Panorama Literario del Siglo XVII

Salvador F. Cava

Académico Correspondiente de la R.A.C. Profesor de Literatura.
Escritor e investigador.
Valencia

Esplendor y decadencia

El siglo XVII, época que prologan estas páginas, se caracteriza por una profunda crisis social, política económica, y hasta habrá quien piense que también de la cultura. Sobre todo si desde aquí, desde este monográfico que la revista *Cuenca* dedica con acierto a Antonio Enríquez Gómez, miramos hacia atrás y sentimos próximos los nombres de fray Luis, los hermanos Valdés, Melchor Cano o al mismísimo doctor Constantino, ilustres pobladores de un siglo anterior. Con todo, sería injusto hablar de orfandad barroca en la cultura conquense pues, al tiempo que Enríquez, difunden también sus obras Miguel Toledano, Martínez de Cuéllar, Caja de Leruela, Ramón, Villaviciosa, Covarrubias, Rizo, Porreño o Huélamo, varios de ellos loados por Cervantes, Lope y Quevedo.

Crisis es la palabra que nos han enseñado para definir a un siglo elevado a la categoría de canon si es que en lo mares de la literatura nos adentramos. ¿Quién puede atreverse a bajar del pedestal a Cervantes, a Lope, a Quevedo o a Góngora, por citar sólo estas cuatro patas de la mesa donde se ofrece la mejor repostería de la novela, el teatro, la prosa y la poesía de toda nuestra historia literaria? Lo nombramos como el Siglo de Oro y lo definimos estéticamente como Barroco, aunque sus límites, según los precisan los historiadores (Maravall, D'Ors, Hatzfeld, Lynch) se aproximen más el período comprendido entre los años finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII.

Cuando nace Antonio Enríquez, en 1600 según Rèvah, el mismo año que Calderón, acaba de ver la luz el *Guzmán de Alfarache* (1599), Cervantes debe tener casi a punto la primera parte del *Quijote* (1605), Góngora visitará Cuenca (1603) y "en los pinares del Júcar" puede que ya correteara nuestro paisano (desde luego lejos del estudio, "que si mis padres en los primeros años me negaron" dejará escrito en el prólogo a su *Sansón Nazareno*). Pero el siglo, con reinados de Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y el más humillante de todos el de Carlos II (1665-1700), presenta una similar compostura de horizontes doloridos. Y no solamente en España, también en Europa y en

América se dan los poderes dominantes dejan clara su manera de percibir la realidad, tanto en posición como en dominio. Y es este posible estado, bien que sumiso a una captación de la realidad y a modelos de vida semejantes, lo que origina formas artísticas más religiosas, más burguesas, más exuberantes.

Enríquez dedica su obra *El siglo pitagórico*, publicado en Ruán (1644), a François Bassompierre, Mariscal de Francia y enemigo de Richelieu; Cervantes lo haría al Duque de Béjar o Mateo Alemán al Marqués de Poza: eran costumbre en la época estas fórmulas de mecenazgo, pues sólo la miseria estaba repartida. También Enríquez dejará correr en sus escritos la presencia de los validos, de los arbitristas, de los representantes del Santo Oficio, de los hidalgos, de los médicos, de los pícaros. Toda una representación de personajes que nos sumerge en las entrañas estamentales de la época, donde la monarquía absoluta es la forma de gobierno. En lo teórico, asienta su poder en el derecho divino, y se apoya para el ejercicio político en la estratificación social: la nobleza le es fiel, la burguesía está domesticada y la iglesia le sirve como firme aliado. Los tres sectores conforman un todo de intereses comunes, políticos, económicos e ideológicos, que imposibilitará cualquier brizna de cambio social. Y no sólo eso, el control de las decisiones de gobierno, de la economía, del pensamiento, gravitará entre los polos de este círculo, impidiendo la menor luz de disidencia, de fuerzas renovadoras, de ideas productivas, al resto de la sociedad, tendiendo todo a una unicidad centralista como fórmula de gestión que a su vez garantice el mantenimiento de los privilegios de clase.

No hay decisiones anónimas, ni tampoco inocuas: las consecuencias son claras. Las clases populares tienen que sobrevivir en un ambiente hostil (recuerdos narrados nos quedan en Cuenca del Auto de fe de 1654). Vigilados constantemente, maniatados en su actuar y con apenas posibilidades de progreso. Una sociedad sin inversiones, los que podrían hacerlo desprecian esa labor y, por el contrario, dedican su capital a la simple ostentación. Cercenado el pensamiento racional y suplido por la teología. Con miseria y ruina creciente, guerras y peste, malas cosechas, pérdida de población, abandono del campo (acaparado por las clases altas al imponer rentas gravosas alos campesinos) y por la expulsión de sus mejores agricultores, los moriscos, y con unos gobernantes que nos han dejado justa fama de corruptos e ineptos. El descontento será general. La literatura lo reflejará repetidamente. Y si no hay revueltas sociales, ello se debe a un precioso aparato de control y propaganda de toda la sociedad, que incluso adormece las mentes críticas de nuestros mejores escritores. Enríquez, reproduciendo un sentir de la picaresca, escribirá al principio de la *Vida de don Gregorio Guadaña*: "Si soy bien nacido dirá". Por lo demás las ciudades, que experimentarán un gran auge de población al recoger a la masa de campesinos inmigrantes, se llenarán de parados, menesterosos, pícaros y gentes en muchos casos deseosas de emigrar a América.

Europa es otra para España durante el siglo XVII. Sin el prestigio y el poder de décadas anteriores, es Francia quien ahora ejerce su influencia. Luchas en Cataluña, Países Bajos, secesión de Portugal, Guerra de los Treinta Años. Tras la paz de Westfalia (1648), los sueños del imperio español se evaporan,

al igual que el oro que proviene de América. Pero también en Europa se asienta un clima de tensiones sociales ente burguesía, nobleza y clero, y prototipos de malestar económicos parejos a los españoles. Sin embargo, la burguesía europea en los Países Bajos, en Inglaterra o en Francia conseguirá afianzar su situación tanto en el desarrollo comercial, como en el político. Del mismo modo, los avances ideológicos nutrirán un mayor depertar de las ciencias positivas, de la investigación de pulso racionalista, tanto en universidades como en academias, al tiempo que se da una más moderna recepción del dogma católico. Galileo, Descartes, Hobbes, Pascal, Newton, Leibniz o San Francisco de Sales y San Vicente Paúl, entre otros, son nombres de primera fila.

La paradoja es grande. Durante el siglo XVII los españoles no podemos competir con la ciencia y la calidad de los nombres anteriores. El cierre ideológico que supone el siglo para las mentes españolas, sin poder salir fuera para estudiar, ni poder traer a los sabios europeos a las universidades propias, y con unos planes de estudios anclados en las escolástica y el aristotelismo, posibilita justamente su bien pensada planificación: el desarrollo del espíritu tridentino contrarreformista. Se evita el contagio con el protestantismo, pero también las bases que vayan forjando la modernidad. Y digo que la paradoja es grande, porque si son habas contadas los sabios de primera magnitud españoles que podríamos citar, son sin embargo legión la cantidad de artistas que el genio español desplegó a lo largo del siglo. Y es que, y así se explica, por algún lado tenía que brotar y expandirse la capacidad creadora de nuestras mentes mejor dotadas: el arte y la literatura ofrecen rutas de desarrollo, que aunque también dirigidas, con censura previa y dentro de un orden preestablecido, con esquema moral y normas de conducta fijos, sin embargo posibilita formas individuales de posicionamiento, de queja, dolor o de placer con la situación. Las clases poderosas invierten constantemente para mantener ese estado nirval de apariencia y lujo. Monarquía, nobleza, clero, adquieren obras para adornar sus palacios, iglesias, para celebrar múltiples festividades, distraerse, y al mismo tiempo contratan para su séquito a los mejores artistas. Con lenguaje actual, bien podríamos decir que las tasas de paro en este sector fueron menores que en las de otros muchos de la época.

El barroco español

La definición de barroco, hoy en día, tiende a integrar los componentes artísticos conjuntamente con los sociales y los políticos dentro de los límites temporales citados. A su vez, y ya desde el Romanticismo, se caracteriza por su propia impronta de valores, formas y temática, y no como en los primeros tiempos, como fenómeno y concepción opuesta al Renacimiento. Es la situación histórica e ideológica del momento la que influye decisivamente en su materalización, lejos ya de la fenomenología artística que refleja el quehacer creativo a modo y manera de puro acto gremial o manierismo, y que, por el contrario, tiende a redefinirse y a retroalimentarse. Decadencia política y económica, crisis del sistema social renacentista, desnaturalizaicón de los códigos artísticos clásicos son rótulos bajo los que se sustenta la explicación del arte de este siglo. En España, tal vez por la tesitura de extremos con los que convive la sociedad del XVII, se agudiza más el fenómeno. Nuestro

Barroco será más desengañado, más tridentino, más corrosivo, más funebre y al mismo tiempo más intencionadamente didáctico, "mi intento ha sido moralizar el asunto, sacando de una opinión falsa una doctrina verdadera" dirá Enríquez al inicio de su *Siglo pitagórico*, con un realismo no al gusto burgués sino reflejo de la introspección que promueve el pensamiento religioso de la época, adalid de la Contrarreforma, donde la alegoría y la sobrevaloración de lo expresivo ha de mover al recogimiento y a la oración. La voluntad de moralidad que refleja el arte entroniza con estas mismas orientaciones. Para conseguirla, se debe atraer la atención de las gentes por medio de la sugestión de los sentidos. Más el Barroco presenta otras manifestaciones no tan intencionadamente de ejercicio de doctrina, sino de ejemplificación de poder donde la ostentación y el lujo ponen de manifiesto bien a las claras quiénes son los que mandan. El estilo esplendoroso de los palacios y los templos de la época así lo confirman. Tras ellos, podemos ver la grandeza, la autoridad, el poder de las clases dominantes.

¿Qué hacer ante esta situación?, ¿cómo pintar?, ¿qué escribir, de qué forma? No son tiempos tranquilos que ofrezcan la calma necesaria para el desarollo del arte dentro de cauces progresivos donde el contraste de pareceres, la discusión significativa sea su base. Antes bien, mediatizados ya de entrada por lo que se puede decir, hasta dónde se puede decir y dónde se puede decir, sintiendo sobre su espalda la inquietud, la inestabilidad, y hasta el miedo, los artistas necesariamente han de reflejar en sus obras esa situación. No obstante, el alcance humano, sus circunstancias de saber y obrar individuales, permite sustanciar su actitud en comportamientos varios. La biografía y los escritos de cada uno de ellos así nos lo muestran. Asistimos entonces al desenlace crítico y satírico, presente en bastantes obras de Enríquez, por ejemplo, y en los escritos políticos, en autores que se ven envueltos en problemas con la Inquisición, que publican sus obras fuera de España, en parte de la novela picaresca; asistimos igualmente a posicionamientos más personales donde se refleja el estado de ánimo propio como reflejo de la situación exterior, la poesía de Quevedo es un buen ejemplo de ello, como también muchas de las obras religiosas del siglo; habrá escritores que se sientan identificados con el sistema vigente y en sus obras lo propaguen, casi todo nuestro teatro así lo pone de manifiesto; y por último, encontraremos también obras donde la realidad esté sustituida por el puro formalismo, por la evasión como manera de recrear otra realidad no tan doliente como la que se vive día a día, Góngora no sirve como testigo.

La temática del Barroco no es original. Tópicos medievales, argumentos, personajes de la tradición que habían utilizado ya los escritores renacentistas, los volvemos a encontrar ahora. Pero no la armonía, el orden, el vitalismo, los ideales, la confianza propios de cien años antes. No, ahora toparemos con un mundo lleno de luchas, donde el hombre se transforma hasta en enemigo de sí mismo y, por ende, de los demás. No es difícil leer con frecuencia el verso de Plauto "homo homini lupus", que define la desconfianza en las relaciones humanas. Todo será mutación en el describir de nuestros autores. El cambio es la permanencia, la esencialidad de la visión barroca como nos lo muestran las "transmigraciones" de Enríquez, y

hasta la base que fundamenta el mundo. Al mismo tiempo, la vida no será más que deshacerse en el tiempo, tal como Quevedo repetirá en sus sonetos. El tiempo ya no se siente como diosa Fortuna con rueda que gira, al contrario, será angustia, sentir propio, cuasi enfermedad crónica personal. Y paradoja del destino, si la escénica de las cosas es su tránsito, éste sólo se sustancia en el tiempo, lo único que permanece. Ante la falsa apariencia del mundo, "Sansón sale en el teatro del mundo, escribirá Enríquez, el desengaño se convierte en el personaje central de múltiples obras, denuncia la crisis del idealismo renacentista, la decidida confianza del hombre, el entusiasmo ante la naturaleza y los anhelos de vivir. Cuando los autores apliquen la visión desengañada a la realidad del país, surgirá la decadencia como tema, y como pensamiento del siglo, teniendo prolongación en el XVIII, en la base del reformismo de esta época. Preocupa, claro es, la muerte, siempre omnipresente. El ser no camina hacia la muerte, sino que vive muriendo: "¿Crees que vives? No, que nunca vive/ quien cada hora que pasa/ se va acercando a la inquitable casa. / Vivir no puede quien nació muriendo"- cita Teresa de Santos de las *Academias Morales* de Enríquez. El arte explotará ampliamente esta dura contradicción. En el tema del amor, por contrario, el Barroco hereda los postulados petrarquistas del Renacimiento, nada original. En lo religioso, la poesía, sin olvidar los múltiples artes de orar, matirologios, epistolarios espirituales, ceremoniales, sermones que, por ejemplo, las imprentas conquenses de Bodán, Viader, Selman o Domingo de la Iglesia nos dejaron impresos, auspiciada por el acervo místico y por la ductilidad contrarreformista, presenta dos direcciones. La primera, más pública, le apreciamos con motivo de las múltiples festividades religiosas que se dan por doquier, la segunda más íntima se reorienta hacia la explanación del yo, de sus conflictos, en diálogo personal con la divinidad. Nuestro conquense Pedro Encinas publicará sus *Versos espirituales* (1597) tres años antes de que finalice el siglo XVI, cercano ya a estos propósitos dominantes.

La estética literaria barroca basa su canon en el interés por la teoría poética, siguiendo los postulados de Aristotéles. Pasaremos de la impronta que enmarca la selección que debía hacer todo autor de la naturaleza, a la importancia que el criterio de la invención adquiere, donde el poeta no debe "contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad". Con ello nos adentramos en la poética de la elusión. La realidad no es lo inmediato sino la que el propio lenguaje, lleno de recursos y ampuloso, crea o puede desvelar. En el desarrollo de estos postulados se llega a tal grado que el punto de referencia de la palabra ya no será el mundo tangible, sino lo simbólico. Con el lenguaje literario se pretende maravillar al lector, sorprenderlo, asociando realidades inéditas, muy distintas en apariencia. en el fondo de estas actitudes subyace el pensamiento de que las cosas tienen unas relaciones profundas, ocultas en la superficie. Y es que el universo, como dejara claro Copérnico, es infinito y carece de centro, aunque se mantiene unido por las leyes de la naturaleza; tarea del poeta es desvelarlas, puesto que la obra de arte equivale a un microcosmos regido por las mismas leyes. Las metáforas y todo el lenguaje simbólico poseen por tanto el valor de ser un medio de conocimiento; el lector descubría así elementos de la realidad que desconocía hasta entonces.

Si los rasgos indicados son comunes a todo estilo barroco, convendrá recordar a continuación las dos grandes tendencias que en él suelen distinguirse, pero teniendo en cuenta que las diferencias entre estas dos corrientes son "más teóricas que reales" (Lapesa): Conceptismo y Culteranismo, cuyos máximos representantes serán Quevedo y Góngora. El conceptismo es definido como "la sutileza en el pensar y el decir". Sus seguidores acostumbran a asociar dos ideas u objetos remotos por medio de un juego de palabras, de una metáfora o de cualquier otra figura literaria que lo permita. El conseguir estas asociaciones que sorprenden al lector, era muestra de ingenio por parte del escritor. Preocupa sobre todo el contenido, y el ideal es decir mucho con pocas palabras. De ahí, los neologismos, los dobles sentidos, las paradojas y otros juegos conceptuales. La ornamentación es mínima; el léxico, llano, pero sometido a asociaciones inesperadas; en sintaxis, se prefiere la frase breve, con tendencia al laconismo. Por el contrario, el culteranismo se aposenta, sobre todo, en el gusto por la belleza exterior, por la forma, como si buscara redefinirse como "un lenguaje dentro del lenguaje". Usará para ello la base culta heredada del Renacimiento y propondrá un lenguaje oscuro, difícil, intentando equiparar la lengua vulgar en importancia con la latina. Su estilo estará lleno de voces sonoras, de metáforas atrevidas, de fuertes perífrasis e hipérbatos, de períodos sintácticos calcados de los latinos. El tema, el contenido, quedará relegado a un segundo nivel.

Los géneros literarios

"El parnaso es hidra de muchas cabezas, como son la fábula, lo heroico, la comedia, la tragedia, la chanza, lo jocoso, el momo, lo lírico, lo fúnebre y otras infinitas", apunta Enríquez en su *Sansón*. Tenía claro el conquense la diversidad de géneros literarios que durante el Barroco se cultivan. Ciertamente, el teatro por su carácter representativo fue el que más éxito popular cosechó, tanto en los corrales como en lo salones de la Corte. Pero la poesía tampoco dejó de estar presente en la vida pública a través de las academias, frecuentadas por Enríquez, en múltiples concursos o justas poéticas y en las más diversas celebraciones. La novela moderna, adquiere carta de naturaleza con Cervantes, en tanto que el ensayo se propaga por los cánones didácticos de las disciplinas humanísticas respetadas por el pensamiento del momento.

A) La prosa

Si un lector actual se adentra entre las páginas narativas de Galdós, Baroja, Cela, Delibes o Torrente Ballester, puede que no reconozca la impronta del Barroco en sus líneas. Sin embargo, los elementos de modernidad de sus obras empiezan a materializarse en este siglo. Así, asistimos en los primeros años a la publicación de la que es considerada universalmente como primera novela moderna: *El Quijote*. Precisamente, entre sus páginas encontramos las características que definen al género: la presencia del mundo creíble, realista, reflejo de los aconteceres cotidianos; la caracterización de los protagonistas como seres comunes de carne y hueso, que viven al día las circunstancias de su momento y se ven afectadas por ellas; la ubicación histórica de los personajes como seres sociales, y una precisa organización de lo narrado, tomando como eje narrativo la propia historia contada. Hemos de tener en cuenta que en la época de Cervantes, novela

equivalía a narración breve. Así se llamaron las doce *Novelas ejemplares*, y conciencia de ello tenía su autor cuando escribe en el prólogo: "soy el primero que ha novelado en lengua castellana". Ciertamente, no existía en España la tradición literaria de la novela corta a la manera italiana; las narraciones cortas tradicionales pertenecían al género del cuento con raíces en el folklore. Las narraciones largas contemporáneas o anteriores a *El Quijote* eran, además de las cabellerescas, las pastoriles, las bizantinas y las picarescas.

Entre los novelistas que hemos de citar, ya lo hemos hecho, sobresale señero Miguel de Cervantes (1547-1616). A caballo ente dos siglos, por temperamento y vida al margen de los cenáculos literarios, sintetiza los aspectos fundamentales tanto del Renacimiento como del Barroco, sin que podamos vincularlo estrictamente a ninguna de las dos estéticas. Hay en su obra huellas renacentistas, cultura humanista, visión equilibrada del mundo, ironía de corte erasmista, moderada religiosidad, elegancia y claridad en el lenguaje, al lado de las propias del arte barroco como son el desengaño, la complejidad, el relativismo. Lo importante de su trayectoria no está en su adscripción a cualquiera de estos dos movimientos, sino que es la superación de ambos lo que le permitirá alcanzar la dimensión universal de que goza, más allá de cualquier frontera histórica o estética.

Cervantes escribió mucho y de casi todos los géneros. En verso publicó *El viaje del Parnaso* (1614), donde nos da una visión amable o ligeramente crítica de los poetas españoles de esos años. Por desgracia se han perdido casi todos los versos que no incluyó en sus novelas o en sus obras teatrales. Pero triunfar en el teatro fue su mayor deseo; debido seguramente a sus necesidades económicas, y pensando que sólo así podría superar sus penurias. Aunque tampoco este género literario le fue propicio. Cervantes escribió entre 1583 y 1585 diversas obras todavía dentro de los cánones aristotélicos que publicaría tardíamente (1615), con el título de *Ocho comedias* y *Ocho entremeses*. Ni siquiera su acercamiento a los moldes de la comedia lopesca, triunfante por entonces, le ayudaría a tener éxito. Su aportación más destacada dentro de la escritura teatral son los entemeses: breves obras destinadas a representarse en los intemedios de las comedias. A la comicidad de sus temas y a su ambientación popular, Cervantes les añadió el acierto en la caracterización de los personajes y en la selcción de las anécdotas representadas: *El viejo celoso, La cueva de Salamanca, El vizcaíno fingido, El retablo de las maravillas, La elección de los alcaldes de Daganzo.*

Es como un novelista donde Cervantes roza la genialidad. Sus libros en este género fueron: *La Galatea* (1585), *Las novelas ejemplares* (1613), *El Quijote* (1605,1611) y *El Persiles* (1617). Su primera novela, *La Galatea*, es una obra pastoril, género de moda hacia finales del siglo XVI, siguiendo la tradición de Sannazaro y el éxito de las dianas españolas. Su argumento de amores idealizados, de églogas entre pastores ficticios, se ciñe en demasía a los tópicos del género. Puede todavía más el artificio y el melodrama que la naturalidad. Sin embargo, su lenguaje está lleno de sugestión. Pero tampoco esta obra proporcionó a Cervantes el éxito buscado. Tardará veinte años, difíciles, de funcionario, cárcel y problemas familiares, en volver a publicar una novela: *El Quijote* (1605), y alguno menos en reunir en un sólo libro sus *Novelas ejemplares* (1613). En

ellas, entre la idealización y el realismo, traza cuadros de vida enmarcados en un espacio temporal y unos personajes concretos, en la mayoría de los casos sin hilo argumental. Esta datación, tomada de la novela corta italiana, configura su originalidad. La descripción de costumbres y personajes, con toda su carga psicológica es su fuerte. Recordemos algunas: *La ilustre fregona, El licenciado Vidriera, La española inglesa, La fuerza de la sangre, La gitanilla, El celoso extremeño o El coloquio de los perros.* En 1617 Cervantes publicará su última obra: *Los trabajos de Persiles y Segismunda.* Cuatro días antes de su fallecimiento escribiría la dedicatoria (al conde de Lemos), el 19 de abril. En *el Persiles,* Cervantes continúa con su fijación por abordar las formas narrativas propias del siglo XVI, en este caso la novela de aventuras bizantina, al modo de los autores griegos Heliodoro y Aquiles Tacio. Dos jóvenes enamorados recorren entre constante luchas, naufragios, cautiverio, fugas, buena parte de Europa, hasta reencontrarse en un final feliz. Cervantes consideró que esta era su mejor novela, la más perfecta de todas.

El ingenioso don Quijote de la Mancha, libro de cabecera de escritores, filólogos y alumnos de todos los niveles educativos, es una obra maestra y merece cita aparte. Apareció en Madrid (1605), con cinco ediciones ese mismo año y un buen número en los años siguientes. Muy pronto, fue traducida a otros idiomas. La segunda parte se publicó en 1615, "compitiendo" con la homónima, y no desafortunada desde el punto de vista estético, del desconocido Alonso Fernández de Avellaneda (1614), en una de las más sonadas controversias del Barroco. La influencia del Quijote en toda Europa, empezando por Inglaterra, será enorme. Las aventuras de don Quijote y su fiel escudero Sancho, recorriendo la Mancha, Aragón o Barcelona fueron leídas con regocijo en su época. Su sentido humorístico, como parodia de otro género precedente, el de los libros de caballería, se superpuso a otras posibles interpretaciones. Los ilustrados harían de él una obra clásica y lo editarían, tal vez como nunca posteriormente se ha visto, reforzando su lectura además como obra modélica en el uso del castellano. Hoy en día, a esas interpretaciones le sumamos la aportada por el Romanticismo, donde don Quijote es elevado a la categoría de símbolo humano por su lucha desinteresada en pro del amor, la justicia y la libertad. Idealismo en el hidalgo manchego y realismo en su escudero, son constantes aludidas por los análisis críticos modernos que detallan las esencias de este texto cumbre de la literatura mundial.

Durante el siglo XVII continúan en pie, aunque con poco vuelo, los moldes narrativos del Renacimiento. La novela corta varía tras las pautas de Cervantes dando lugar a la novela cortesana, llena de lances amorosos, donde se distinguen las *Novelas ejemplares* y *amorosas y los Desengaños* de María Zayas, y las escritas por Gonzalo de Céspedes y por Cristóbal Lozano, y hasta por nuestro fray Alonso Remón *(Guía y avisos de forasteros)* con el seudónimo de Antonio Liñán, para posteriormente, y tras incluir fragmentos ajenos al hilo narrativo, desembocar en la prosa costumbrista. Se agota la novela de caballerías, ya en decadencia a finales del siglo XVI, y tras la parodia cevantina de dicho género. No mejor fortuna tiene la novela pastoril y la morisca. Por el contrario, se desarrolla notablemente la picaresca. Los lectores conquenses, aunque narrado en el siglo XVII por Alain-Reiné

Le Sage, conocerán las mudanzas que el pícaro Gil Blas de Santillana hará por tierras de Cuenca: Villar del Saz, Almodóvar, Campillo, e igualmente más de un humilde rufián de éstos, como Antonio de Tévar o Jerónimo de Contreras, vestirá por montera un paño de Cuenca y por capote una docena de palmillas del mismo y estimado lugar. La picaresca durante el Barroco hereda los más destacados rasgos del Lazarillo, (autobiografía, origen humilde, protagonista en nada idealizado, vida haciéndose) y dará cabida a la crítica social y a las reflexiones morales. Por ello, representará acertadamente la ideología de la Contrarreforma. *El Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán inicia el periodo con la obra más lograda del mismo, donde se aúnan el profundo sentir religioso, el discurso ejemplificador y el pesimismo que se desprende de las manifestaciones humanas. Cualidades semejantes que aproximan la narración al realismo y a la valoración de lo personal, presenta la novela de Vicente Espinel, *La vida del escudero Marcos de Obregón.* Todo lo contrario que otra de las obras cimeras del género, *El Buscón* de Quevedo, donde hallamos una visión desmesurada y caricaturesca de la sociedad. El género a lo largo del siglo discurre entre unos y otros parámetros de imitación o de innovaciones con mayor o menor fortuna en las obras: *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, *La pícara Justina* de López de Úbeda, *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, *La vida y hechos de Estebanillo González, Las novelas de Castillo Solórzano o La vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez, buen conocedor de la obra picaresca de Quevedo, de Alemán o de López de Úbeda, incluida en el *Siglo Pitagórico,* autor, en prosa y teatro de: *Academias morales de las musas, Torre de Babilonia, Culpa del primer peregrino, Sansón Nazareno, Política angélica, o la segunda parte de la Hija del aire, El valiente Campuzano, Las misas de San Vicente Ferrer, Zelos no ofenden al sol,* etc.

En la literatura doctrinal, recordamos a Baltasar Gracián (1601-1658), adalid del conceptismo en su *Agudeza y Arte de Ingenio*; aunque hoy en día se reedite más como fiel escritor político y moralista del barroco en obras como *El Héroe, El político* o *El discreto.* Su mejor obra, sin embargo, es *El criticón,* de construcción novedosa, relacionada con la novela picaresca y con la bizantina para ser fiel, al final, de una novela filosófica, según el debate de la crítica literaria. Combina técnicas de la novela bizantina con la alegoría de la vida humana. De sus dos protagonistas, Critilo es símbolo de la razón y Andrenio de los impulsos naturales; juntos emprenden un viaje alegórico en el que se mezclan la apariencia y la realidad y que simboliza el transcurso del ser. La actitud de Gracián es considerada como la más alta expresión de lo que se entiende por "moral acomodaticia", la constancia del desengaño del mundo a la vez que la aceptación del mismo. Importante también es la actividad literaria, afín al conceptismo, de Saavedra Fajardo (1584-1648), cuya obra de mayor interés es las *Empresas políticas,* un destacado tratado político-moral en forma de emblema y de alegoría. Precisamente la alegoría, un tratado satírico moral, es lo que sirve de molde a la obra del conquense Martínez de Cuéllar, *Desengaño del hombre.* Otros autores que merecen nuetro recuerdo, dentro de la escritura didáctica, son Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana y Emblemas morales*), Correas, Molinos, Cascales, Paravicino o Nicolás Antonio.

B] LA POESÍA

En el barroco todos eran escritores cultos, poetas dotados con las "calidades que provienen de la cultura o de la instrucción" si nos atenemos a uno de los significados actuales de dicha palabra. ¿Quién no había leído a los escritores clásicos y aprendido a deletrear en latín cualquier conocimiento? Pero en la época que describimos, culto desde posturas críticas y satíricas era sinónimo de culterano, partidario de un lenguaje difícil, oscuro, afectado, sin naturalidad. De ahí que no sea sólo esta corriente dominante del momento y que se den a un tiempo otras con caracteres más tradicionales o conceptuales. Bien conoce Enríquez la poesía de su tiempo. En el prólogo a su poema heróico *Sansón Nazareno* (1656) cita como semejante a Lope, Góngora, al Conde de Villamediana, Faria y Sosa,Valdivieso, Ercilla, Silveyra y a sus respectivas obras de carácter épico. Del mismo modo, en el capítulo XI de su *Gregorio Guadaña* describirá una sesión bastante completa de una academia literaria madrileña con los versos que allí se leían. Hablando precisamente del doctor Silveyra, presumiblemente buen amigo suyo, dirá que "el mundo conoce, y en las Academias del cielo de Madrid fue siempre sol entre los demás planetas". Las novedades que aporta la poesía barroca se concentran más que en el cambio formal o métrico, donde se sigue e intensifica el uso de sonetos, octavas, silvas, romances, letrillas populares, en la modificación de los contenidos de la lírica del Renacimiento, acordes ahora con el malestar social reinante. Presenciaremos el lento abandono de la relación fijada entre forma métrica y contenido, dado que lo expresivo como medio de conocimiento es lo que importa. Así, el soneto, usado con reiteración para temas amorosos, se enriquece ahora con nuevos motivos. Desde el punto de vista histórico, la poesía barroca adquiere su máximo esplendor durante las primeras décadas del siglo, posteriormente, en su segunda mitad, Trillo y Figueroa, la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, con influencias de Góngora, y a su modelo Calderón, mantienen el tono aunque lo que prevalezca vayan siendo fórmulas epigonales que se prolongarán hasta bien entrado el siglo XVIII.

Tradicionalmente, se discute la existencia de diversas escuelas poéticas antagónicas, repartiendo su geografía en tres importantes núcleos: Andalucía, Aragón y Madrid. Pero esta simplificación deja de lado la imposibilidad de uniformidad estilística que defina a cada una de ellas. Es demasiado intenso el clima poético que se vive, como lo atestiguan las constantes polémicas y sátiras gremiales, para que no haya entre ellas una notable correspondencia estética. En Andalucía: Antequera, Granada y posteriormente Sevilla, son los lugares desde los que difunden sus obras Barahona de Soto y Pedro Espinosa, aglutinantes de un quehacer poético, donde también sobresale el malogrado Luis Carrillo y Sotomayor, dentro del curso continuo que presenta la evolución de la lírica petrarquista, acuñada por Garcilaso y sus seguidores, releída por Fernando de Herrera y que, tras pasar por lo moldes manieristas, conducirá a la gran escritura personal de Góngora. En Aragón, son los dos hermanos Argensola quienes figuran como representantes de un estilo clasicista, mientras que Madrid será caja de resonancias de culteranismo y del conceptismo, a la vez que corte de un estilo más tradicional de la mano de Lope. Con todo, culteranismo y conceptismo, quedó señalado, son los

dos estilos poéticos de la época donde pernoctarán en mayor o menor grado casi todos los poetas. Pero también la poesía barroca se desarrolla en otra dirección más popular, derivada de los cancioneros del siglo XVI, y que daría origen al desarrollo del Romancero nuevo.

Luis de Góngora (1561-1627) es, como sabemos, el maestro del culteranismo, forma literaria que levantó un sin fin de polémicas en las que se vio envuelto su autor, y que condujo su poesía hasta formulaciones gramaticales y retóricas límite. Dos épocas "de luz" y "de tinieblas", o dos góngoras según buena parte de la crítica, "el escéptico" y "el entusiasta", se aprecian en la constancia de su escritura. El cultismo está en la base de su materia poética, aspirando a convertirse en lenguaje propio, con sintaxis y léxico propios también. Su obra, conocidísima y comentadísima en vida, no fue, sin embargo publicada hasta después de su fallecimiento. La primera edición la realizará López de Vicuña (1627), aunque la más completa, basada en el manuscrito de don Antonio Chacón, verá la luz a principios de este siglo XX, editada por Foulché-Delbosc. Romances, letrillas, sonetos, en donde la elaboración culta se codea con la frescura popular o la modacidad satiríca están presentes a lo largo de toda la escritura del poeta cordobés: Recordemos la *Fábula de Píramo y Tisbe, En los pinares del Xúcar* (fruto de una estancia de Góngora en Cuenca, 1603), o la *Oda a la toma de Larache*. Pero es en sus poemas largos *Soledades* y *La fábula de Polifemo y Galatea* donde se condensa todo el carácter culto de la lírica de Góngora, redescubierta para la literatura del siglo XX por la generación del 27. La seducción del gongorismo estará presente en otras obras importantes, como las del conde de Villamediana (1582-1622), en sus *Fábulas de Faetón*, o de *Venus y Adonis* y en sus sonetos amorosos, en Soto de Rojas (*Desengaño de amor, Los Rayos del Faetón*), Gabriel Bocángel *(Rimas y prosas)*, Polo de Medina, Trillo y Figueroa, o Jaúregui, etc.

Francisco de Quevedo (1580-1645) brilla con luz propia tanto en la poesía como en la prosa de este siglo. Persona introvertida, escéptica, contradictoria a veces, agresivo y delicado según momentos, intervino con sus escritos en toda clase de polémicas. Por algunas de ellas, sería desterrado de la Corte (Uclés, 1620). La timidez extrema de su carácter, al tiempo que una profunda sensibilidad forjaron en él una combativa conciencia de las limitaciones humanas. Moralista, burlesco o emotivo, simboliza en su conjunto la personalidad del hombre de su tiempo, sentada en el vitalismo frustrado que nutre las raíces del Barroco. Expresó como nadie el dolor por España, desde sus decepciones personales y con una fuerte carga de angustia metafísica. Desde esta naturaleza y predisposición, surgirán sus escritos corrosivos como censura de una sociedad donde se encontraba profundamente desengañado. Pero seguramente, como apuntó Borges, Quevedo "es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura".

Su obra es muy extensa. Abarca tano la prosa satírica como la didáctica, la novela, la poesía y el teatro. Tradicionalmente, fue el Quevedo satírico y burlesco el que atrajo la atención. De ahí su novela picaresca, *El buscón* (1603), escrita desde una óptica deformante de la realidad, o los ensayos políticos, morales y filosóficos, como *Política de Dios*, su obra más editada en vida. Políticamente, es un pensador

conservador, desconfiado ante los posibles cambios sociales y partidario de aplicar las ideas cristianas al gobierno. De sus escritos satíricos destacan los *Sueños*, cinco narraciones donde se vituperan los abusos y los defectos de los distintos oficios del momento, la recreación moral *La hora de todos*, además de otros escritos breves de temas varios, entre los que se hallan los de burla del gongorismo. Pero sin salir de la prosa, importante es igualmente el pensamiento estoico, refugio de su desengaño vital. Su ascetismo cristiano, con raíces senequistas, fructificará en *La cuna y la sepultura*, *De los remedios de cualquier fortuna o la Constancia* y *paciencia del Santo Job*. Del mismo modo, a sus reconocidas inquietudes políticas obedecen los títulos: *Política de Dios* y *Vida de Marco Bruto*.

Al Quevedo público de su tiempo, moralista o burlesco, le sustituye hoy en día en estima el Quevedo lírico. Su obra poética, también muy amplia, se reedita y se lee en nuestro tiempo asiduamente, elevando a su autor a la misma cumbre compartida con Góngora, aunque antagónica en la amistad y en el aspecto estilístico. Al igual que éste, Quevedo publicó en vida pocos poemas. *Parnaso español* (1648) y *Las Tres musas* (1670), que recogen su producción, se editaron postmortem. No es distinta la temática de sus versos, a la que ya hemos apuntado en su prosa: el vitalismo angustiado, el moralismo severo, el estoicismo cristiano, el tema político, las burlas y sátiras más punzantes. En su poesía, los procedimiento conceptistas están más concentrados y surten un efecto más contundente por la propia disciplina métrica que impone el verso. La intensidad emocional y la condensación del pensamiento caracterizan su poesía moral, religiosa o amorosa, en tanto que en su poesía burlesca hallaremos el ingenio mordaz, las distorsiones semánticas y los juegos de palabras más difíciles y audaces. Para todo ello, Quevedo utilizará las formas métricas más variadas, aunque sea en el soneto donde demuestre su maestría.

Lope de Vega (1562-1635), de quien tendremos que hacer apartado propio al referirnos a la comedia barroca, es otra de las cumbres de la lírica del XVII. Cotidianidad familiar, vivencias personales, biografía sentimental, amores, inquietudes religiosas, etc. están presentes en sus poesías *Rimas sacras*, *Rimas humanas*, *Soliloquios*, *Rimas de Tomé de Burguillos* (donde se incluye la *Gatomaquia*, parodia de la épica culta, precedida por la obra de nuestro canónigo Villaviciosa, *La Mosquea*), se aprecia toda esta apasionada intimidad y humanidad de Lope. Tampoco hemos de olvidar sus poemas narrativas como *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* o *La Circe*. Sin embargo, la envergadura de Lope como comediante y la evolución del género lírico por los cauces conceptistas y culteranos, ha hecho que esta importante producción lírica haya tenido en la historia de la poesía española menor relevancia de la que merece.

En la poesía del XVII, como ya apuntamos, suele distinguirse además una línea de hechuras clásicas, más próxima al remanso reflexivo y natural de fray Luis que al desarraigo barroco. Encontramos aquí ubicados, por una parte, a los poetas sevillanos: Francisco de Rioja, (tan admirado por Bécquer y por Cernuda), que refleja de manera destacada en sus sonetos la brevedad de la vida y los cambios de la fortuna; Rodrigo Caro, nostálgico ante la grandeza venida a menos en su *Canción a las ruinas de Itálica*; y Andrés

Fernández de Andrada, quien escribiese un poema imprescindible de nuestra lírica: *La epístola moral de Fabio*, llena de lugares comunes y senequismo, pero perfecta en su dicción. El grupo aragonés de los hermanos Argensola (Lupercio y Bartolomé), seguidores de una poesía académica herededada del Renacimiento. También en la América hispana se desarrolló el cultivo de la poesía relacionada con las formas de la metrópoli. La poetisa sor Juana Inés de la Cruz destaca señera en todo este interesante espacio.

C) EL TEATRO

Frecuentador de la escritura y la representación teatral es también nuestro paisano Enríquez o su alias Fernando de Zárate y Castronovo. En el prólogo a su *Sansón* nos cita veinte y dos comedias propias, y allí mismo traza su interés por este tipo de labor y cita los nombres consagrados de Lope, Calderón, Antonio de Mendoza, Pérez de Montalbán,Villizán, Godínez, Vélez de Guevara, Francisco de Rojas, Pedro Rosete, Gaspar de Ávila, Antonio Solís y Antonio Coello. Es durante el siglo XVII cuando tiene lugar la conversión de la comedia, término genérico aplicado a todo nuestro teatro del Siglo de Oro, en un espectáculo de gran alcance social. Consecuentemente, asistiremos a su gran apogeo. La producción teatral será concebida como algo que trasciende lo puramente literario, responderá a una exigencia del pueblo, y a la vez que aporta valores artísticos, conlleva ingredientess de evasión, imaginativos y sentimentales. Se producirá, entonces, una enorme abundancia.de obras dramáticas, propiciadas por la existencia de un público aficionado a las representaciones teatrales, que es quien paga el espectáculo, y del cual viven tanto el dramaturgo como los actores y las instituciones sociales a las que pertenecen los teatros. Los escritores del XVII intentaban por medio de sus comedias "deleitar aprovechando". Y los críticos han remarcado habitualmente que, en efecto, deleitaron al pueblo y contribuyeron a su educación, a la vez que reflejaron ampliamente el panorama social. Aunque los estudios más recientes (Salomón, Maravall, Díez Borque) han corregido esas opiniones, precisando el alcance social de la comedia. De acuerdo con tales tesis, hoy puede afirmarse que la comedia no es un reflejo exacto de la sociedad sino que elimina o enmascara sus aspectos dolorosos, y propone una idealización de la realidad. Tal enfoque está inspirado por la ideología de los sectores dominantes.

La comedia, el auto sacramental, la tragedia, el entremés y otros géneros teatrales están presentes en cualquier celebración de la época que se precie. Los ayuntamientos apoyan las representaciones porque dan realce a sus fiestas y porque son, en estos años, una manera de sostener económicamente los hospitales de la ciudad, de quienes dependen. Tres son los tipos de teatro reconocidos: el religioso, el cortesano y el popular. En España, al igual que en la Inglaterra de Shakespeare, este último será el que triunfe sobre las otras fórmulas del momento. El espacio donde se desarrollen las funciones se hereda del siglo XVI. Son los llamados "corrales", erigidos ya en los núcleos urbanos más importantes. Se trata de patios descubiertos, o cruces de calles. El modelo de estos escenarios teatrales es sencillo: un tablado sobrio sin decorado donde se representa, y que ocupa la parte frontal. Hombres, mujeres y clases altas separados en sitios bien diferenciados. Las mujeres en la

cazuela, parte opuesta al escenario. La nobleza en los "aposentos", los balcones de las casas circundantes, y el común de los espectadores, los "mosqueteros", de pie en el patio. El éxito de la comedia popular fue inmenso, de ahí que no sólo se escribieron un sin fin de ellas, sino que su represetación se amplió a otros lugares como las residencias reales o los palacios nobiliarios. En todos estos sitios, el teatro buscará efectos más fastuosos, incorporando rápidamente adelantos escenográficos que desde 1630 traen los técnicos italianos. La música colaboraba al esplendor de la representación. Irán surgiendo modificaciones del género en torno a comedias fantásticas, mitológicas, de magia, etc., y comenzará a darse la ópera. Lope de Vega todavía no llegó a apreciar todo este aparato, Calderón en cambio haría amplio uso de las invenciones escenográficas incorporadas según transcurre el siglo.

Lope de Vega es el escritor que fija el molde orgánico de la comedia española a finales del siglo XVI. Se vale para ello de las fórmulas vigentes en la segunda mitad del Renacimiento, en los planteamientos de Lope de Rueda, de Juan de la Cueva y de los hallazgos de la escuela valenciana. Su modelo servirá como base para todos los dramaturgos de su época. Entiende Lope que la única regla indispensable es el gusto del público. Que las norma teóricas sulen oponerse a lo natural. Esta aparente dejadez, o absoluta libertad para el autor, se sustancia en aspectos funcionalmente válidos contrastados por la experiencia: con la intriga como núcleo de la acción, con el aditamento de acciones paralelas, con un ritmo ágil para que mantenga al público pendiente de la obra y con un desenlace que guarde alguna sorpresa. La división en tres actos, al tiempo que la multiplicación de escenas cambiantes y rápidas contribuye a darle dinamismo. Basándose en el principio de naturalidad, donde el teatro se asemeja a la vida, Lope mezclará lo trágico con lo cómico y cambiará de tiempo y de lugar según las necesidades de la acción. Cada personaje deberá hablar según su rango, guardando el respectivo decoro poético. La polimetría será otra fuente de diversidad,y por lo tanto de interés. con técnicas dramáticas como el soliloquio, el aparte y el disfraz se incorporará al espectador a la dimensión escénica y significativa de la obra representada. No menos importante es la multiplicación de temas representados. Esta riqueza argumental, que motiva el entretenimiento, se busca en las obras de la literatura coetánea, de los tiempos anteriores, o en la realidad histórica. Para Ruíz Ramón, la aportación del drama nacional a la historia del teatro universal no radica en la pluralidad de temas: renacentistas, religiosos, extraídos de la vida del momento, ni en la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo, sino en la capacidad genial de hacer drama, convertir en teatro lo que era novela, cuento, historia, poema, ideología, consejo o vida. Lope y los demás dramaturgos barrocos encarnaron en su teatro toda una serie de supuestos básicos como el concepto del honor, orgullo nacional, sentimiento monárquico, ortodoxia religiosa, sin las cuales sus creaciones no hubieran sido aceptadas por los españoles de su tiempo. Cierto es que tras esta pluralidad de motivos, la comedia clásica española no presenta personajes con profundidad psicológica e interioridad universales, salvo en unos pocos casos. Sin embargo, ninguna producción dramática puede ofrecernos una variedad tan amplia de facetas del vivir humano, sobre todo en lo que el

dinamismo y de acción tiene. Los personajes que aparecen en casi todas las comedias, con unas características constantes son: el rey, el caballero, el galán, la dama, el gracioso y el villano.

Lope de Vega, vitalista y polifacético, de inmensa capacidad literaria, aunque un tanto disperso, es un poeta destacadísimo, como señalamos, y un narrador sobresaliente en obras como *La Arcadia, Los pastores de Belén, Las novelas a Marcia Leonarda, El peregrino en su patria* o *La Dorotea.* Pero es como creador de la comedia, donde debe aplicársele todo cuanto hemos dicho anteriormente, cuando su pluma alcanza las cotas más admirables. Más de 470 obras conservamos suyas, y es bien seguro que otras tantas debieron perderse y muchas más atribuírsele dadas las fórmulas de autoría y edición del siglo XVII, donde también se perdieron las obras de nuestros Remón y Enríquez (quien ya en su *Sansón* se lamentaba de tesituras parejas: "las mías fueron veinte y dos, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por mías, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja"), o se enriquecía la prodigiosa memoria de Luis Ramírez de Arellano. Todavía sigue siendo válida la clasificación que Menéndez Pelayo realizara de las obras de este Fénix de la Literatura, dividiendo su producción dramática en obras cortas: autos, aún arraigados en la viveza narrativa y en el manierismo poético, y no tanto en el sentido alegórico que Calderón les proporcionará; y comedias de diversa temática: religiosas, leyendas, mitológicas, históricas, de costumbres, etc., entre las que recordamos: *La buena guarda, Fuenteovejuna, El mejor alcalde el rey, El castigo sin venganza, El perro del hortelano, El villano en su rincón*, etc.

Al entorno teatral de Lope pertenecen Guillén Castro (1569-1613), autor de una amplia obra teatral donde sobresale *Las mocedades del Cid*; Juan Ruíz de Alarcón (1581-1639), de quien siempre se resalta la preocupación didáctica y el fondo costumbrista de sus comedias en *La verdad sosprechosa*; Mira de Amescua, psicológico y decidido por la acción constante en *El esclavo del demonio*; Luis Vélez de Guevara, fecundo como pocos con *La serrana de la Vera*; Juan Pérez de Montalbán, Enciso,Godínez y nuestro manchego Remón, que también escribió mucho, pero de quien apenas conservamos unas pocas obras: *Las tres mujeres en una* y (se discute) *El condenado por desconfiado.* Pero entre todos ellos, sobresale Tirso de Molina (1584-1648), seudónimo literario del fraile mercedario Gabriel Téllez, recordado por la profundidad de sus personajes femeninos y por el carácter teológico de obras como *Marta la piadosa, El burlador de sevilla*, donde se da cita por primera vez el tema de don Juan. Cronológicamente hablando, Tirso se encuentra equidistante entre Lope y Calderón, unos veinte años más joven que el primero y otros tantos mayor que el segundo, y el considerado, después de ambos, el mayor dramaturgo de nuestro teatro nacional. Tirso continúa la fórmula dramática de Lope, si bien hay mayor penetración psicológica y más rigor constructivo en varias obras. En alguna época, la actividad literaria de ambos fue paralela, incluso coincidieron en Toledo cierto tiempo. Y hay críticos que observan la influencia de Tirso en las últimas obras de Lope. Otras obras importantes suyas son: *La ninfa del cielo, La prudencia en la mujer* o *El vergonzoso en palacio.*

En la evolución de la comedia del XVII, concurren dos momentos dramáticos, no sucesivos, sino coexistentes, representados cada uno de ellos por las figuras de Lope y de Calderón. La base teatral la crea Lope, tal como hemos apuntado. Posteriormente, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) añadiría al teatro lopesco mayor alcance reflexivo y solidez conceptual, conjuntamente con una gran destreza escénica, casi arquitectura dramática, y un estilo más arraigado en el carácter propiamente barroco, logrando con ello el favor del público. Su carácter oscuro, su desencanto progresivo y su habitual soledad se mezclan en sus dramas con un espíritu aristocrático, orgulloso, y dan cuenta de su pensamiento basado en el pesimismo y en la defensa de la ideología nobiliaria. No es nueva, sin embargo, esta disposición en los escritores barrocos. Por el contrario, la hallamos con frecuencia. El consentimiento, el acomodo, la falta de actitud crítica se naturalizan con más frecuencia si cabe en la segunda mitad del siglo. La vida pasa a ser mera representación donde cada cual interpreta el papel que le corresponde. Séneca es el padre pensante para casi todos nuestros intelectuales. Del estoicismo, Calderón, tomará los modelos que den forma a su sentir desfavorable y a su resignación. Su teatro se hará eco de esta actitud, sin olvidar la buena preparación teológica y escolástica que darán pie en muchos diálogos a un pensamiento sistemático y perfectamente elaborado.

De Calderón guardamos más de cien comedias, gran número de autos sacramentales y otras obras menores. El grupo más cuantioso lo forman las comedias de costumbres o de "capa y espada": caballeros nobles, damas solteras, enredos amorosos, ambientes urbanos. Sobresale en ellos la habilidad de Calderón para desarrollar la trama, manteniendo el interés como se aprecia en *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, e igualmente es recordada la comedia mitológica *La hija del aire* que apunta ya, según los críticos, hacia el espectáculo integral. Pero la fama de algunos de sus dramas más característicos: *El médico de su honra, El pintor su deshonra.* En ellos se lleva a sus máximas consecuencias el "código de honor", ya utilizado por Lope. Con los dramas de celos y de hoinor se relaciona *El alcalde de Zalamea*, acaso su obra más perfecta. Dentro de sus dramas filosóficos se hlla una de sus obras cimeras: *La vida es sueño.* El auto sacramental, representación íntimamente ligada a los festejos del Corpus donde se exaltaba el dogma de la Eucaristía, alcanza con Calderón su máxima perfección y profundidad. Los espectáculos se hacían al aire libre, normalmente en una plaza ante la iglesia. Un tablado y unos carros profusamente decorados componían el escenario. (Los Autos sacramentales son, como es sabido, obras en un acto, con personajes alegóricos (el Pecado, la Sabiduría, el Amor), que desarrollaban un tema espiritual relacionado normalmente con la Redención y que terminaba con una exaltación de la Eucaristía). Calderón les dio mayor extensión y rigor teológico: los definió como "sermones puestos en verso". Una clasificación de los mismos nos lleva desde los temas teológicos: *El gran teatro del mundo,* síntesis global de la vida humana, hasta los de asunto mitológico, biblíco, históricos o marianos en: *El divino Orfeo, El diablo mudo, La devoción de la misa o la hidalga del Valle,* respectivamente. Los autos de Calderón suponen una cima

del teatro simbólico de todos los tiempos. Nadie le aventajó en la capacidad de "encarnar" teatralmente las nociones teológicas más abstractas, de "traducir" a movimiento escénico las puras ideas.

En conjunto, la comedia en la segunda mitad del siglo XVII pierde en manos de Calderón, y de sus seguidores, la espontaneidad y frescura que tenía con Lope, pero gana en espectáculo y anticipa un desarrollo más integral del género dramático, donde los escritores dejarán de ser los referentes significativos. Continuadores del modo calderoniano son: Francisco de Rojas Zorrilla, importante creador de tragedias que contó con el agrado del público, de la Corte y de las gentes del teatro de buena parte del siglo siguiente, como *Del rey abajo, ninguno o Entre bobos anda el juego;* Agustín Moreto, con dotes singulares para la caracterización psicológica de los personajes en *El desdén con el desdén y El lindo don Diego;* y Álvaro Cubillo, Bances Candamo, Antonio Solís, Jerónimo de Cáncer, Antonio Coello o Juan Bautista Diamante. La comedia, como la prosa y la poesía barroca, pervivirán durante buenas décadas de XVIII. En Cuenca mientras tanto, y ya con el Siglo de las Luces a la puerta, una nube sombría de olvido y subsistencia se encarama en sus torres y en sus tormos. "La heróica ciudad dormía la siesta", podríamos citar, en símil y mezclando los tiempos, a Clarín, o a Galdós y a Pío Baroja más correctamente. Pero escarbando, escarbando, aún sería posible ver tímidos gestos ilustrados de avance, de razón y de vigor social. Pero esto ya es otra historia.