



Universidad de Oviedo

Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

El tópico barroco *theatrum mundi* en las obras de *Como gustéis* y *El gran teatro del mundo*

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS

CLARA SUÁREZ LÓPEZ

TUTORA: MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO

CURSO 2022-2023

MAYO 2023

ÍNDICE

1. Introducción	2
1.1 Presentación de cada autor: William Shakespeare (1564-1616) y Calderón de la Barca (1600-1681)	3
1.2 Presentación de las obras: <i>Como gustéis</i> y <i>El gran teatro del mundo</i>	6
2. Aspectos comparables en las dos obras	8
2.1 El paso del tiempo y las etapas de la vida	8
2.2 Los personajes como roles	14
2.3 Lucha de intereses entre los personajes	19
2.4 Libre albedrío como método de actuación de los personajes	21
2.5 Desenlace y muestra de la finalidad de la obra como sentido de la vida	22
2.6 Religiosidad y figura de Dios en la historia	26
2.7 Importancia del paisaje e influencia del entorno rural	29
3. Conclusiones	33
4. Bibliografía	38

1. Introducción

La intención con este trabajo es barajar la idea de que el tópico barroco conocido como *theatrum mundi* o ‘vida como teatro’ es un elemento representado en las obras *Como gustéis* de William Shakespeare (1564-1616) y *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Para intentar responder a esta cuestión planteamos un análisis comparativo de las obras.

En este marco, será preciso establecer una serie de premisas que sitúen el contexto en el que se desarrollan los textos: ambos forman parte de la literatura del siglo XVII, dentro del estilo europeo del Barroco. Hablamos de dos autores de distinta nacionalidad, por lo que, incluso en este caso donde el género es común, habrá que distinguir las características entre el teatro isabelino y el teatro español de la época (representadas a través de cada autor). Las figuras de sus autores serán importantes para dotar de sentido a las composiciones, ya que el contexto ideológico y social aclara la finalidad y la motivación que los han llevado a escribir estas composiciones teatrales. Una vez sentadas las bases teóricas será preciso hacer una breve presentación de cada obra y su argumento, para introducir las bases técnicas con las que luego realizaremos el análisis.

En el siguiente apartado comparativo trataremos de evaluar, con ejemplos sacados de los textos, distintos aspectos que entran dentro de la denominación *vida como teatro* y verificar si existen elementos reales representados dentro de la ficción. Se explicarán también las bases teatrales que comparten ambas obras, el sentido de la elección de los personajes, el tipo de evolución que tendrán y el porqué y el cómo se desarrollan las tramas hasta sus respectivos finales. Con el fin de lograr este propósito es necesaria la síntesis de una bibliografía seleccionada que se centre principalmente en analizar aspectos comunes de obras (incluyendo otras distintas a estas), tanto de Shakespeare, como de Calderón; dado que no existe una bibliografía extensa que compare estas dos obras en concreto. Al mismo tiempo, será necesario exponer y explicar mediante ejemplificación textual la idea de realidad-ficción del metateatro, pues será un elemento clave a la hora del proceso de interpretación de las obras.

Una vez finalizada la explicación de la metodología principal de este trabajo, se expondrán las conclusiones sacadas tanto de las lecturas de las obras, como del análisis conjunto. Así podremos responder a la pregunta planteada en un inicio sobre si el tópico *theatrum mundi* está presente en las obras y de qué forma se presenta en cada una.

1.1 Presentación de los autores: William Shakespeare (1564-1616) y Calderón de la Barca (1600-1681)

Un hecho importante para entender la motivación de ambas obras es el de conocer a cada autor que las compone. Es importante hablar del marco social en el que se desarrolla cada una, pero también entender las bases ideológicas y morales que tienen tanto el autor inglés como el español, desde su visión de la vida hasta su idea de Dios. Pero lo más característico para llegar a la pregunta planteada en este trabajo sobre el tópico de *vida como teatro* es dejar claro lo que entienden ambos con una obra y la utilidad que tiene; eso es lo que determina la comprensión de su arte.

Guirao Silvente (2020: 56)¹ destaca la celebración del inglés como autor brillante que supera y rebasa con su fama todas las fronteras temporales y espaciales, contra la dramaturgia del español, que se vio perjudicado por la subestimación de su propia nación, incluso teniendo gran transcendencia en el Romanticismo alemán. También recuerda Sáez (2013: 417) en su valoración del estado del arte, el contraste entre las profundas explicaciones psicológicas de Shakespeare y las explicaciones más superficiales y mecánicas de Calderón como un tema candente.

En el caso de W. Shakespeare, según un estudio reciente (Pujals et al. 1985: 65), «sugiere la pérdida de identidad, que en el teatro es clave de osadía e ilusión. Tenemos que aceptar lo que vemos sin ningún posible paliativo». Fuera de la teoría aristotélica que antiguamente regía las normas teatrales, el autor inglés no compone una obra que sirva como simple ficción realista: el espectador deja de vivir en primera persona una historia que entiende como su segunda realidad; sino que ahora el autor desea jugar y romper con la cuarta pared para hacer partícipe al espectador de los hechos que observa como una figura externa, pero que sigue cercano a la realidad ficcional. No hace un juego de engaños bajo el pretexto de la ficción: deja claro que va a haber varios saltos entre la realidad y la ficción. No muestra unos personajes que actúan acorde a personalidades exclusivamente prototípicas, sino que las reacciones, los actos, las respuestas, se extraen de los mismos que tenga su creador (como el uso del personaje del bufón o del loco, con quien ofrecía opiniones políticamente incorrectas que él quería exponer). El teatro

¹ Para la comparativa entre ambos autores y no solo el análisis individual de cada uno, he tenido muy en cuenta el artículo de la profesora y doctora en Literatura Española M.^a Mercedes Guirao Silvente (2020), que comenta otros títulos de Shakespeare y Calderón, pero que me ha servido de gran ayuda para sentar bases sobre la recepción de ambos.

isabelino precisa que el proceso de imaginación se dé por igual entre autor y espectador, para que aquello que escuche y que vea sean propios de lo que ocurre en el escenario y que no existirían fuera de él (Pego Puigbó 2017).

En lo referente a sus comedias, estaban cargadas de elementos lúdicos, juegos de palabras, sátiras, canciones, muchas metáforas y símiles... Elementos que mantengan la atención del público en todo momento, que se sienta acompañado con risa incluso cuando en la obra se puedan tratar temas de carácter más formal y dramático. Los temas que coronan su teatro cómico son ingredientes que aparecen diariamente en la vida normal, que lleva usualmente al extremo para crear situaciones de conflicto entre los distintos personajes. *Como gustéis* forma parte de este ciclo de comedias shakesperianas. «Es, en fin, una exhibición chispeante de la diversidad de colores en que se descompone la luz. Pluralidad de enfoques, juego de primas, de perspectivas, quizá de ahí su título */Como gustéis/*, esto es, para todos los gustos» (De la Concha 1987: 120).

En cuanto al procedimiento de creación del autor español, teniendo en cuenta que proviene de la rama culteranista de la literatura de su época, su lenguaje escénico está estrechamente ligado al ideal de la belleza en la composición: «El “barroquismo” de Calderón se manifiesta ampliamente en los autos, tanto en la forma como en el pensamiento y la estructura» (Rull Fernández 1997: 19). Una de las herramientas que más se repiten en esta y en el resto de sus obras (en especial en los autos sacramentales) es el uso de metáforas y referencias, de forma que tiende a establecer lazos para crear conceptos nuevos, al mismo tiempo que pretende romper y separar otros para establecer una categorización distinta para cada uno. También está el tema de la metaficción; recuerda de manera consciente al espectador que se encuentra ante una obra teatral y el autor juega a romper esa separación entre la creación teatral y la realidad. A partir de esta última idea se pueden establecer lazos entre ambos autores, dado que el uso del teatro está explícito dentro de sus obras teatrales. Estamos hablando de un juego metaliterario en ambos casos, donde los acontecimientos alcanzan una mayor economía narrativa:

Como gustéis es, en este sentido, metateatro, si se me permite el término. La obra gira en torno al proceso total de la representación y va mostrando paulatinamente sus pasos y sus efectos. (...) En primer lugar, la llamada de atención al actor hacia lo que va a desarrollarse ante sus ojos. Se le incita a observar, a que adopte el papel de espectador y se funda, así, con el público. Esta identificación momentánea suscita un mecanismo correlativo por parte del espectador y le facilita su adhesión a la acción subsiguiente. Le incorpora, de este modo, a su actuación cuando llega el momento, involucrándole de manera más emocional en el drama. A la vez se nos recuerda que somos espectadores y

estamos asistiendo a una representación en la que se nos incita al doble papel de observar y de responder a los acontecimientos y sus implicaciones (De la Concha 1987: 125).

De esta manera, la realización de este tipo de método metateatral desdibuja los límites que antes se encontraban entre la ficción y la realidad. Y son estas nuevas perspectivas que influyen en la separación de ficción y realidad, las que ofrecen un encuentro único entre los dos autores.

Por otro lado, estudios comparativos han mostrado similitudes en los conceptos de personajes entre los dos dramaturgos:

Calderón y Shakespeare conviven en una antropología y una sociedad que representa y valora a los personajes y sus roles en la misma. La razón es que ambos autores se basaron en la gran experiencia de la antropología académica y la poesía de Aristóteles, que fueron difundidas por los italianos en toda Europa en la segunda mitad del siglo XVI. Ambos tienen un conocimiento religioso común sobre la naturaleza humana, el poder del alma y el comportamiento humano derivado de la toma de decisiones libres (libre albedrío), y ambos utilizan recursos teológicos para sus dramas (Morón Arroyo, 2002: 571).

Calderón expone su creación como una herramienta social y moral a través de la clasificación (ficticia) de sus personajes. La lógica y la razón están siempre presentes en los personajes, incluso cuando las suposiciones iniciales parecen irracionales:

Además, hay que señalar que lo que sí era uno de los “objetivos” de estas obras dramáticas, era el de “instruir al público laico acerca de algunos problemas básicos de teología y filosofía escolástica. La lucha contra las doctrinas heréticas se había transformado en una lucha contra la ignorancia teológica del cristiano medio (Wardropper 1967: 28).

Anteriormente, había comentado el tema de la ideología como factor revelador de las obras, argumento que toma gran sentido con la filosofía neoplatónica de este autor. Si se toma en cuenta su pensamiento pesimista tiene más sentido la oposición que presenta de ideas como razón/pasión, intelecto/instinto, entendimiento/voluntad, que tienen una mayor influencia en el comportamiento humano y el libre albedrío. *La vida es un sueño* (otro tópico propio del barroco español) y un teatro de fenómenos (hechos continuos que nos suceden y nos golpean), así como su pesimismo se van atenuado por su creencia en Dios y el racionalismo que aprende de teólogos como Tomás de Aquino (1224/1225-1274). Esa angustia que puede leerse de sus personajes recuerda al existencialismo cristiano y a su búsqueda de sentido de la vida a través de la fe y el amor por Dios.

De este modo, quiere que sus composiciones sean de carácter más reflexivo, más humano. Característica que comparte con el teatro isabelino, porque ambos buscan una

complejidad psicológica más profunda, mostrar la realidad más lasciva y cruel que exista y los males que conlleva. En el caso del drama shakesperiano, el abandono, la traición y la fragmentación del núcleo familiar son algunos de los temas más sonados.

Asimismo, el fortalecimiento de la relación entre ambos viene dado por la reflexividad:

Ninguno de los dos dramaturgos busca la mera propaganda política en sus dramas sobre el poder, sino que ambos se interrogan sobre los resortes que mueven a los poderosos y nos descubren siempre un mundo complejo y engañoso, donde es difícil distinguir el bien y el mal y donde nuestros aciertos y fracasos dependen más de las elecciones que hagamos que de nuestro propio destino. (Guiaro Silvente 2020: 56).

1.2 Presentación de las obras: *Como gustéis* y *El gran teatro del mundo*

Antes de proceder al análisis de las obras *Como gustéis* (1599) y *El gran teatro del mundo* (1655) es necesario presentar cada historia a modo de introducción para entender mejor el siguiente punto del trabajo sobre el desarrollo de los personajes y el sentido de ambas obras.

En primer lugar, tendríamos en *Como gustéis* una comedia pastoril donde Shakespeare de manera afable y amable, trata el tema del amor. Un amor libre que se desarrolla en contacto con la Naturaleza favorecedora. El título que escoge el autor se refiere a que la obra la escribe para satisfacer a su público. El argumento, como veremos a continuación, es una adaptación del romance en prosa *Rosalinda: El legado dorado de Euphes* (1590) por Thomas Lodge:

Shakespeare toma de su narrativa la línea general del argumento, introduciendo modificaciones sustanciales en cuanto a caracterización, diálogos, atmósfera y contraste de actitudes, temperamentos y visiones de la vida. (...) Retiene, más que el estilo poético, el filosófico, el equilibrio de actitudes opuestas, la armonización de contrarios y la sabiduría de no pretender imponer la certeza de ninguna de las alternativas. En realidad, no se ofrecen conclusiones, sino actitudes, visiones de la vida diferentes, cada cual, modificando parcialmente a su contraria, socavando sus seguridades y descubriendo sus fisuras (De la Concha 1987: 121-122).

Comienza el relato con Oliverio y Orlando, dos hermanos hijos de un caballero fallecido. Oliverio, el hijo mayor, desprecia a su hermano. Al mismo tiempo, un duque es desterrado por su hermano a vivir en el bosque de Arden con algunos de sus hombres, entre ellos el melancólico Jacques. El nuevo duque, Federico, vive en el palacio con su hija Celia y su sobrina Rosalinda, la protagonista de la obra, que se quedó allí al ser desterrado su padre. Ambas primas están muy unidas. Orlando gana un combate y allí conoce y se enamora de Rosalinda. Más tarde Federico expulsa a Rosalinda y junto a Celia deciden huir para

no ser separadas y se disfrazan para no ser reconocidas: Rosalinda de hombre (Ganímedes el paje); y Celia como Aliena, hermana de Ganímedes. Federico, creyendo que se han ido con Orlando, ordena encontrarlas. En el bosque se encuentran el antiguo duque y su corte con Rosalinda, sus amigos y con Orlando, que huye de su hermano. Tras esto, Orlando se declara a Rosalinda con unos versos que le ha compuesto y esta, disfrazada de hombre, se ofrece a curarle el enamoramiento. Por su parte, Oliverio se reconcilia con Orlando por salvarlo del ataque de una leona en el bosque y, tras conocerse Celia y Oliverio se enamoran perdidamente. Aparecen también Silvio y Febe, que se ha enamorado de Rosalinda disfrazada de varón, por lo que rechaza a Silvio por ella. Al día siguiente, todos se reúnen para celebrar la boda de Oliverio y Celia. Rosalinda planea celebrar también la de Silvio y Febe y la suya con Orlando. Además, Touchstone, el bufón de la corte, aparece por allí con una campesina. Además de festejar la boda cuádruple, también llega la noticia de que el duque usurpador ha abandonado su cargo y se ha vuelto a la vida religiosa. Todo finaliza con el epílogo que recita Rosalinda.

En cuanto a *El gran teatro del mundo*, la historia comienza con un prólogo en el que se produce una conversación entre el Autor y el Mundo, donde el primero le propone crear una comedia protagonizada por el hombre. Primero se desarrolla la creación del universo, donde da vida a todos y todo para poder formar su obra. Así, van apareciendo el resto de personajes (el Rey, la Discreción, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre y el Niño), que reciben primero su papel a manos del Autor y que más tarde obtendrán las herramientas y utensilios necesarios por manos del Mundo. En su globo terrestre el Autor va viendo cómo se desarrolla su obra, mientras remarca la importancia de las buenas acciones con el estribillo «obrar bien, que Dios es Dios» (v. 438), repetido por la Ley de Gracia. Se desarrollan diálogos entre los protagonistas en los que cada uno demuestra a los demás sus características y acciones como personaje propio, con una gran importancia en las reflexiones del Pobre hacia su papel y su finalidad en la obra. Una vez llega el final de sus representaciones, el Mundo en forma de la Muerte se dirige a ellos uno por uno para pedirles de vuelta los dones prestados y ellos aprovechan para exponer sus sentimientos, como liberación, miedo, indignación, tristeza... hasta que todos abandonan el globo y llegan de nuevo con su creador. Es entonces cuando el Autor los está esperando para la cena eucarística y les confiesa su plan inicial con esta obra; así, los que hayan hecho bien su papel, los que hayan obrado de buen grado según los valores más cristianos y altruistas, podrán unirse a él en la mesa. Primero se sientan el Pobre y la Discreción (la

Religión), más tarde deja subir también a la Hermosura, al Rey (aunque es enviado al purgatorio, gracias a la Discreción puede sumarse a la mesa) y al Labrador. El Rico es condenado a sufrir las penas y el Niño, al no haber podido actuar, no recibe ni premio ni castigo.

2. Aspectos comparables en las dos obras

2.1 Transcurso de la obra como el paso del tiempo y las etapas de la vida

En ambas obras los sucesos y el espacio temporal que se desarrollan cobran un sentido especial por los personajes y su evolución. Ambas son de carácter breve, pero están dotadas del máximo contenido y esto es posible gracias a corrientes literarias como el conceptismo, a las que viene sumada la importancia de las acciones de sus personajes. En ambos casos tenemos una presentación de cada uno de ellos y el contexto que los precede, incluso el papel que deben cumplir; en una segunda instancia estaría la respuesta que ellos mismos dan en cuanto a si están de acuerdo con su rol y lo mantienen en el tiempo o deciden perseguir otros intereses; y, por último, el desenlace y las consecuencias que traen sus acciones dentro de la obra. Por eso, creo necesario hacer un seguimiento más profundo de los acontecimientos de las composiciones teatrales por partes:

El primer acto de *Como gustéis* muestra una fase muy temprana de los protagonistas, muy vacía y predecible, son personalidades prototípicas preocupadas por valores inútiles y banales de la vida. Orlando está preocupado por parecer un villano y no un verdadero caballero por culpa de la pobre educación que le proporciona su hermano y Rosalinda y Celia están propuestas a enamorarse como un juego para vencer el aburrimiento.

En cuanto al segundo, corresponde a una etapa de madurez; por culpa de factores externos se ven obligados a huir al bosque (esto ocurre ya en el anterior acto), donde mantienen contacto por primera vez con gentes de un rango inferior, que les aportan cobijo y compañía en estos momentos de debilidad: «Es precisamente cuando la obra se traslada al bosque verde, a un mundo atemporal en el que es el acto de un tonto consultar el reloj, que [la obra] establece su verdadero carácter y se vuelve verdaderamente encantadora» (Proudfoot 1986: 80)². Los personajes van volviéndose autodidactas en varios sectores. Es aquí cuando Orlando conoce al antiguo y real duque, padre de Rosalinda, y cuando la

² «It is, however, precisely when the play moves to the greenwood, to a timeless world in which it is the act of a fool to consult a watch, that it [the play] establishes its true character and becomes truly delightful» (la traducción es propia).

relación de los dos amantes comienza a albergar un sentido real. Hasta entonces había sido un encuentro rápido antes del duelo del joven; ahora Rosalinda disfrazada enseña a Orlando, haciéndose pasar por ella misma, en qué consiste el hecho de amar a una mujer y ella misma aprende a amarlo. Se ven también las dotes de la gente del campo, que mantienen una educación y modo de relacionarse propio, al igual que la gente de la Corte. Es también cuando Jacques expone la idea de la vida como teatro en siete edades: infante, escolar, enamorado, militar y juez: «La última escena de todas, que termina esta extraña y nutrida historia, es la segunda infancia, un mero olvido, sin dientes, sin ojos, sin palabras, sin cosa alguna» (p. 45).

El tercer acto alberga una evolución bastante evidente de los personajes, que ya no se ven tan diferenciados en roles como al comienzo de la obra, sino que van distinguiéndose de otros más típicamente dramáticos: el pastor, el gracioso, el joven enamorado, la princesa o dama del galán, la prima como compañera femenina de la dama en su romance, el duque, etc. Algunos pueden recordar a otros que ya se habían visto en la comedia de capa y espada española (género del cual fue el mayor exponente Lope de Vega), como el caso del bufón, que se asemeja al gracioso por su carácter vacilón y porque también tiene un interés romántico por otro personaje de bajo nivel social (una labradora); o incluso la prima de Rosalinda, que además de ayudarla a ennoviarse con su amado, también termina emparejada con un allegado del joven (Oliverio). También el duque padre de Rosalinda recuerda bastante al personaje del rey, ya que en su figura se juntan tanto la autoridad como la verdad. Se habla, asimismo, a través de una canción de dos pajes, del paso rápido de la vida, pero desde una visión positiva del proceso, un intento de *carpe diem*. También hace especial alusión al amor como representante de la vida joven: los enamorados se encuentran en la primavera de su historia.

En cuanto al acto cuarto, no existen muchos aspectos reseñables aparte de los ya existentes en el acto tercero, por lo que se trataría de una fase intermedia entre el inicio de un cambio importante en las vidas de los personajes, que se ven alejados de su situación anterior, y las reflexiones personales que a cada uno individualmente los llevan a conocer la verdad.

Dentro del acto quinto (el último de todos) es interesante mencionar el diálogo que se produce entre Touchstone y uno de los pajes, donde este primero opina que la letra no expresa gran cosa o significado y que la canción estuvo muy desentonada. Es de importancia, por la respuesta del paje, que le responde confesándole que está equivocado,

ya que por un momento se han preocupado por darle vida y voz al tiempo, por lo que no lo han estado perdiendo en absoluto (pp. 103-104). En relación con este punto que se trata, hay que remarcar cómo el propio autor habla al público a través de la voz de uno de sus personajes. El mensaje no va dirigido a los pajes, sino a cada uno de los espectadores de la ficción, que son capaces de reflexionar sobre esta cuestión. No se trata solo de un gag puntual utilizado para dotar de más humor a la trama, sino que esa canción simboliza el momento en el que uno está visualizando la obra y por un momento es capaz de pausar todo lo relacionado a su vida cotidiana para centrarse en otra cosa. En este caso habla sobre el tiempo, que a veces parece que se percibe de manera distinta según cómo uno lo utilice. Así, Shakespeare representa el espacio temporal en su composición y cómo él quiere que la veamos: como un espacio ambiguo y muchas veces subjetivo. Hay también otro ejemplo claro en una conversación que mantienen Rosalinda y Orlando (p. 61), en la que ella le relata las distintas formas de ver pasar el tiempo según las distintas labores que uno tenga: El tiempo no es el mismo para cada individuo y su contexto, por lo que se le debe dar voz y cuando uno es capaz de acordarse de que está ahí actúa aprovechando el tiempo que tiene. En primer lugar, una joven prometida ve el tiempo alargarse desde el contrato nupcial hasta el día de su casamiento, sintiendo que los días se vuelven años; en segundo lugar estarían el clérigo no letrado y el rico, que para ellos el tiempo parece mantenerse estable, a un ritmo tranquilo, ya que desconocen cargas como el ser instruido o la pobreza; para el ladrón el tiempo parece volar delante de él incluso aunque quiera ser lento y cuidadoso en su tarea para no ser descubierto; y por último los abogados que descansan no notan el paso del tiempo, está parado porque pasan sus vacaciones durmiendo. Así es como el autor incita a su público a actuar con cabeza y es también lo que ocurre con sus personajes antes de que se desarrollen nuevos actos, porque las vidas de cada uno eran monótonas y planificadas, sus líneas estaban estrictamente diseñadas y parecía que no había opción a cambio: «El tiempo es / muy lento para los que esperan, / muy rápido para los que temen, / muy largo para los que sufren, / muy corto para los que gozan; / pero para quienes aman, / el tiempo no lo es» (atribuido a W. Shakespeare en Van Dyke 1904: 105)³. Una vez los personajes jóvenes protagonistas se dan cuenta de esto, alteran su destino tomando decisiones drásticas sobre sus futuros y es cuando su

³ «Time is / Too Slow for those who Wait, / Too Swift for those who Fear, / Too Long for those who Grieve, / Too Short for those who Rejoice; / But for those who Love, / Time is not» (la traducción es propia).

concepción del momento también cambia con ellos. Ahora todo pasa de forma más drástica y acelerada, por lo que sus evoluciones también.

Existe una línea que se convertirá en una de las más citadas de Shakespeare y que aparece también en este mismo acto diciendo: «Este gran escenario universal» (p. 45). El «escenario» al que se refiere tiene un significado sutil que es preciso analizar: primero, hay etapas literales de la vida desde la infancia hasta la muerte claramente marcadas, por lo que el autor, a través de una metáfora, establece las funciones de la vida humana en una especie de producción teatral gigantesca, que sería la vida en su máxima expresión. Para él las funciones vienen ya determinadas, como si los papeles de todos fueran ya escritos por él y no creados por nosotros como individuos. La humanidad recorre un camino similar, y no importa cómo hagamos nuestra parte (nuestras acciones, nuestro rumbo en la vida), todos terminaremos en el «mero olvido» (p. 45) de la misma manera. Este discurso es bastante oscuro, teniendo matices cómicos, no solo por el personaje que lo propone, sino también por la recepción del resto de personajes que se desentienden de él, como si no los afectase. Pero igual que en la cita anterior de este acto, a quien va realmente dirigido este pensamiento es al público, como consideración de un aspecto más triste de la vida. Esto contrasta bastante con el optimismo de los otros personajes, pero se acerca bastante a la visión melancólica de Calderón⁴.

También es destacable el discurso de *Como gustéis* en el que numera siete etapas en la vida del hombre (p. 45). Se debate aún en la actualidad el origen o el significado profano de este soliloquio. Es Jacques quien, a modo de reflexión filosófica personal, habla sobre el destino humano en la vida. Su afirmación de que «la última escena de todas, que termina esta extraña y nutrida historia, es la segunda infancia, un mero olvido, sin dientes, sin ojos, sin palabras, sin cosa alguna» (p. 45) es inmediatamente refutada por la aparición del anciano sirviente de Orlando, Adam.

⁴ Hay más casos de obras de Shakespeare donde se ve expresado el sentido de la vida, como en la primera parte de la obra de Enrique IV: el casi fallecido Hotspur alega que «el pensamiento es el esclavo de la vida, y la vida es el títere del tiempo y el tiempo que gobierna todo el mundo, debe tener punto final» (p. 153). Esta escena tan chocante nos hace pensar que sea el propio autor quien se replantea la vida y lo que nos espera siendo títeres de este elemento temporal. A la cabeza nos vienen imágenes de algo fugaz, relativo, siendo cada uno peones y jugadores del tablero que supone ser el mundo. Idea que también comparte Calderón en *El gran teatro del mundo*. La ironía de su significado es evidente en ambos autores. Pero en el caso del poeta inglés, afirma estos hechos pese a la amargura que puedan generar, con una sonrisa en los labios.

Volviendo al desarrollo de los actos, todos los siguientes sucesos del quinto acto derivan en la formación final de los personajes que darán paso al final de la escena IV, con las bodas del trío de amantes, la restitución del verdadero duque en el poder y la celebración de todos los implicados por alcanzar la verdad y la justicia que buscaban.

Una vez señaladas tanto las partes de la obra shakesperiana como el significado de las mismas, quiero poner la lupa sobre la estructura de la obra calderoniana, ya que hay una familiaridad entre este auto y otras comedias profanas:

Propone una división de cinco etapas: en el primero el Autor dialoga con el Mundo sobre el significado teológico de la creación del hombre y de la historia que va a representarse, en el segundo los personajes se presentan al Autor y el Mundo les entrega sus disfraces según los varios papeles que deben interpretar, en el tercero está la representación de la comedia de la vida, mientras el Autor mira lo que pasa desde el globo celeste, en el cuarto termina la comedia de la vida y el Mundo retoma de cada uno los disfraces que le había prestado y en el quinto los personajes se presentan otra vez ante el Autor, que convida a los «actores» merecedores a la Cena Eucarística (D' Alessandro 2017: 6).

Esta división parece la más obvia en cuanto al seguimiento de los momentos conceptuales y los «cambios de escena», pero hay otra propuesta que permite reflexionar sobre un aspecto esencial de la obra. La segunda propuesta (Pollman 1970: 90) divide el acto en tres momentos: 1. prólogo en el cielo donde el autor cuenta la historia de su Creación; 2. comedia de la vida; y 3. decisión o juicio final.

Esta tripartición también la confirma don Alberto Sánchez en un interesante artículo de 1981, quien no solo ve una clara perspectiva tripartita en los diversos elementos de la obra, sino que cree encontrarla en su estructura, sin negar la validez de la división de Valbuena. Entonces, consideremos las tres fases por separado: el exordio o prolegómenos, la representación real y la apoteosis final (Rull Fernández 2015: 30).

Esta clasificación es más o menos la misma que ofrece el Mundo en un primer momento al final de su discurso: él habla de «tres jornadas, / tres leyes y un estatuto, / los hombres dividirán / las tres edades del mundo» (vv. 205-208). En esta división se prioriza un elemento esencial de la obra: la continuidad entre lo espiritual y lo material (la esfera celeste y el globo terrestre) y la confianza en que Cristo es verdaderamente el alfa y la omega. Los personajes salen por primera vez a la esfera celestial y regresan allí después de la vida en la esfera del mundo y la muerte. Solo cuando se tiene en cuenta este aspecto, los personajes, junto con el público, pueden superar la inquietante perspectiva de: «las dos puertas: / la una es la cuna / y la otra es el sepulcro» (vv. 241-242).

Por otra parte, según D'Alessandro (2017: 6) la polimetría tiene relación con el espacio temporal y la métrica puede suponer una sensación del paso del tiempo más rápida o lenta, según que fórmula se utilice. En *El gran teatro del mundo*, la forma más común es el romance, con más de novecientos versos. Este era el verso que se solía usar para los personajes de baja posición social, pero en esta representación el poeta usa su «plasticidad» para contar historias: la creación del mundo al inicio, que parece desarrollarse de manera rápida y de acciones muy continuadas; después estaría la historia de cada personalidad durante la llamada «comedia de la vida», cuya velocidad se vería ralentizada y más fluida, mientras los personajes van tomando consciencia de quiénes son y se forman enteramente; por último estaría el «juicio divino», donde los diálogos dejan de representar acciones como tal y se basan en las reflexiones finales de cada individuo, de manera que el momento parece ralentizarse lo máximo posible.

Como espectador, pero sobre todo como lector de la obra, uno puede tener diferentes sensaciones de duración según se desarrollan los actos. El tiempo pasa muy rápido en una edad temprana debido a que se alternan y se producen muchas cosas una detrás de otra, pero mientras las acciones ya están encaminadas y los personajes se rigen por un mismo comportamiento, la idea de lapso se va alargando, hasta que llega su punto más alto una vez los protagonistas esperan su turno para alcanzar el final de la vida. Se asemeja como metáfora a la propia sensación humana de la vida y del paso del tiempo, desde que uno es joven, hasta la vejez. Es importante comentar también el uso menos corriente de otros metros en las escenas en las que se forma la base del mundo y los vestuarios de cada personaje; en estas aparecen ejemplos como sonetos, décima, quintillas y silva. Esto podría deberse a la importancia y gravedad que suponen dichas escenas para el significado estético y reflexivo de la obra. Parece que los versos de arte menor que se utilizan dan la sensación de un proceso rápido y acelerado, como se ha podido ver en la creación de los personajes, mientras que los versos de arte mayor pueden deberse a que el autor quiere hacer algún tipo de hincapié en lo que está ocurriendo. De manera que pueda dar tiempo a su público a reflexionar sobre temas de interés o aspectos de importancia para el entendimiento de la vida: «¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo / no lo fue la comedia de esta vida, / y más para el que está considerando / que toda es una entrada, una salida?» (vv. 1255-1258).

2.2 Los personajes como roles

Llegamos a uno de los puntos más importantes para responder a la cuestión propuesta con este trabajo: la asignación de papeles que se les da a los personajes por sus respectivos autores.

En la introducción y explicación de los argumentos se ha podido ver que existen varios roles representados por un tipo de personaje específico en cada caso, lo que quiere decir que dentro de las obras el público tiene claro que se trata de una historia ficticia, pero que representan algún sentido de la realidad social. De esta manera, el autor hace partícipe a sus espectadores en su composición, se convierten en testigos de los hechos, y así la línea entre lo ficticio y lo real se vuelve más difusa. De tal forma que los personajes tienen un rol para el tipo de composiciones teatrales, pero también tienen roles específicos en cada obra. Comentemos el inicio de ambas piezas teatrales y el origen de los personajes que se nos presentan:

Desde un inicio en *Como gustéis* se establece el contexto de la representación en un ambiente de vida en la Corte (un ducado). Todos parecen compartir títulos repartidos entre: caballeros, duques y damas. Es entonces cuando los intereses de cada sujeto chocan y los hacen dirigirse unos al bosque en busca de protección (Orlando, Rosalinda y Celia) y otros en busca de venganza (Oliverio, Federico y sus hombres). Para resolver estos conflictos entre los dos tipos de personajes se añade un elemento que los reúne en un mismo espacio. Resulta ser el ambiente pastoril, la vida ofrecida por la naturaleza, lo que los hace reparar los daños y las disputas entre ellos en busca de mejores papeles para los actores.

Un caso similar es el de *El gran teatro del mundo*, donde los papeles les vienen establecidos a los personajes desde el inicio. El Autor, término que escoge el dramaturgo específicamente para dar la doble visión de creador de una obra teatral como de director de la misma, establece que será él quien escoja a los intérpretes y los dotará de un carácter propio a cada uno. En el proceso de creación al que asistimos podemos ver la imagen misma del caos, mientras que Dios va creando las tres reglas por las que se rige el universo, hasta llegar al proceso de creación de los personajes. Allí los viste con distintas vestimentas o dotes a cada uno: la sabiduría por las capas púrpuras al rey, junto a su corona de laurel; la honra, al noble; la libertad, al vulgo; al labrador, instrumentos «rudos», que puede aludir tanto a su carácter menos delicado y trabajado, como a sus hazañas en el campo; a la dama le otorga la perfección y el decoro en todo lo haga, como él dice «veneno de muchos» (v. 264).

Los personajes entre ambas obras tienen muchas similitudes, incluso algunos papeles calderonianos podrían verse como la representación shakespeariana de los modelos dramáticos. Así, existe una pirámide o estructura de control y poder que alinea a las personalidades en grupos más altos o bajos, cada uno representado por un miembro o grupo en específico.

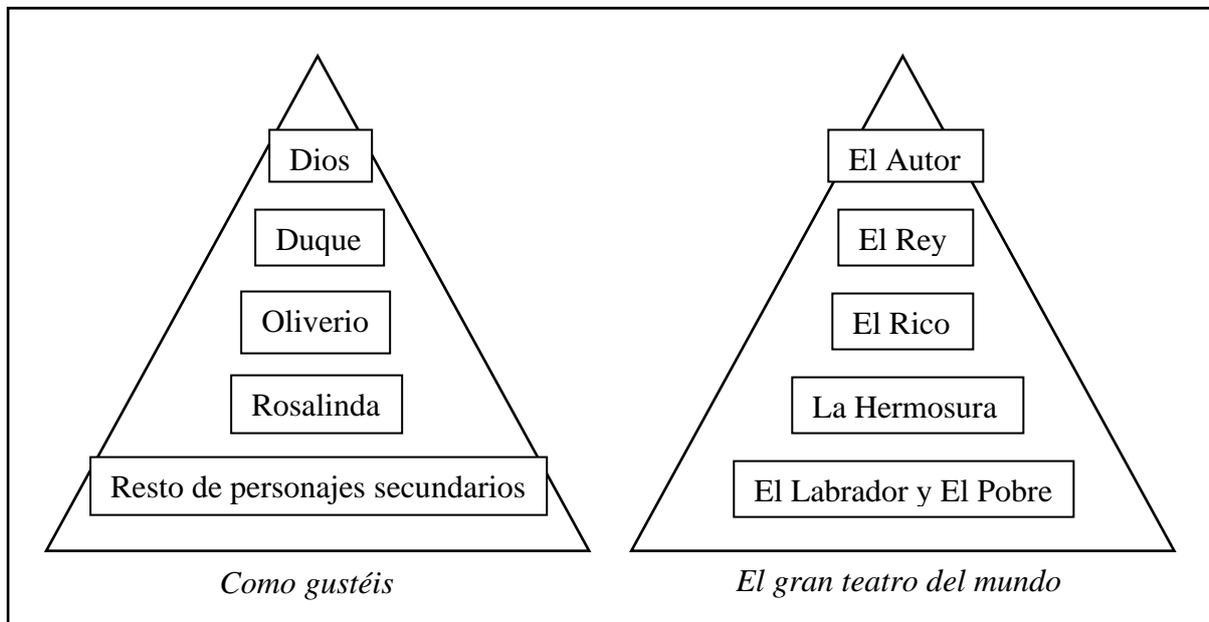


Figura 1. Pirámides de personajes de ambas obras.

Como se puede ver en la figura 1, según una escala piramidal no solo es posible dividirlos en cuanto al papel que cumplen en la composición, sino que además todos tienen un rol representativo similar en ambas obras. Algunos son fieles retratos de otros, por lo que es de interés presentarlos de forma conjunta y en el orden estipulado, para ver hasta qué punto afectan a otros aspectos como el desarrollo de acontecimientos.

En la posición más alta de los papeles mundanos tendríamos los ejemplos del Rey o Duque. Su papel es controlar el orden, el honor y la ley. Es quien tiene más poder adquisitivo y quien tiene el poder o la fuerza para actuar como guste por encima del resto de personajes y en sentido de parentesco, resulta la comparación más evidente. En segundo lugar, estaría el Rico, cuya versión alternativa podría ser Oliverio, al ser incapaz de proporcionar a su hermano las herramientas necesarias para hacerse caballero, por miedo a que le robase su herencia. Aunque también habría relación con el duque Federico, teniendo en cuenta su ambición por usurpar el cargo de su hermano por avaricia y chantajeando a los demás hombres para conseguirlo. Ambos perfiles son altamente similares, ya que lo que les motiva es poseer gran poder económico. Por debajo de los

anteriores, que controlaban tanto las leyes como el dinero, en este caso tenemos a dos figuras que defienden su poder y control bajo el dinero exclusivamente. Como tercera posibilidad la Hermosura tiene mucho que ver con Rosalinda en cuanto a su carácter de feminidad y belleza no solo desde la apariencia física, sino también en cuanto al carácter. Digamos que en la escala de importancia general hay un poder que se basa en la influencia sobre otros personajes por una capacidad estética. En los anteriores ejemplos la influencia era directa, viene dada por órdenes o promesas materiales, pero, en este caso, se trata de la influencia del pensamiento. La hermosa admite dentro de la obra que su don es gozar de una belleza y elocuencia inalcanzables, hecho que también comparte nuestra otra protagonista femenina. Podría ser por esta razón, por la que su autor la sitúa en un principio en un nivel alto de la sociedad, que le es devuelto al final de la obra. En un siguiente puesto estaría el Labrador, aunque en su caso no hablamos de un personaje en concreto que se identifique con él, sino que puede repartirse en varios roles secundarios; caso que también se da con el Pobre.

Por último y como figura más importante en la cima de la pirámide estaría el Autor, o Dios, movedor de la vida y sus desenlaces. Esta figura no solo es el poder absoluto sobre todos, sino que lidera siendo testigo omnisciente y creador de todo el conjunto de hechos, personas y espacios que aparecen. Aunque el libre albedrío sea el motor de la narración, quien observa todo y a la vez está presente en todo momento es este mismo personaje, que es además mencionado e incluido por los demás. El Autor se mantiene al margen para que sus creaciones sean las que desarrollen de manera individual un papel, pero al igual que la imagen de Dios en la obra shakesperiana, al ser él quien proporciona todos los medios posibles, es, de alguna manera, parte de la historia de cada uno. Se habla de un ente que se encuentra siempre presente en todo y todos.

Es por eso por lo que el juego de roles en ambas obras es tan importante, puesto que los individuos se descubren realmente a través de la pérdida y la recuperación. Todos los personajes son humanos (en la obra de Shakespeare), o de caracterización humana (en la calderoniana). Dentro de esta caracterización se debe tener en cuenta la motivación de sus papeles, que, como ya hemos visto, tratan de representar fielmente un tipo de realidad ficcionada, pero a la vez reflejo de la realidad misma desde la que el público observa la representación; «el modo de realizar esto es “simbólico” y “alegórico”, haciendo que los “personajes” del auto sean “abstractos y “universales”» (Rull Fernández 1997: 18). Esto puede indicar que lo que veremos a continuación son personajes con moldes ya creados,

no tan originales, sino que poseen características conocidas en un aspecto generalizado de la sociedad y que incluso están actualmente en este mundo contemporáneo. Por eso, comparemos ejemplos en pasajes que las mismas obras nos ofrecen:

Al comienzo, el Autor (después de una breve conversación con el Mundo, en la que explica sus intenciones, vv. 49-66) asigna diferentes roles o papeles en la sociedad a las almas que crea: de esta manera, no nacen para mostrar un pensamiento propio, individual y nuevo, sino que ayuda a la audiencia (de todas las clases sociales) a involucrarse por completo en el drama con estigmas ya existentes en los que pueden verse identificados. La clasificación de roles, por un lado, es adecuada para crear un espacio metafórico, que también debe ser entendido por el público al que va dirigido:

Y para que no les falten
las galas y adornos juntos,
para vestir los papeles (...)
al que hubiere de hacer rey,
púrpura y laurel agosto;(…)
Al religioso, obediencias;(…)
al noble le daré honras,
y libertades al vulgo.
Al labrador, (...)
le daré instrumentos rudos.
A la (...) la dama, le daré sumo
adorno en las perfecciones,
dulce veneno de muchos.
Solo no vestiré al pobre
porque es papel de desnudo,
porque ninguno después
se queje de que no tuvo
para hacer bien su papel
todo el adorno que pudo,
pues el que bien no le hiciere
será por defecto suyo,

no mío (...) (vv. 243-273).

En este extracto, el Autor está en proceso de creación de personajes, donde explica el cómo de la representación de cada uno. Es bastante característico, ya que a partir de una serie de elementos que les concede por separado, es capaz de reflejar una imagen de cómo serán en carisma. Los verbos utilizados por él como «vestir», «dar» y «hacer» albergan mucho significado, en especial este primero. Mediante algo que parece físico, material, externo, es capaz de representar algo interno. Dándole la corona de laurel al Rey, con su característica ropa monárquica violeta, es capaz de dar la imagen al espectador del poder y control que tiene sobre el resto. La honra que le ofrece al Noble tiene mucho que ver con la lucha por el estigma, igual que la obediencia para la Religión, que se relaciona directamente con la fe y la búsqueda del bien. El autor enumera una larga lista de roles ya conocidos por su público, aunque hay un par de casos que considero imprescindibles de mencionar.

En primer lugar, estaría el personaje de la dama, al que le otorga unas «perfecciones», que el propio autor especifica que son causa de males para muchos. Con esto, la imagen que se crea es la de una mujer hermosa y dócil, con gracia la conducta que muestra es de una figura educada y talentosa. Pero esto indica una señal de peligro para las miradas a las que atrae, dicho por el mismo autor: «A la (...) la dama / le daré sumo / adorno en las perfecciones / dulce veneno de muchos» (vv. 261-264), ya que deja caer que con esta apariencia solo esconde un carácter interno de connotaciones negativas que más tarde se verán en la obra, como la vanidad, el egocentrismo y la valoración de la belleza como único motor de la vida.

En segundo lugar y de forma dispar al anterior está el caso del Pobre, al que alega que no le proporcionará nada porque su papel «es desnudo» (v. 266). Lo que se entiende con esta afirmación es que no hay forma de caracterizar un personaje así con un aspecto físico o una personalidad en concreto. Mientras que con el resto de figuras sí se tiene una idea más o menos común de cómo serán una vez creados y compartiendo espacio en el Mundo, esta tiene demasiada complejidad, como para extraerla con un solo elemento. El Pobre no tiene nada, no hay guion escrito para él que cumplir, excepto por el hecho de que no tiene posibilidad de hacer o dejar de hacer. Pero no es el único caso en el que ocurre algo similar; cuando el Pobre pide ayuda al resto de sus compañeros, es el Labrador quien le dice que no puede serle de ayuda, ya que está sujeto a las normas del juego. Su papel es el de cultivar sus tierras y vivir de lo que produzca y si quiere prosperar debe hacer igual,

pero el Pobre no puede disponer de elementos en su atuendo y el papel de Labrador ya está cogido (vv. 899-913). Y es por este hecho por el que se ve una relación entre estos dos personajes y el grupo de personajes secundarios que aparecen en la obra de Shakespeare; el Pobre sería un equivalente de todo un grupo dentro de la sociedad. De un estamento social tan grande, Calderón ha construido (tomando los rasgos más relevantes y característicos) un solo personaje que los englobe a todos por igual. En cuanto al Labrador, ocurre un caso parecido, aunque menos claro, ya que la idea principal de estos roles que están en el nivel más bajo de la pirámide es que conservan un elemento clave: la libertad. El Labrador sí está sujeto a normas ya creadas para él, pero el Pobre actúa sin un esquema que seguir, es muy necesario dentro de la narración, ya que refleja la libertad de la acción humana. Esto lo lleva a reflexionar sobre la vida, sobre sus motivaciones, su situación, sus acciones y sobre la recompensa que recibirá una vez termine su papel.

2.3 Lucha de intereses entre los personajes

Existe cierta tensión entre el individuo y la sociedad, expresada a través del juego metadramático, central en *Como gustéis* y *El gran teatro del mundo*. Shakespeare y Calderón ahondan en las personalidades específicas de algunos personajes que se contraponen, y es imposible condenarlos del todo, por más crueles que sean, porque ellos, como nosotros, luchan por lograr algo mejor y mantenerlo en el tiempo, y lo paradójico es que estas cosas terminan al final de la vida en la nada, en el olvido. Según Soto Gil (2017) el poder tiene dos caras en la historia: crea gloria que satisface sus deseos, y su otra cara es la locura y la muerte. Sus sueños son tan largos como las obras que representan. Este principio puede perfectamente aplicarse a las tragedias shakesperianas sobre el poder, en las que poseer la mayor autoridad es el reclamo para organizar toda la dramaturgia en función del anhelo de la corona, entendida esta como el peldaño superior de la escalera, que es más anhelado según la proximidad familiar o jerárquica del individuo. En obras con un elemento de origen dramático como es el caso de *Como gustéis*, se restablece el orden roto y todo parece haber vuelto a la paz necesaria. La desaparición de los usurpadores afecta al ducado y a toda una sociedad, el antagonista ha antepuesto su voluntad al bien común, pero el espectador se queda para siempre con una cierta confusión de simpatía por esta clase de individuos. La razón podría deberse a nuestro instinto natural que busca siempre más, sin a veces preocuparse o detenerse en pensar en lo moralmente correcto. Deseamos la satisfacción inmediata y toda la recompensa posible con el mínimo esfuerzo, incluso si a veces pecamos en injusticias o

en sobrepasarnos con los demás. Y es por esto por los que es necesario incluir en este grupo de poderosos a personajes como serían Federico, en el caso de la obra inglesa, y el Rico junto a el Rey, en la española. Todos ellos comparten una motivación similar, la búsqueda del poder y su control sobre otros. Esa búsqueda pasa a ser el motor principal de sus vidas, por lo que evoluciona de un simple deseo de ascensión sobre los demás, a una necesidad: «Uno de los ejes dramáticos principales en las obras shakesperianas es el deseo, motor para organizar una escena, convertirse en un tema principal, o travestirse con la apariencia de un personaje hasta el final» (Soto Gil 2017: 33).

En las composiciones shakesperianas la cuestión de deseo o interés separa a sus personajes en dos grupos: los entregados al bien y los que confían en el mal. Estos últimos buscan un tipo de control basado en la sumisión de los que les rodean, por lo que, para conservar su propia armonía, acudirán a actos considerados viles como detenciones injustas, manipulación, engaño, e incluso intento de asesinato solo para conseguir sus objetivos. Incluso si *Como gustéis* no se trata de un drama como otros más conocidos del autor, debido a que está más inclinado a la comedia pastoril, aún puede verse esa base del discurso ideológico del inglés. Los cimientos que utiliza en otras obras como *Hamlet*, *Othello* o *Macbeth* están presentes, siendo un protagonista normalmente joven quien defiende el poder del bien y restituye la verdadera paz. Pero, al igual que el papel de este joven es necesario para que se produzca el desenlace de la obra, el rol de usurpador autócrata y déspota es el que inicia la trama en un primer lugar. Ambos son igualmente imprescindibles para su autor:

Las corrientes de la obra van tan fuertemente en una dirección, hacia los inocentes y contra los opresores, que al principio les falta algo de tensión dramática. Nuestras elecciones morales se han hecho por nosotros, y nos vamos a estirarnos hacia delante en nuestros asientos para ver un combate de lucha libre en el escenario (Proudfoot 1986: 81)⁵.

Volviendo a la obra calderoniana, ya hay varios elementos que pueden inclinarse hacia la misma dirección que la inglesa. Lo difícil de representar estos roles es que ambos son conscientes de ellos, el protagonista de escala social menor es quien se da cuenta de la realidad que padece y la figura de autoridad opresora se percata de esto, por lo que se inicia el conflicto en base a no ver debilitada su soberanía. Ambos conocen el papel que

⁵ «The currents of the play are running so strongly in one direction, towards the innocents and against the oppressors, that at first it lacks something of dramatic tension. Our moral choices have been made of us, and we are not going to crane forward in our seats to watch a stage wrestling match» (la traducción es propia).

les toca interpretar, hay cierta libertad, pero siempre son respuestas a situaciones ya establecidas, como si supiesen lo que fuese a ocurrir. Para el Pobre, la libertad reside en el no conformismo, en pedir ayuda o replantearse su existencia y su futuro, mientras que el Rey y el Rico ya saben, desde que se les proporciona su vestuario y sus dones, cómo van a actuar frente al mundo. Wardropper (1970: 926) afirma que: «Los personajes del metateatro tienen una plena conciencia de ser entes de ficción», las palabras que tiene el Pobre sobre lo difícil que es su papel en comparación a otros (vv. 379-408) son tan duras y dramáticas porque él no está aceptando un simple papel de actuación. Nosotros como espectadores somos capaces de ver la línea que divide su ficción de la realidad, pero él no considera que va a actuar en una obra de ficción. Para él esa representación va a ser su vida, no un espectáculo cualquiera, y por este motivo intenta rebelarse a la orden del «cruel» Autor. «Nos presenta el efecto visible de su propia imaginación dramática de ente de ficción» (Wardropper 1970: 930).

Hay un bien y un mal representados, aunque no como personajes que sean buenos o malos desde que se crean, sino que representa sus actos y lo que tienen. El poder y la avaricia son los verdaderos males, son ellos los que conforman el grupo del mal en esta obra, mientras que la pureza, la generosidad y el amor por Dios son los que crean el grupo del bien. Sí tiene que ver con las personalidades que ponen en práctica a cada grupo, pero tal y como ocurre al final una vez se entrega todo al Autor, dejan de conformar el bien y el mal para convertirse en almas de Dios.

2.4 Libre albedrío como método de actuación de los personajes

Continuando con una de las ideas del punto anterior, los autores barrocos nos ofrecen una narración guiada por las acciones de sus personajes, que, a pesar de estar reinados por la figura de Dios, albergan la capacidad y libertad para labrarse su futuro:

En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. A veces esto sucede porque se escuchan hablar, a sí mismos o mutuamente. Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la individuación, y ningún otro escritor, antes o después de Shakespeare, ha logrado tan bien el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes aunque coherentes consigo mismas para sus ciento y pico de personajes principales y varios cientos de personajes menores claramente distinguibles (Bloom 2019: 12).

Tomemos de referencia la obra inglesa: la posibilidad y la libre elección coronan el último acto de la comedia shakesperiana, donde Jacques y el Duque hablan sobre cómo dentro de todos los tipos de mentiras, el «si» es un elemento apaciguador, como queriendo decir

que, dentro de la imposibilidad de algo o la misma duda, lo que se pueda considerar brevemente real puede dar lugar a una verdadera realidad para el que lo vive. Podría ser el caso de la representación más «real» que existiría dentro de una obra teatral y toma un sentido tan verdadero porque existe una reflexión interna que da lugar a una actuación en base a ello. El camino hacia un lado u otro normalmente depende de si hay un cambio en ese personaje.

Por otro lado, incluso si en la comedia calderoniana es muy evidente el carácter religioso o la adoración a Dios, puede verse que desde el inicio hay una idea predilecta de libre albedrío, por lo que el Autor se exime y se protege ante posibles críticas de sus creaciones, ya que a todos les ha otorgado las herramientas necesarias para cumplir con su papel y de ahora en adelante sus acciones estarán de su mano, habiéndoles dado él solo el anticipo para su historia, hecho ante el que los personajes están de acuerdo en este inicio. Concuerta también con el fragmento de la obra de Shakespeare, donde se menciona el «si» y el libre albedrío de interpretación que este genera.

Esto conlleva también una reflexión sobre la responsabilidad, la libertad y la conciencia de ambos personajes. La comparativa se establece tanto en el análisis de los elementos externos y su influencia en los sucesos de ambas obras, como en las dos formas distintas de enfrentarse a la culpa que conllevan, en un caso, la destrucción del personaje y, en otro caso, a su redención.

Cuando uno toma la decisión de hacer el mal crea consigo la culpa, que se divide en dos tipos: la interior y la exterior o social. La primera consiste en el sentimiento de culpabilidad de aquel que comete la falta (puede ser real o no), y puede terminar en remordimiento. La segunda es la jurídica, que acopla la acusación y el castigo público, debido a que la falta no solo afecta al individuo, sino también altera el orden social (Rahner 1985).

2.5 Desenlace y muestra de la finalidad de la obra como sentido de la vida

Igual que las partes en las que se puede dividir la obra son determinantes para el desarrollo del relato, los finales lo dotan de sentido completo, tanto desde un punto de vista narrativo, como desde un punto de vista externo contextualizado a su finalidad como obra.

Iniciamos nuevamente con *Como gustéis*. El desenlace parece determinar lo que han ganado los personajes por su participación en la historia, como las cuatro parejas que se

casan, Orlando y Rosalinda incluso rechazando sus vidas de cortesanos para poder estar juntos. Federico devuelve el ducado usurpado a su hermano, optando por la vida monástica y legando el puesto al verdadero duque. Como ya he comentado, todos estos hechos se producen una vez se da ese exilio de protagonistas a un espacio lejos de la ciudad, donde las figuras impuestas por la sociedad parecen tener más peso e importancia, mientras que, en este otro paraje, que en un comienzo se ve más salvaje, pierden valor. Al final, el detonante que proporciona otra visión a cada uno y el que consigue unirlos a todos bajo la verdad es la separación con su mundo anterior a otro más rural. Es por eso por lo que, en este sentido, hay una similitud entre Dios y la Naturaleza, que restituyen y establecen las cosas donde deben estar. Un final muy común en el teatro de la época.

Es curioso observar cómo el inicio de obra calderoniana es idéntico al final de esta, ya que es el propio Autor el que le habla al Mundo dictándole que ejecute su idea de una fiesta que no solo le represente a él y a su grandeza, sino también a la vida humana o, como él llama, «comedia». Asienta la idea de la vida humana como algo perecedero:

Una fiesta hacer quiero
a mí mismo poder, si considero
que sólo a ostentación de mi grandeza
fiestas hará la gran naturaleza;
y como siempre ha sido
lo que más ha alegrado y divertido
la representación bien aplaudida,
y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea (vv. 39-48).

Otro dato muy relevante para esta explicación son las palabras de Jacques (anteriormente mencionadas) sobre cómo termina la vida. Recuerdan mucho al final de *El gran teatro del mundo*: todos los personajes, reales o ficticios al final de su vida deben entregar todo aquello otorgado a Dios para dar paso a la otra, donde todos serán iguales, del mismo valor e importancia, ya que a ninguno le quedará nada por lo que distinguirse de los demás.

En la conversación inicial que mantienen el Pobre y el Autor en la obra calderoniana veo muchas explicaciones del final de ambas obras porque los papeles que representan todos los personajes tienen un fin que va más allá:

En la representación
igualmente satisface
el que bien al pobre hace
con afecto, alma y acción
como el que hace al rey, y son
iguales éste y aquél
en acabando el papel.
Haz tú bien el tuyo, y piensa
que para la recompensa
yo te igualaré con él (vv. 409-418).

En este caso, el Autor habla de la finalidad de la composición refiriéndose también en segundo lugar a la otra vida, la eterna, sentenciando que ambos papeles son necesarios para que esta funcione y que lo que se premiará en el momento final es la buena interpretación de cada uno. Es la imagen misma de la catarsis. Ambos son iguales para él, el rico o el pobre, lo importante es el espectáculo que ofrezcan, hecho remarcable también en *Como gustéis* («obrar bien, que Dios es Dios», v. 438). Dios es la figura que decidirá el final de la obra porque, aunque los personajes tomen sus propias decisiones siempre lo harán bajo su juicio y solo los que actúen acorde a los buenos valores cristianos podrán disfrutar de su recompensa. Todos gozarán del mismo contrato con él. Así, sucede que al final de la historia, cuando todos celebran las fiestas y los casamientos, los personajes de mayor rango económico y social se juntan con otros labradores y campesinos; viéndose todos como iguales, sin distinción ninguna, se cumple el propósito único de la obra. El destino final era llegar a aquel momento de éxtasis y de fin de la comedia.

Se puede decir que en ambas composiciones se cumplen las dos reglas impuestas por su respectivo autor: «amar al prójimo», referido a la acción respetuosa y a la visión de los demás como tus hermanos y tus iguales, y «obrar bien», referido a la pérdida de vicios, engaños, actos pecaminosos y acciones con motivaciones viles. En el caso de la comedia británica se intenta demostrar desde el inicio hasta el fin del último acto y en el de la

comedia española se va reflejando exponencialmente con el cambio de los personajes y sus actitudes en el transcurso de la historia:

La última palabra no pertenece a la muerte, a la nada, sino a Jesús que, en su misericordia (la Ley de Gracia), se hace presente en la Eucaristía y valoriza el deseo de felicidad y las buenas obras de cada personaje. (...) La vida terrenal no es un teatro porque es ficticia, como un cruel engaño del hado, sino porque es la posibilidad que tiene cada personaje de expresar toda su libertad, todo su deseo de verdad, de felicidad, de justicia y de amor al prójimo, aunque al final cada personaje sí es responsable de esa posibilidad, de la vida que ha recibido como don (D'Alessandro 2017: 8).

A diferencia de las tragedias, donde hay un movimiento lineal que termina en la muerte, Shakespeare en esta comedia tardía añade un elemento retórico en un movimiento circular que termina con la restauración del orden original perturbado por la pasión humana o simplemente por los caprichos del destino. La intención del escritor es destacar este ciclo al priorizar el papel de los jóvenes como instrumentos para restaurar el orden original destruido por sus mayores.

Una conclusión, una vez aclarados estos puntos, es que los personajes pueden considerarse libres cuando aceptan su destino y su misión en el mundo. Con esto, se tiene que tener en cuenta que incluye también la idea del libre albedrío, ya que los personajes de ambas obras no son los mismos al inicio que al final de su historia debido a sus elecciones. El destino al que hago alusión se refiere a una mezcla entre el plan de una figura superior, como puede ser el caso de Dios, con la voluntad y el deseo de los protagonistas por mejorar sus vidas. Es necesario referirse a los protagonistas en concreto y no todo el resto de grupo, porque los segundos se ven envueltos más por las decisiones de otros que las suyas propias. Incluso sabiendo de las intenciones de personajes secundarios y sus deseos, estos pueden verse reducidos o sustituidos por las decisiones de los otros. Existen ejemplos en especial en *Como gustéis*: cuando el duque Federico envía a Oliverio al bosque en busca de Orlando (p. 49); el diálogo donde Rosalinda engaña a Febe para que asista al casamiento sabiendo que no se podrá casar con ella porque no es hombre y así acepte la propuesta de Silvio (p. 100); la restitución del verdadero duque en su puesto, que se produce porque su hermano Federico abandona la Corte por una vida religiosa (p. 111)... Todos estos hechos se suceden como consecuencias de decisiones que los personajes no toman directamente, sino que se ven arrastradas por ellos. Aun así, igual que en el caso de *El gran teatro del mundo*, aquellos que cumplen con su papel lo mejor posible, de la forma más agradecida que pueden, terminan al final de la historia siendo más felices que aquellos que no.

Finalmente, el Rico en la obra de Calderón sí cumple con su papel, aunque no se ve recompensado como él mismo alega ante el Autor (vv. 1512-1524), pero la diferencia de este con otros personajes es que no ha cumplido su misión principal: amar a dios y amar a su prójimo. Lo que está muy relacionado con el punto siguiente a analizar.

2.6 Religiosidad y figura de Dios en la historia

Algunos de los temas más utilizados por los autores barrocos son los que tengan que ver con la realidad más despiadada y realista (valga la redundancia) que uno pueda pensar. Es inevitable que se vean aspectos de la sociedad y la vida desde un punto de vista sincero, sin ningún velo que pueda hacer pensar que la vida real no es así. Hay limitaciones, engaños, traiciones, dolor, crueldad, injusticias que afrontamos en la vida real las personas y eso mismo es lo que autores quieren incluir en sus obras. De tal forma, podemos sentirnos aún más identificados con aquellos que viven exclusivamente durante la representación, tienen sus propios duelos que pasar y al superarlos evolucionan hacia otros caminos totalmente distintos del inicial. Cuanto más realista y cruda sea una composición, más fácil es llegar a incluir al público en su doble ficción, puesto que es más probable que el espectador pueda ver la realidad que vive dentro de los hechos ficticios. La ficción se da dos veces, una primera desde la imaginación del autor que crea algo novedoso y también como eco de un imaginario colectivo de sucesos y representaciones de aspectos de la vida. Así se da la doble perspectiva realidad/ficción en la que las dos visiones coexisten en unidad, sin poder separar una de otra. Shakespeare opta por las tragicomedias con sentido cruel y finales violentos incitados por la ira del engaño, la traición, el desamor y la ruptura de los lazos familiares, mientras que Calderón hace reflexiones más específicas y psicológicas, buscando explicaciones a dilemas actuales de la vida como el terror a la muerte, el vacío de la vida, el delirio de la felicidad...

El pensamiento estoico de Calderón está lleno del escepticismo cartesiano de la época (preocupación por la existencia del mundo exterior: «Cogito, ergo sum»). El delito mayor del hombre es haber nacido; pero una vez nacido tiene que cumplir en este mundo de la mejor manera su papel, el que le fue asignado por el Autor de la Gran Comedia del Mundo: Dios. El Destino = Dios que asigna los papeles a cada uno. La Libertad del hombre consiste solamente en lo bien o mal que sepa representar su papel. Al quitarse sus ropas en el vestuario de actores (despojados por la Muerte), se quedan todos iguales; sólo les distingue sus «buenas obras»: el buen papel jugado. Todo es efímero, sólo la virtud (la honra) no se pierde ni pasa. No hay tragedia, Dios ese el garante de la salvación y del hombre depende el alcanzarla (Fernández López 2018).

De tal forma que se crean tres labores esenciales para el funcionamiento externo de la obra: en primer lugar, tendríamos a Dios con una doble caracterización de autor/director. No solo representa a un personaje dentro de su misma obra, sino que fuera también. Viene seguido de Gracia, que parece ser la ayudante de esta dirección teatral, que lo sigue con fe absoluta creyendo en el éxito del proyecto. Por último, estaría el Mundo, que supone el escenario donde se representará toda la acción. Los espacios y el tiempo se situarían dentro de él.

En *El gran teatro del mundo* el hombre como tal es un actor que recibe su papel de Dios. Depende de todos los actores representarlos lo mejor que puedan, permanecer en sus roles. Al final, según la obra teatral escrita por Dios (el guionista), él decide si cada uno hizo bien o no su papel. Esto por sí solo es la libertad de una persona y la oportunidad de ganar una vida real (no una vida de ensueño). Así, los roles de los actores forman una «pirámide social» de la que hablábamos con anterioridad, desde el Rey (arriba) hasta el Pobre (abajo). El criterio para desempeñar o no el papel asignado por Dios a cada persona es el comportamiento de cada personaje frente al Pobre; este se convierte en el personaje principal de la obra. Él es el único puramente libre de actuación, ya que no existe un papel estrictamente diseñado que deba seguir, sino que inicia su representación «al desnudo», lo cual podría ser una metáfora para el libre albedrío que caracteriza al ser humano cuando nace. Asimismo, es el único que se replantea temas con introspección, como su misión en el mundo y su utilidad, porque el resto de los personajes cumplen con su tarea alrededor de él. Cuando les pide ayuda porque no tiene nada, cada uno responde en consecuencia a cómo deberían comportarse con él, dado el rol que les ha tocado cumplir. Es de las pocas veces que se ve una relación común entre todos los personajes, que representan sus papeles (sus misiones en la obra) alrededor de su figura. También toca un tema que se puede leer entre líneas que es imprescindible para la pieza teatral: la lealtad y el deseo de encontrarse con Dios es lo que le mantiene en su línea de pureza, actuando debido a su futura recompensa en el cielo. Es por eso por lo que es uno de los primeros elegidos por el Autor para compartir su reino celestial. En su figura se demuestra que la importancia de cada rol no viene dada por su capacidad de poder, sino por la muestra de sinceridad a la hora de interpretar. Es por eso por lo que después de la muerte, la pirámide se da la vuelta. Un hombre rico que no demuestra una buena acción (actuación) se va al infierno, porque no es sincero con Dios; mientras que los personajes de nivel más bajo van directos al cielo. Parece que la obra quisiera decirnos a nosotros directamente que poseer riquezas

no es un privilegio, sino un bache para la redención, porque los ricos son más propensos al pecado que los pobres sin estos «privilegios». Por lo tanto, los más pobres como el Labrador o el Pobre (cuyo papel les ha ofrecido Dios) tienen más oportunidades de ser salvados que los ricos.

De igual modo, la desigualdad social viene dada por Dios en este mundo, para compensarse en el otro. Los ricos están obsesionados con el engaño y la vanidad, dejan de ser deseos para convertirse en metas con las que controlar al resto del mundo. Ignoran el «todos somos iguales ante Dios» que es tan importante para el desenlace. El poder y la riqueza de los ricos son compensados por los pobres o deshonrados (pobres pero honestos): «y ay honor contra el poder» (*Amor, honor y poder*, p. 251) La vanidad y la desilusión que sufre el mundo son el principal motivo de la composición y en su pirámide social se juntan todas las clases sociales. Estos son los principales papeles que interpreta el hombre en los grandes teatros del mundo.

Aunque la figura de Dios en la obra del madrileño parezca mucho más extensa e importante como personaje que en la del inglés, lo cierto es que en ambas Dios interpreta un papel similar. Es cierto que en este segundo caso no se presenta un personaje físico, que hable directamente con el resto de personajes, pero sí que puede verse una interacción real con ellos. Es nombrado por otros durante la obra, ya fuera como fórmula incluida en el lenguaje de la época para desear bendiciones y felicidad («¡Bendiga Dios a mi antiguo amo!», p. 7), como dirigiéndose a él como operario y creador («os estoy ayudando a estropear por la ociosidad una de las obras de Dios», p. 7).

Pero, además, es el responsable de que el final de *Como gustéis* se desarrolle de la forma en la que lo hace. Uno de los motivos es el diálogo anteriormente mencionado entre Jacques de B y el Duque mayor:

Había llegado ya a los linderos de este bosque, cuando se encontró con un anciano religioso, y después de una conferencia con él, quedó resuelto a abandonar su empresa y a retirarse del mundo. La corona queda devuelta a su hermano, y restituidos a sus compañeros de destierro todas las propiedades que poseían. De la verdad de estas noticias respondo con mi vida (p. 111).

Aquí se habla por primera vez de una figura real de carne y hueso que cumple con el papel religioso en la historia y, aunque se trate de un hecho ocurrido fuera de escena, es sumamente importante por la interacción siguiente del otro Jacques: «Con vuestra venia, señor. Si no os he oído mal, ¿el joven duque ha abrazado la vida religiosa, renunciando a

las pompas de la Corte?» (p. 111). Lo que se está dejando claro aquí es que una figura aparece repentinamente en la vida del Duque y mediante el diálogo lo hace reflexionar y decide entregarse por completo a la vida religiosa. No solo nos está hablando de un arrepentimiento por haberle usurpado el título a su hermano, sino que decide abandonar todas sus posesiones por un fin mayor. En cuestiones más básicas está ocurriendo algo parecido al desenlace de *El gran teatro del mundo*: un personaje que cumple con ese rol necesario para la historia al final recapacita sobre el significado de su vida y termina entregando todo lo que tiene y que ya no necesita, para cumplir con la verdadera misión, dedicarle su vida y lo que le continúe a Dios. Si se piensa detenidamente, podría ser una perfecta personalización de esta figura en una obra teatral.

Por otra parte, al presentar este acto fuera de la visión del público, se asemeja a la acción de Dios en la Tierra: de manera indirecta, pero a la vez presente en todo momento tenemos a un personaje que funciona como juez absoluto. Él observa desde la distancia y en el momento final hace su acto de presencia encarrilando a los que se han dejado llevar por tentaciones peligrosas y malsanas. Es cierto que en este caso no se habla de un castigo final ya que no se produce la muerte de Federico, pero sí es algo simbólico que en las últimas dos páginas antes de producirse el epílogo haya un cambio tan brutal en un personaje que asemejaba muy cerrado y firme. Durante toda la obra le han acompañado la sed de venganza y la obsesión por mantenerse en su estatus y es en un momento clave en el que además no podemos ver se produce el «milagro». Casi por obra divina.

2.7 Importancia del paisaje e influencia del entorno rural

En *Como gustéis*, buena parte de la acción se desarrolla en el bosque de Arden, del que se tiene idea que pudo existir con el mismo nombre y se encontraba en el condado natal de Shakespeare, Warwickshire. Este lugar representa en la obra el entorno paradisíaco pastoril, basado en los modelos de la Edad de Oro. Pero además se puede pensar que también tiene relación con la madre del poeta, Mary Arden (como nombre de soltera), ya que este espacio siempre se representa como un ambiente acogedor donde las familias de campesinos que lo habitan son generosos y amables con el resto de personajes que más tarde lo visitan.

Este bosque sería un lugar de idealización pastoril, donde la vida es más simple y más pura y sus habitantes viven más de cerca el uno al otro. Esto sucede porque el contacto

con la naturaleza los hace más cercanos a Dios, alejados de los prejuicios de sus contrapartes urbanas:

Las referencias a las dificultades de la vida vivida cerca de la naturaleza o están ahí para mostrar la locura del duque, como si la audiencia supiera algo que él ignora. (...) Su virtud está libre de malicia humana; lo peor que puede mostrar es el invierno y el mal tiempo, y estos proporcionan materia para la dulce filosofía del duque y para las canciones de Amiens. (...) La vida en Arden es natural, feliz y sana, y todos los hombres buenos prosperan allí. Uno tras otro, los refugiados de la crueldad del mundo llegan desfallecidos y el bosque los revive (Proudfoot 1986: 70)⁶.

Shakespeare juega con los límites de la idealización pastoril. Se trata de lugar ideal alejado de las complicaciones de la sociedad de su tiempo, muy preocupada por los estigmas sociales. A lo largo de la obra, en especial a partir del tercer acto en adelante se emplean diversos personajes para ilustrar una idea particular del pastoreo:

Es una obra pastoril, pero no limita la vida sencilla a cuidar ovejas. Los habitantes nativos de Arden son pastores. El duque desterrado y sus seguidores están fuera de la ley, acampando en cuevas. En las actividades del duque hay un aire aristocrático y una buena dosis de espíritu navideño. (...) Peter Alexander dice que presenta «una nota de independencia y justicia natural del bosque de Sherwood que protege, por así decirlo, la paz pastoril de los pastores» (Proudfoot 1986: 69)⁷.

Sus protagonistas, Rosalinda y Orlando, representan metafóricamente la importancia de una alternancia de realismo e idealismo, reflejados en la vida urbana y rural. Mientras Orlando se pierde en el ideal, Rosalinda sirve como mediadora, trata de devolver a Orlando hacia la realidad y abrazar la simplicidad del amor pastoril. Tal y como ocurre en muchos poemas pastoriles, ambos terminan fantaseando con esa vida lejana de convivencia con su persona amada bajo un ambiente natural idílico. Ella es el único personaje de toda la obra que abraza y aprecia de igual manera la vida real e idealizada y se las arregla para hacer que coexistan las dos ideas. Tiene mucho que ver con las

⁶ «The references to the hardships of life lived close to the nature are not there to show up the folly of the Duke, as thought the audience knows something he does not. (...) Its virtue is that it is free from humans malice; the worst it can show is Winter and rough weather, and these furnish matter for the Duke's gentle philosophy and for the songs of Amiens. (...) Life in Arden is natural and happy and wholesome and all good men flourish there. One after another refugees from the world's unkindness arrive drooping and the forest revives them» (la traducción es propia).

⁷ «Is a pastoral play but it does not confine the simple life to keeping sheep. The native inhabitants of Arden are shepherds. The banished Duke and his followers are outlaws, camping in caves. About the Duke's pursuits there is an aristocratic air and a good deal of the holiday spirit. (...) Alexander says that he introduces «a Sherwood Forest note of independence and natural justice that protects, as it were, the pastoral peace of the shepherds» (la traducción es propia).

celebraciones nupciales que se desarrollan al final, ya que es ella quien convence a las otras dos parejas de amantes para que se presenten juntos y quien ayuda a Orlando a conquistarla como es debido. Es una estrategia de su autor para explorar dos ámbitos opuestos: tanto la ciudad con sus infortunios, como la vida campestre y sus facilidades. Así, es capaz de dar vida a su país a través de la coexistencia de los dos: «El hecho de que regresen tan pronto y tan alegremente es lo que valida su experiencia» (Proudfoot 1986: 70)⁸.

En el *Gran teatro del mundo*, el espacio viene dado por la narración, como ya he comentado antes, y basa su figura pictórica en la idea de globo terráqueo y la de mundo de Dios. El Mundo es muy necesario y al mismo tiempo también tiene significado el hecho de que sea un espacio natural, para que la acción de los personajes se desarrolle con naturalidad. En el caso de la obra de Shakespeare es más necesario para el desarrollo de la trama, debido a que se presenta más como una figura secundaria, que como simple añadido estético. Aun así, los dos tipos de mundo juegan un papel fundamental en las historias. En la obra española el Mundo es la propia creación, el espacio en el que se produce todo y los personajes dependen de él, por lo que, en una escala de valores, iría justo después del Autor. Además, se establecen dos conceptos de mundo que equivalen a las dos etapas principales: la vida y la muerte. Por un lado, estaría el espacio mundano, terrestre, donde los personajes desarrollan sus quehaceres; por otro, tendríamos un espacio celestial, donde se celebra el festejo al final de la historia. El Autor lo crea exclusivamente para cuando llegue ese último momento, tiene una importancia superior, aunque en un principio pueda verse más como un testigo que como un participante de la acción. Es, además, el responsable de entregar los dones a cada personaje y una vez cumplida su misión, recuperarlos. Una escena de gran interés para este caso es la que tiene la Hermosura con el Mundo en el momento que este le pide que le regrese lo que anteriormente le había entregado:

Pasmóse aquí la gran Naturaleza
viendo cuán poco la hermosura dura,
que aun no viene a parar adonde empieza,
pues al querer cobrarla yo, no puedo;

⁸ «The fact that they return so promptly and so cheerfully is what validates their experience» (la traducción es propia).

ni la llevas, ni yo con ella quedo. (...)

La belleza no puedo haber cobrado,

que espira con el dueño la belleza.

Mírate a ese cristal (...)

¿Dónde está la beldad, la gentileza

que te presté? Volvémela procura (vv. 1314-1325).

Como él no encuentra en ella el objeto prestado (el ideal de la belleza, la gracia y la perfección), le reclama que le diga dónde se encuentra para poder dárselo, siendo una obligación que le había impuesto el mismo Autor y que todos debían cumplir:

Toda la consumió la sepultura.

Allí dejé matices y colores,

allí perdí jazmines y corales,

allí desvanecí rosas y flores,

allí quebré marfiles y cristales (vv. 1326-1330).

Esta escena dialogada no es solo importante por el trabajo del Mundo que va recogiendo los regalos a cada uno, sino porque es en parte responsable de la pérdida de este don. El tiempo es quien ha descompuesto la belleza del personaje, pero, como ella misma alega quien lo destruye por completo es «la sepultura». Podemos entender por lo tanto que hay un poder o fuerza que los acoge y los provee de lo necesario y que más tarde se lo quita al mandarlos fuera. Es la prueba textual de que hay un doble rol del personaje. Por un lado, sería aquel que les da vida, ya que incluso existiendo necesitan de otro elemento para ser alguien; por otro lado, ejecutaría la muerte, lo que los saca de ese espacio y los separa de sus posesiones materiales y físicas. Se trata de una analogía entre la cigüeña y la parca. El asunto que le ocurre al Mundo con la Hermosura es que él mismo no es consciente de su propia existencia influye directamente en otro personaje, así que el Autor deja claro con este fragmento que sí existe una relación directa entre este y el resto de personajes que ha creado, incluso si durante el resto de la obra pueda parecer al margen.

De tal forma, el espacio en el que se desarrolla todo tiene gran importancia, no tiene un poder como tal, pero sí influye de manera sustancial en el carácter y, por tanto, la evolución de los personajes en *Como gustéis*: «Arden ofrece autonomía y el privilegio de eximirse de las constricciones sociales cortesanas entre las cuales el matrimonio convenido por los padres no era de las menos penosas» (De la Concha 1987: 131).

En la obra de Calderón, el Mundo, como espacio natural ejecuta la idea del Creador para realizar la mejor representación posible de cada personaje, para crear la conmemoración de la vida humana en todo su esplendor, se necesita un espacio adecuado, que proporcione otra visión del mundo, se necesita un espacio simple pero que ofrezca todos los elementos necesarios. Por eso es tan importante para ambas obras que se asemeje a un entorno natural, donde los personajes se desarrollen también de forma no forzada, sino con libertad de actuación. También ayuda a la labor el Labrador en *El gran teatro del mundo* (un personaje relacionado con el campo), o a la evasión de la vida en la Corte de los personajes en *Como gustéis*, ya que, de otro modo, no se produciría un cambio tan drástico en su tipo de pensamiento. Así, la naturaleza, y Dios, ayudan a establecer las cosas en su lugar, restaurando la paz y la alegría para dar un buen final a las dos obras.

3. Conclusiones

Hemos podido ver, a lo largo del trabajo, varios elementos comunes a *Como gustéis* y *El gran teatro del mundo* gracias al análisis de ambas obras. En primer lugar, está la fórmula y el trato a Dios como figura de salvación. Como ya se ha mencionado, es claramente reconocible en *El gran teatro del mundo*, donde su papel de juez/verdugo viene vinculado a una estrecha y fuerte creencia en su poder como Salvador. Una característica que comparte con el autor inglés, aunque este haga su propia recreación de la deidad de forma casi sobrenatural y mágica, como un elemento siempre presente que utiliza su omnipotencia en el momento adecuado para resolver los conflictos. En el siguiente nivel de jerarquía de personajes estaría la representación de la monarquía, incluyendo su papel en «este vasto teatro del mundo» (*Como gustéis*, p. 45). Aquí ambos autores lo tienen claro, por mucho poder concedido por Dios que albergue un rey sigue siendo un ser humano de carne y hueso que padece y siente. Así, abren una línea divisoria entre la persona y el personaje levanta la veda a que también se deje llevar por cuestiones más humanas y eso implica que deja de estar exento de cometer errores, incluso injusticias. En la obra de Calderón se ofrece esta visión desde una perspectiva más devota; por mucho que él tenga un papel importante no es distinto del resto, ya que la importancia reside en su fidelidad y amor al Creador, Dios. Por otro lado, Shakespeare aborda este tema relacionando el poder político con la autoridad; Federico (cumpliendo un rol similar a un rey usurpador) no es visto a escala general como merecedor de su título, incluso cuando legalmente tiene el poder y los instrumentos para ello. Esto se debe a que la idea de monarquía para Shakespeare tiene más que ver con la ejecución de la justicia y la

representación de la verdad; sí, es un personaje de carne y hueso, pero su rol también lo obliga a ayudar y orientar por el buen camino a sus subordinados.

Otra idea principal que puede sacarse de los dos textos es la expresión máxima del pensamiento humano: el significado de la vida y la existencia. Para el autor español la idea de la vida está ligada a un intenso sentimiento de angustia sobre las injusticias y las penurias de la sociedad que experimenta. La vida real no da una respuesta clara sobre su sentido, por eso prefiere centrarse en Dios. Shakespeare, por su parte, experimenta aspectos dramáticos de su realidad como una tragicomedia llena de pasiones humanas, enredos, celos, venganza, amor y salvación. La vida tiene sentido cuando se vive y se aprovecha; se resume en la idea del tiempo que se escapa, *carpe diem*.

Estas conclusiones a las que llegamos con el análisis que hemos realizado nos ayudan a interpretar el sentido de las obras. Comparando las ideas de ambos autores teatrales nos damos cuenta de que se dan muchas coincidencias entre los dos textos. Esto ya nos da indicios para responder a la pregunta que planteábamos al inicio del trabajo; si el *theatrum mundi* es un elemento representado en las obras, aunque para llegar a ella debemos considerar otras primero: ¿ambos autores relacionan el arte teatral y la ficción con aspectos de la vida?, ¿cómo presentan a sus personajes y qué profundidad les dan?

Algunas de estas cuestiones ya han sido mencionadas en apartados anteriores con citas y referencias de las propias obras, pero en ese punto veo necesario un contraste entre esas ideas que como lectores podemos sacar de una lectura y las que exponen algunos estudiosos que también se han replanteado estos temas. Así será más clara la conclusión final a la que lleguemos.

La primera de las cuestiones expuestas sobre la relación arte/ficción con aspectos de la realidad viene muy relacionada con la estructura externa de la composición, el continente más que el contenido. En primer lugar, resulta sorprendente la capacidad de Calderón para plasmar ideas y opiniones a través de la versificación; tal y como hemos podido ver anteriormente, el lenguaje y la narración guían todos los aspectos de las obras como el tiempo y el espacio en el que se desarrollan. Un espacio puede parecerse más plácido o más desapacible según la interacción de los personajes en él y cómo se desarrollen los hechos descritos; también influye en el tiempo, que parece desarrollarse más fugaz o más prolongado según la variedad de descripciones, diálogos y estilo de composición que utilice su autor.

En el caso contrario Shaw (1897: 533-534) alega que *Como gustéis* es artísticamente escasa en elementos de métrica y estética en relación a lo que Shakespeare habría podido hacer, afirmando que escribió la obra como mero placer de la audiencia. Shaw (1897) opina que el título que escogió el autor sería una respuesta por la que el dramaturgo no estaba de acuerdo con el planteamiento anterior que críticos como él proponían, por lo que *Como gustéis* estaría haciendo referencia a la indiferencia de Shakespeare ante las críticas sobre si su obra era pobre o poco valorada. El teatro de comedias de Shakespeare tiene un carácter muy social, muy ambientado y dedicado a ese público de teatros públicos y abiertos donde se vivían las representaciones con gran intensidad y vítores. Esta obra deja claro desde el título que ha sido creada para satisfacer los deseos de este tipo de espectador que va a ir a ver la representación y que se va a encontrar la tarea de utilizar su imaginación hasta el último acto, ya que los teatros tenían escasez de decoraciones y elementos estéticos para ambientarlos. Pero también pienso que ese «placer» del que habla Shaw es un deseo del público tanto como lo es para el autor. Lo que dice Shakespeare es mucho más importante porque expresa un pensamiento propio, incluso cuando se deja llevar por argumentos recolectados de otras tendencias como los melodramas de los protagonistas para terminar juntos. El inglés representa la vida como caos, lo que uno puede encontrarse al salir del teatro, y eso lo lleva a otra realidad. Por lo que sí puede decirse que cumple una satisfacción de sus espectadores, pero también se refleja a sí mismo en la perspectiva que tiene de la vida. No es solo una cuestión lúdica, sino que hay mucha más introspección:

Como gustéis es una dramatización ingeniosa, varia y sugerente de la dialéctica realidad, apariencia que informa la cotidiana tarea de vivir. Una extensión de la experiencia personal, un toque de atención al hecho de que nuestro tragicómico hacer, o padecer, se inserta en un espectáculo más amplio, más plural. Nuestra flaca memoria lo olvida y nos erigimos a menudo en protagonistas de pequeños de dramas domésticos a los que hay que recordar su puesto y papel en ese gran teatro del mundo (De la Concha 1987: 119).

Un aspecto que viene muy ligado a todo esto sería la siguiente pregunta planteada sobre la influencia de los autores en sus personajes. Los personajes expresan ideas y sentimientos y cada autor decide cuánta importancia quiere darle al personaje como individuo particular o como medio de transmisión de un mensaje:

Mientras en [Calderón] campan la exaltación religiosa y un misticismo elevado, un tinte ideal, la gala y pompa oriental de su poesía, la falsedad de sentimientos, la abundancia de palabras, la fecundidad de imaginación, la rica y lujosa descripción de situaciones y pasiones, en [Shakespeare] resalta la pintura más acabada de pasiones y caracteres, de héroes terribles y profundos, su imaginación es más profunda, y puede revelar en una

frase, en dos palabras, todo lo que hay más íntimo y misterioso en el corazón humano (Duque 1983: 1288).

Existe una fuerte y marcada contraposición entre la capacidad de Shakespeare para retratar personajes profundos, que ahondan en el alma humana, frente a la creación de figuras codificadas, deshumanizadas y mecánicas por parte de Calderón, de donde deriva uno de los principios para la interpretación del drama áureo (la supuesta primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes) que ofrecía Parker (Sáez 2013: 417):

Hombres como Shakespeare (...) son un espejo donde se refleja el hombre y la creación, no mutilada y vista por una de sus fases no más, sino en toda su grandeza, fuerza y hermosura. ¿Posee Calderón esta regia prerrogativa? No, ciertamente. Sus acendrados admiradores se ven en grave aprieto cuando intentan vindicarlo de la acusación de no haber comunicado soplo vital a un personaje; de no haber engendrado un ser viviente. En vez de individualizar, Calderón generalizó; lo hizo con divino ingenio, con sutileza y habilidad extraordinaria; galvanizó diestramente, remedó la vida, pero no acertó a infundirla. Sus héroes fueron raciocinios, sentimientos, ideas, todo menos hombres; este representa el honor, aquel los celos, el otro el libertinaje, el de más allá la lealtad, y ninguno la humanidad en su complicada organización, en las fibras íntimas de sus tejidos morales. Acaso maliciará V. si opino así sobre Calderón (al cual V. juzga de un modo bastante análogo), porque se le ha clasificado como idealista, mientras Shakespeare figura entre los realistas (Pardo Bazán 2007).

Esto ocurre porque la visión del *theatrum mundi* de ambos autores es distinta: Calderón ve la opción del teatro como «ideal» para escapar de una realidad sombría y adentrarse en otra de su invención, por lo que inevitablemente cae en generalizaciones muy marcadas. De manera que termina uniendo los dos aspectos, el de personaje y el de autor; mientras que Shakespeare es consciente de la capacidad que tiene para crear una realidad dentro de otra y llevar todos aquellos aspectos que considera de interés (a modo de crítica social) a su terreno artístico. Incluso si comparte un esquema básico de roles de personajes, lo hace desde el punto más humano y realista que es posible, dándoles una caracterización propia, porque introduce elementos o comportamientos reales que ve fuera de la ficción; como ocurre en el caso de uno de sus personajes secundarios, Jacques. Aunque no sea tan relevante para la trama sí es protagonista de alguna de las escenas más conocidas de esta obra, como ya hemos visto. En su figura se juntan muchos comportamientos y actitudes novedosos para este tipo de teatro:

Es más provechoso rastrear en Jacques los rasgos genéricos del hombre melancólico que suponerlo una caricatura de una persona particular. Hacia finales del siglo XV, la hipersensibilidad temperamental y la consideración, a menudo una respuesta genuina a

las tensiones de una época de transición, estaban de moda. Marcaba a uno fuera de la multitud tosca e insensata (Proudfoot 1986: 46)⁹.

Pero ante todo hay un hecho innegable que caracteriza a estas obras como *vida como teatro* y es el juego metateatral. La doble ficción y el contrato entre autor y espectador tiene mucho protagonismo en estas obras. En *El gran teatro del mundo*:

Todos ellos [los personajes] han de aceptar el papel que les distribuye el demiurgo de la función, el Autor, en una puesta en escena en abismo, con el teatro que sirve de alegoría de la existencia y a su vez la existencia es alegorizada como una gran representación. Precisamente esas pasarelas con lo metateatral han hecho fascinante la idea del *theatrum mundi* en la dramaturgia del siglo XX y XXI (Ferrer Ventosa 2017: 118).

Ferrer Ventosa habla de la caracterización de personajes que viven ese mundo/teatro, papeles ya creados que cada uno debe tomar en solitario para realizar la mejor interpretación de su personaje. Es la existencia caracterizada como un rol, un papel que cumplir y que se debe asumir porque es necesario para que la obra continúe y se desarrolle adecuadamente. De igual modo, se desarrolla el tópico en la obra de Shakespeare:

Para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado (Schama 2002: 20).

Como se puede ver, este caso se centra más en la realidad de la actuación, de la representación formal, llevar todos los elementos posibles al escenario para sentir que uno realmente está viviendo lo que interpreta y también lo que ve como espectador. Muchos de los elementos importantes que conforman las composiciones cobran un mismo significado y están escritos bajo los mismos esquemas literarios para llegar a ese ideario. Son distintas perspectivas de lo que sería una vida como teatro; pero incluso siendo algo dispares en la ejecución de esta idea, ambas llegan al mismo sitio.

Por tanto, a la pregunta: ¿existe un tópico común de *vida como teatro* representado en ambas obras?, debemos responder desde nuestra visión de público. Somos los espectadores los que (incluso por encima de los textos literarios), damos sentido a las representaciones, ya que la verdadera acción es la que se produce entre el escenario y el auditorio. En especial si hablamos de metaficción dentro del *theatrum mundi*. Así es que,

⁹ «It is more profitable to trace in Jacques the generic traits of the melancholy man that to suppose him a caricature of a particular person. Towards the end of the sixteen century a temperamental hypersensitivity and thoughtfulness, often a genuine response to the stresses of an age of transition, was high fashion. It marked one off from the coarse-fibred, mindless crowd» (la traducción es propia).

como partícipes del doble juego de la ficción, podemos ver no solo representada la realidad contemporánea a la fecha en la que fueron escritas cada una de las obras, sino que también podemos extrapolarla a nuestra realidad actual. Los personajes pueden parecer más o menos arcaicos, pero las figuras que representan están ahí, en la sociedad y en la realidad que vivieron Shakespeare, Calderón y la nuestra propia. Dilemas sobre la venganza, el ansia de poder y control sobre otros, el amor, la honra, las buenas acciones y el sentido de la vida y su propósito; todos nos llevan a introducirnos dentro de esa doble realidad. En algún momento dejamos de estar seguros de cuándo ciertos elementos de la realidad están en la ficción y cuándo elementos de la ficción se encuentran en nuestra realidad. Y es esa línea divisoria volviéndose confusa y borrosa la que nos indica que estamos ante el caso del tópico barroco. Por un momento nos hemos visto representados en episodios cómicos de enredo al igual que los protagonistas en el bosque de Ardem, o nos hemos querido evadir de la realidad y nos ha surgido replantearnos nuestro propósito de vida como si fuéramos el Pobre de *El gran teatro del mundo*. Estos textos literarios nos hacen relacionar nuestras vivencias personales y únicas con los elementos teatrales que los componen. Los autores no solo han conseguido vivir su versión de la realidad (de los siglos XVI y XVII), sino que han conseguido que sintamos que también somos parte del elenco de personajes y que cada uno de nosotros viva en el gran teatro que es el mundo.

4. Bibliografía

BLOOM, H. (2019). *Shakespeare: la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2009). «Amor, honor y poder». Reproducción digital a partir de *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 231-252. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amor-honor-y-poder--2/>

D'ALESSANDRO, R. (2017). *El gran teatro del mundo: El apogeo del auto* [Trabajo de investigación, Universidad de Bologna]. <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.16829.31204>

- DE LA CONCHA, A. (1987). «As You Like It. All the world's a Stage: actuación y representación». En *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*, R. Portillo (Ed.), Madrid, Cátedra, pp. 119-130.
- DUQUE, P. J. (1983). «Calderón y Shakespeare: algunas similitudes y diferencias». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Ed.), L. García Lorenzo (Coord.), Vol. 3, Madrid, CSIC, pp. 1277-1288.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2018). *Pedro Calderón de la Barca: Visión del mundo*. Hispanoteca.
<http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/Pedro%20Calder%C3%B3n%20de%20la%20Barca%20-%20Visi%C3%B3n%20del%20mundo.htm>
- FERRER VENTOSA, R. (2017). «Como actores en el gran teatro del mundo». En *Revista Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes*, 4, pp. 109-125. Artículo 10.7203. <https://doi.org/10.7203>
- GEORGE BERNARD, S. (1897). «Shaw on Shakespeare». En *As You Like It from 1600 to the Present: Critical Essays*, Tomarken, E. (Ed.), Nueva York, Routledge, pp. 533-534.
- GUIRAO SILVENTE, M. M. (2020). «Dos personajes destruidos por la ambición: *Macbeth* y *La hija del aire*». En *Epos: Revista De filología*, 36, pp. 55-74. <https://doi.org/10.5944/epos.36.2020.25248>
- MORÓN ARROYO, C. (2002). «Calderón y Shakespeare: la vida como sueño». En *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Arellano Ayuso, I. (Dir. Congr.), Kassel, Reichenberger (Hom.), Vol. 2, pp. 569-582.
- PARDO BAZÁN, E. (2007). *Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro «Shakespeare-Calderón»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-al-senor->

- PARKER, A. A. (1983). *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel.
- PEGO PUIGBÓ, A. (2017). «Shakespeare, dramaturgo-filósofo». En *Pensamiento. Revista De Investigación Filosófica*, Vol. 72, 73(277), pp. 961-979.
- POLLMANN, L. (1970). *Análisis estructural comparado de «El gran teatro del mundo» y «No hay más fortuna que Dios»*, Flasche, H. (A cargo de), Berlín, De Gruyter, pp. 85-92.
- PROUDFOOT, R. (1986). «As You Like It». En *William Shakespeare: The Arden Shakespeare Complete Works*, Proudfoot, R., Kastan, D. S, Thompson, A. y Woudhuysen, H. (Eds.), Nueva York, Bloomsbury Publishing (US).
- RAHNER, K. (1985). *Sacramentum mundo: Enciclopedia teológica*, Vol. 5, Barcelona, Herder, pp. 354-356.
- RULL FERNÁNDEZ, E. (Ed.) (1997). «El gran teatro del mundo». En *Autos sacramentales II (Obra completas)*. Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- RULL FERNÁNDEZ, E. (Ed.) (2005). «Introducción: Vida y obra de Pedro Calderón de la Barca». En *El gran teatro del mundo*, Barcelona, Penguin clásicos, pp. 9-48.
- SÁEZ GARCÍA, A. J. (2013). «Algo más sobre Calderón y Shakespeare: una mirada a *La Devoción de la Cruz*». En *Festina lente: Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, Mata Induráin, A. Saez, J. y Zúñiga Lacruz, A. (Coord.), Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 415-430.
- SCHAMA, S. (2002). *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona, Plaza & Janés.

- SHAKESPEARE, W. (2016). *Comedias: Obra completa 1*, Barcelona, Penguin clásicos.
- SHAW, G. B. (1897). «Shaw on Shakespeare». En *As You Like It from 1600 to the Present: Critical Essays*, Tomarken, E. (Ed.), Nueva York, Routledge.
- SOTO GIL, A. M. (2017). «La ambición shakesperiana y otros monstruos del deseo», En *Revista científica de artes escénicas y audiovisuales*, 1, p. 33-38. http://www.carm.es/edu/pub/FILAA_VOL01/Text/Section0005.html
- VAN DYKE, H. (1904). *Music and other poems*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- PUJALS, E., PÉREZ, C., DE LA CONCHA, A., MARTÍN, F., MEDRANO, I., ARÁNZAZU, M., PORTILLO, S. R., LOZANO, M., GIBERT, M., T., Y MATEO, L. (1985). *Encuentros con Shakespeare*, Madrid, UNED.
- WARDROPPER, B. W. (1967) *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya.
- WARDROPPER, B. W. (1970) «La imaginación en el metateatro calderoniano». En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, El Colegio de México A. C., pp. 923-930.