólogo o frente a un diálogo. Por ejemplo, la primera escena de la primera jornada empieza con el diálogo de Rosaura, pero vemos que entra Clarín y se muestra como el interlocutor. Por lo tanto, notamos que casi no existe el diálogo dramático. Siempre cuando sube la intensidad del acto, se da un corte con determinación cayendo el telón.

Como sabemos, los personajes de casi todos los casos de las comedias de Calderón alternan un diálogo veloz. ¿Cómo? Completan un personaje el verso del otro personaje con un triple contenido: sinonímico, sintético o antitético. El caso de la alternancia de contenido sintético y antitético lo vemos aquí:

Clotaldo: Es locura.

Rosaura: Ya lo veo.

Clotaldo: Pues véncela.

Rosaura: No podré.⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.*, 164-165.

Especialmente nos gustaría prestar atención en los diálogos amorosos de nuestra obra. Precisamente son cuatro: dos de Segismundo y Rosaura (versos 190-277 y 1558-1617) y dos de Astolfo y Estrella (versos 475-579 y 1724-1763). Estos diálogos presentan una tremenda belleza como poesía lírica,

Es la pasión de los personajes con la que juega Calderón que es controlada por la razón escolástica y en eso consiste probablemente la esencia del Barroco.

Acercándonos al final de la tercera jornada, notamos el símbolo *vida y muerte*, se está muriendo Clarín. Su muerte reintroduce la cuestión del hado:

Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;
de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye
es quien se llega a su efeto.
Por eso, tornad, tornad
a la lid sangrienta luego
que entre las armas y el fuego
hay mayor seguridad
que en el monte más guardado,
pues no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado;
y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir
si está de Dios que muráis.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, 183.

⁶¹ *Ibid.*, 199-200.

Más adelante, Basilio cede y se difumina el conflicto padre-hijo y también en Segismundo vemos el cambio que ha experimentado. A Basilio le ha llegado el desengaño y junto con el amor se juntan en una conclusión armoniosa.

Como hemos mencionado en el capítulo 6, el teatro de Calderón no puede negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia. En esta obra donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales y en la que el sueño, como un cielo, cubre con su bóveda la vida despierta. Aquí podemos ver la forma artística del *Trauerspiel* barroco en su mayor grado de acabamiento. En el sueño la moralidad tiene jurisdicción:

Mas sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa;
si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.⁶²

Los últimos versos de la tercera jornada, las últimas palabras de Segismundo son dirigidas al público y Segismundo como actor pide perdón por las faltas cometidas al representar la comedia:

¿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.⁶³

⁶² *Ibid.*, 175.

9.1.7 *Los aspectos formales*

En nuestra obra notamos unos aspectos culteranos. Aparecen los cultismos: *hipogrifo* (verso 1), *filósofo* (verso 38), *arquitectura* (verso 60), etc. Aparecen los quiasmosⁱⁱ: *de tantas rocas y de peñas tantas* (verso 62). Encontramos el uso de la rima interna: *su entrada en tus arenas; / y a penas llega, cuando llega apenas* (verso 19-20) que a la vez es también un juego de palabras. Encontramos la interrogación retórica: *mas ¿dónde halló piedad un infelice?* (verso 22) y abundantes metáforas: *bajaré la cabeza enmarañada*ⁱⁱⁱ (verso 14), *que arruga al sol el ceño de la frente* (verso 16), etc. El autor también empleó el oxímoron: *que es de un vivo cadáver sepultura;* (verso 94) y las alusiones mitológicas: *donde tengan los brutos su Faetonte*^{iv} (verso 10). Encontramos un fenómeno llamado paralelismo, puede ser sinonímico, ya que se repite la misma idea, con distinta forma, en dos o más partes de la composición: *tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme, / y tu respeto turbarme* (versos 190-192) o *siendo un esqueleto vivo, / siendo un animado muerto* (versos 201-202); o puede ser antitético, cuando se contraponen ideas opuestas en la composición: *el halagar con la boca / y matar con la intención* (versos 508-509); o también sintético, cuando una idea expuesta en la primera parte de un conjunto se desarrolla en sucesivas partes, de lo que encontramos el ejemplo en la segunda jornada: *¿Yo en palacios suntuosos? / ¿Yo entre telas y brocados? / ¿Yo cercado de criados / tan lucidos y briosos? / ¿Yo despertar de dormir / en lecho tan excelente? / Yo en medio de tanta gente / que me sirva de vestir?* (versos 1228-1235). Frecuentemente aparece el fenómeno llamado encabalgamiento^v, por ejemplo: *y creed, pues que, leales / a mi precepto amoroso* (versos 590-591), *¡Pluguiera al cielo, primero / que mi ingenio hubiera sido / de sus márgenes comento / y de sus hojas registro* (versos 644-647), *junto en uno el derecho / de los dos, y convenidos / con la fe del matrimonio* (versos 832-834).

Encontramos en la forma de expresarse del príncipe lo que puede ser el conceptismo, por ejemplo, cultismos como *monstruo* (verso 209), *quimeras* (verso 210), *hidrónicos* (verso 227), etc. Aparece también antítesis *soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres;* (versos 211-212), la paradoja *que cuna y sepulcro fue*^{vi} / *esta torre para mí;* (versos 195-196) o *viendo que el ver me da muerte, / estoy muriendo por ver.* (versos 231-232), el oxímoron *siendo un esqueleto vivo, / siendo un animado muerto;* (versos 201-202), la paranomasia *Fuera, más que muerte fiera,* (verso 237), la anáfora *Fuera, más que muerte fiera, / ira, rabia y dolor fuerte. / Fuera muerte; desta suerte* (versos 237-239), la repetición *tú sólo, tú, has*

⁶³ Ibid., 207.

suspendido (verso 219), la elipsis *Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme, / y tu respeto turbarme.*^{vii} (versos 190-192), etc.

9.2 El sentido de la obra

La vida humana es una lucha entre dos niveles, el primer nivel que es el del sueño en que se vive y el segundo el de la verdad con ciertos principios. En la obra era muy importante el poder de las estrellas sobre la libertad. Podemos decir que el hombre es libre en la lengua, en la sociedad y en el cosmos. El hombre razonable gana a las estrellas. Cada uno tiene la responsabilidad de su propio comportamiento. Se introduce también la cuestión del hado que es un tema muy importante en la obra.

Calderón creó unas situaciones que no son claras ni lógicas en el teatro. Segismundo gobierna como rey cuando lo llevan al palacio. Parece una leyenda tradicional del borracho dormido, porque de verdad no es lógico que el príncipe llega a ser el protagonista cuando su padre sigue vivo. Lo que está claro desde la perspectiva ética es que todo hombre y todo príncipe viven en una lucha continua entre la prudencia y la pasión. Hablando de la pasión, se inclina a lo sexual. Hay que defender la honra de la mujer. Así nos queda clara la historia de Segismundo y Rosaura.

Basilio no educa a su hijo. Pero el pueblo suplica su heredero legítimo, ¿cómo? si Segismundo era incapaz de gobernar. Se dramatiza el tema de la formación y educación y se castiga a Basilio por su pecado. La forma de castigo es para Calderón un levantamiento que jamás es aceptable. Y así, el rebelde que levanta el ejército es castigado, Segismundo pide perdón a Basilio, Clotaldo sigue siendo leal al rey y todos los castigos los hacen los plebeyos.

En el Trauerspiel, la antítesis fundacional se da entre luto y exhibición, entre duelo y espectáculo. En este sentido, y siguiendo a Benjamin, *La vida es sueño* es un producto acabado del Barroco mientras el espacio de la moralidad cabe en la misma ilusión y solo al final lleva a la adaptación del príncipe y, por otra parte, no se pasa en la manifestación sangrienta de la voluntad de poder. Pensando en Basilio y Segismundo, se nota la diferencia entre los príncipes del Trauerspiel y los del Calderón, está mezclada por el espacio mágico de la fe, final esencial de la trama en la comedia española.⁶⁴

⁶⁴ Marcelo JURISICH, «Donde termina el sueño: Drama Barroco y melancolía», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/dramabar.html>, [consulta: 8/4/2018].

9.3 Fuentes

No queremos decir con las siguientes fuentes que Calderón tuviese acceso directo a todas las leyendas y todos los textos que se plantean. Sencillamente pudieron llegar algunas de Oriente a Occidente a través del Islam, o simplemente la relación puede ser de semejanza.

De las fuentes orientales aparece la filosofía hindú que sienta las bases del desprecio de la experiencia sensible, de su condición ilusoria a través de la imagen del sueño. El cuento del durmiente despierto o del sueño del campesino, de origen oriental, parece partir de la versión de *Las mil y unas noches* (Noches 620-641): Harúm al Rashid, agradeciendo la hospitalidad del comerciante Abul-Hassan, lo narcotiza y lo traslada al palacio. Abul despierta en la propia cama del califa y, mientras ocupa sus papales, se comporta con exquisito tacto y prudencia. Al despertar todo el mundo lo toma por loco hasta que el propio Harúm al Rashid aclara la situación. La relación con el argumento de *La vida es sueño* es evidente. El narcótico, la confusión entre realidad y sueño, el intercambio de papeles. Aparece también la leyenda de Buda. Al rey, padre de Buda, le predice el brahmán Anta que su hijo llegará a ser un monarca poderoso o, por el contrario, se convertirá en ermitaño. Para evitar la segunda posibilidad, le encierra en los jardines de su palacio, manteniéndole alejado de toda inquietud y de las miserias del mundo. Pero, logrando salir de su prisión, se encuentra con un viejo enfermo, con un entierro y con un mendigo, acabando efectivamente, en la vida retirada. La relación con *La vida es sueño* es evidente, se trata en los dos casos de un príncipe que es educado en un encierro debido a una profecía.

De las fuentes bíblicas aparece la tradición de los textos bíblicos, especialmente de los libros sapienciales y proféticos, por ejemplo, en el *Libro de Job* y en el *Libro de Isaías*.

De las fuentes clásicas aparece el desarrollo teórico y pedagógico del mito de la caverna de Platón lo cual ya hemos mencionado antes. También aparece la doctrina espiritualista del estoicismo senequista fomentada por la escuela jesuita, que acercan la concepción de la vida como cárcel o sueño, o el delito del nacimiento. Notamos los mitos primarios como el de Saturno, o el de Layo. Se identifica la figura de Basilio con los mitos de Zeus y Urano, en el sentido de la destrucción o devoración del padre, temeroso de la pérdida de su poder.

De las fuentes barrocas aparece obviamente la visión barroca de la vida como sueño y como tragedia. Tema heredado, por lo demás, de la meditación medieval sobre las postrimerías.

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta tesis fue describir y concretizar lo característico para la época llamada «Siglo de Oro» en España. Nuestra intención era encontrar estos aspectos en la obra *La vida es sueño*, escrita por —un gran hombre—, Pedro Calderón de la Barca. Existieron muchos modos de representar las peculiaridades de este periodo. Lo más importante fue la representación del desengaño y la melancolía que fue la base de todo el periodo Barroco.

La tesis constó de nueve capítulos. En los primeros cuatro capítulos hablamos de las características de la época barroca, empezando por siglo XVII. Nos paramos en el tema esencial que persiguió todo el movimiento cultural, el desengaño. Pasando a la literatura, describimos la poesía y el teatro barroco.

En el capítulo cinco hicimos resumen de algunas tesis del Barroco refiriéndose a *Trauerspiel* de Walter Benjamin. Sus tesis eran relacionadas con la alegoría, la filosofía, la melancolía, etc.

En el capítulo seis explicamos el uso de metáfora y alegoría como mecanismos de traslación.

La época barroca estaba relacionada también con el uso de los mitos. Y como nosotros nos centramos en la obra *La vida es sueño*, en el capítulo siete encontramos la conexión entre los personajes de nuestra obra y los personajes mitológicos. También pusimos como ejemplo del uso de los mitos las fábulas mitológicas burlescas.

Desde el capítulo ocho nos fijamos al gran autor Pedro Calderón de la Barca, su vida y su teatro y para terminar, en el último capítulo nos dedicamos en el análisis principal de la obra *La vida es sueño*. Así como los aspectos barrocos, por ejemplo, los aspectos de culteranismo y conceptismo, las referencias al mundo griego, a la mitología, la alegoría, la idea del desengaño, etc.

Al final de nuestra tesis afirmamos la importancia de la obra analizada porque era, es y siempre será el mejor ejemplo para acercarse a la época barroca.

RESUMÉ

Cieľom tejto bakalárskej práce je opísať a spresniť všetko charakteristické pre obdobie nazývané Zlatý vek a nájsť tieto charakteristiky v diele *La vida es sueño* napísanom veľmi známym autorom, Pedrom Calderónom de la Barca. Existuje veľa spôsobov ako vyjadriť osobitosti tohto obdobia. To najdôležitejšie je sklamanie, strata ilúzií a melanchólia, ktoré tvoria základ celého Baroka.

Táto bakalárska práca je zložená z deviatich kapitol. V prvých štyroch kapitolách charakterizujeme Barok a opíšeme jeho poéziu a divadlo.

V piatej kapitole zmieňujeme niektoré myšlienky barokovej drámy Waltera Benjamina spojené s alegóriou, melanchóliou, atď a v šiestej kapitole vysvetľujeme použitie metafory a alegórie.

Mytológia je veľmi dôležitá pre toto dané obdobie a tak sa v siedmej kapitole pristavujeme aj na nájdení spojenia medzi mytologickými bytosťami a postavami z diela *La vida es sueño*.

Od ôsmej kapitoly sa sústreďujeme na Calderóna, jeho život a tvorbu a teda v poslednej kapitole sa zameriavame na jeho dielo a barokové aspekty v ňom, ktoré sú tam veľmi prítomné.

Tento autor pre nás navždy ostane najdôležitejším a najzaujímavejším predstaviteľom barokového obdobia pre jeho spôsob písania, ale aj žitia.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, Tomás: «Elementos de la lengua literaria de la Edad de oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», *Edad de Oro, Volumen XXIII* (2004), 33-39.

BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1990.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*, 21.ed. (ed. Ciriaco Morón Arroyo), Madrid: Cátedra, 1994.

CANO TURRIÓN, Elena (ed.): *Aunque entiendo poco griego. Fábulas mitológicas burlescas en el Siglo de Oro*, Córdoba: Berenice, 2006.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: «Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del barroco español», *Edad de Oro, Volumen XXXI* (2012), 129-147.

DOMÍNGUEZ, María Jesús: «El siglo de Oro», *Recorrido* (2006), 81-98.

GARCÍA TEIJEIRO, Manuel: «La magia en la literatura española de los Siglos de oro: la influencia clásica», *Edad de Oro, Volumen XXVII* (2008), 105-126.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de y Francisco GARCÍA SARRIÁ: *Fábula de Polifemo y Galatea*, 5. ed. (ed. Alexander A. Parker, trad. Genoveva Ruiz-Ramón), Madrid: Cátedra, 1993.

GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*, 4. ed. (ed. José Luis Alonso de Santos), Madrid: Cátedra, 1990.

GRACIÁN, Baltasar: *Obras completas, II*, Madrid: Biblioteca Castro, 1993.

HERNÁNDEZ CARRIÓN, P. et al.: *Lengua y literatura I, Bachillerato*, Barcelona: Edebé, 1998.

LA VEGA, Garcilaso de: *Poesías castellanas completas*, 2ª ed. (ed. de Elias L. Rivers), Madrid: Castalia, 1972.

LÁZARO, Fernando, Vicente TUSÓN y Juan M^a MARÍN: *Lengua castellana y literatura*, 3.ª ed., Madrid: Anaya, 1997.

QUEVEDO, Francisco de: *La hora de todos y la fortuna con seso* (ed. Luisa López Grigera), Madrid: Castalia, 1987.

QUEVEDO, Francisco de: *Obras completas. I. Poesía original*, 3ª ed. (ed. José Manuel Bleca), Barcelona: Planeta, 1971.

SCHLEGEL, August Wilhelm: *Sämtliche Werke: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 2ª parte, vol. VI (ed. Eduard Böcking), Leipzig: Mohr und Winter, 1846.

SIMÓN, María y Manuel RODRÍGUEZ: *Códice: Lengua y literatura*, Madrid: Ediciones SM, 1998.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

JURISICH, Marcelo: «Donde termina el sueño: Drama Barroco y melancolía», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/dramabar.html>, [consulta: 8/4/2018].

MÉNDEZ, Sigmund: «Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo», *Revista de investigación social: Andamios* (2006), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100006#notas, [consulta: 7/4/2018].

ANOTACIÓN

Autor: Frederika Streitová

Departamento: Departamento de Filologías Románicas en la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Palacký de Olomouc

Nombre del trabajo: Modos de la representación del desengaño y la melancolía en el drama
barroco español

Rector del trabajo: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Número de los signos: 99 230

Número de los títulos de la bibliografía utilizados: 19

Las palabras claves: Calderón, Barroco, desengaño, alegoría, metáfora

El resumen de la tesis:

El tema de nuestra tesis es caracterizar la época barroca y buscar como está representada en la obra *La vida es sueño* escrita por Pedro Calderón de la Barca. Lo importante es encontrar lo esencial del Barroco, el desengaño. En la parte teórica de esta tesis nos centramos en describir el Barroco entero y en la parte práctica encontrar las características de esta época en la obra de Calderón. Calderón escribe utilizando muchas figuras literarias y tiene su propio modo de ver el mundo, viéndose claramente reflejado en lo que trasmite el protagonista de su obra, Segismundo.

ANNOTATION

Author: Frederika Streitová

Department: Department of Romance Studies on the Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc

Title: Ways of the depiction of the disillusion and the melancholy in the baroque spanish drama

Thesis supervisor: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Number of characters: 99 486

Number of used sources of literature: 19

Key words: Calderón, baroque period, disillusion, allegory, metaphor

Bachelor thesis abstract:

The topic of our bachelor thesis is to characterize the Baroque period and look for how it is represented in the work *La vida es sueño* written by Pedro Calderón de la Barca. What is important is to find the essential of Baroque period, the disillusion. In the theoretical part of this bachelor thesis we focus on the description of the whole Baroque period and in the practical part we find characteristics of this period in the work of Calderón. Calderón writes using many rhetorical devices and he has his own way of seeing the world that is transmitted via the protagonist of the work, Segismundo.

ⁱ El término *Trauerspiel* (plural: *Trauerspiele*) significa literalmente «obra teatral fúnebre o luctuosa» (de *Trauer*: «duelo, luto», y *Spiel*: «espectáculo») y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragödie*. Hemos renunciado a traducir este término como «tragedia» a fin de mantener el doblete *Tragödie/Trauerspiel* que sirve a Benjamin para establecer su fundamental oposición entre la tragedia clásica (tanto antigua como moderna), por un lado, y la especificidad del *Trauerspiel* como drama trágico, por otro. Considerando que el desarrollo y el apogeo del *Trauerspiel* tuvieron lugar durante el Barroco, algunos traductores han propuesto traducir *Trauerspiel* como «drama barroco». Esta solución, sin embargo, induce a confusión en ciertos contextos donde Benjamin usa a su vez la palabra genérica «drama», o bien cuando, como es habitual entre los historiadores de la literatura alemana, Benjamin también aplica el término *Trauerspiel* a obras relacionadas con este género, pero anteriores o posteriores al Barroco. Conviene además tener en cuenta que, desde su perspectiva germánica, Benjamin denomina *Trauerspiele* a obras pertenecientes a otras literaturas y asimilables a la categoría que él propone definir: los dramas de Shakespeare o de Calderón, por ejemplo.

ⁱⁱ Quiasmo es una figura que consiste en ordenar de forma cruzada los elementos componentes de dos grupos de palabras.

ⁱⁱⁱ *cabeza enmarañada*: la cumbre del monte (los cabellos se identifican con la vegetación que puebla la montaña)

^{iv} *Faetonte*: también Faetón; en la mitología grecolatina, hijo del Sol, al que éste, tras algunas vacilaciones, le permitió guiar su carro durante un día; el joven, inexperto, no supo gobernar los caballos y, alternativamente, abrasaba cielo y tierra al subir y bajar en exceso, hasta que Zeus lo derribó con su rayo y lo precipitó en el río Erídano; simbolizaba el castigo del hombre a causa de su orgullo.

^v Encabalgamiento es el desacuerdo entre unidad sintáctica y unidad métrica en el verso, el cual se produce cuando la unidad sintáctica excede los límites de un verso y continúa en el siguiente o siguientes.

^{vi} *Cuna* porque fue encarcelado después de nacer y *sepulcro* porque, como ser humano, está virtualmente muerto.

^{vii} Aquí encontramos también la simlicadencia, o sea, el uso de dos o más palabras en el mismo accidente gramatical.