

Forma y contenido de
La vida es sueño
de Calderón de la Barca
-Una aproximación a la literatura española del siglo XVII

Yurie Watanabe

1. Introducción

El objetivo de la tesina es realizar una aproximación a la literatura barroca española a través del análisis de una de sus obras más emblemáticas: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

¿Qué es *La vida es sueño*?, ¿cómo abordar su análisis e interpretación? La respuesta a estas preguntas no puede ser ni única ni sencilla. Así se puso de manifiesto ya en 1881, con ocasión del segundo centenario de la muerte de Calderón. Oigamos a Ginard de la Rosa:

La vida es sueño es un drama religioso, y entonces aborda los problemas de la caída y la expiación- o poema filosófico, y resuelve el destino del hombre y la fuente del conocer-, o lección moral que nos desengaña acerca de las ilusiones y las vanidades del mundo- o poética enseñanza de lo que es el hombre sin el freno de la educación-, o protesta revolucionaria, y combate la violencia social que sofoca la libertad so pretexto de evitar sus extravíos- o lección política, y enseña a los pueblos a lo que conduce el mal uso de la libertad-, o demostración de la locura de los presagios y juicios de la astrología- o animada pintura de los progresos que realiza el hombre y la humanidad, combatida por desengaño y agujoneada por el deseo-, o prueba de que las pasiones comprimidas estallan con tanto más fuerza cuanto mayor es la presión- o inspiración de la filosofía, que ha negado realidad al mundo exterior-, ...todo eso y mucho más, si más la examináis, es La vida es sueño.
(Ginard de la Rosa:1881)

La vida es sueño es, en tanto que hecho textual y teatral, una obra poliédrica cuyo análisis e interpretación exige una investigación multidisciplinar. Aunque nosotras no nos hemos detenido en el “aparato escénico”, el solo análisis del texto, de su forma y de su contenido ideológico, exige el uso de distintas metodologías para abordar separadamente sus múltiples aspectos o caras del

poliedro, pero siempre con la intención final de hacer una presentación global y unificada del objeto de la investigación.

El primer problema que se nos planteó fue la elección de un texto base sobre el que realizar la investigación. Los estudios y comentarios que se han hecho sobre *La vida es sueño* desde sus primeras publicaciones de 1636 hasta la actualidad constituyen un corpus ciertamente inabarcable. Esta primera dificultad nos ha obligado a iniciar la investigación consultando una serie de repertorios bibliográficos que nos permitieran dar con el texto más adecuado a nuestro propósito. Nuestras pesquisas nos llevaron a la conclusión de que el mejor texto es la versión que Ruano de la Haza editó en la editorial Castalia en 1994. Ello no obsta para que hayamos tenido a la vista tanto las ediciones digitales de los impresos del siglo XVII como de otras ediciones modernas de la obra. Tampoco para que hayamos consultado prólogos de otras ediciones y artículos diversos de donde hemos podido extraer información y contrastar las distintas interpretaciones que se han dado de este o aquel aspecto de la obra.

Por lo demás, para nuestro análisis, más que de metodología, tenemos que hablar de metodologías, en plural, pues hemos seguido las orientaciones de distintos especialistas en función del aspecto tratado. A continuación presentamos una lista de aquellos autores que, aunque no han sido los únicos consultados, sí han sido los que más hemos seguido. Para el estudio de ediciones de *La vida es sueño* y la transmisión textual hemos seguido, entre otros, a Ruano de la Haza, Don W. Cruickshank y Germán Vega García-Luengos. Para el estudio de las fuentes hemos seguido principalmente al padre Olmedo. Para el análisis métrico hemos empleado la metodología de Antonio Quilis. Para el análisis estilístico y las figuras retóricas hemos seguido a Angelo Marchese. Para los asuntos ideológicos (teológicos, morales o políticos) y el estudio de personajes hemos consultado a varios especialistas de la obra de Calderón. Para la recopilación bibliográfica hemos seguido principalmente a Ara, a McCready y a Bando Shoji. Para el contraste con las traducciones al japonés de la obra hemos

tenido en cuenta sobre todo la de Iwane Kunikazu.

2. Elección de la edición comentada

2.1. La edición de Ruano de la Haza

Aunque hemos tenido a la vista varias ediciones modernas de *La vida es sueño*, para su análisis y comentario hemos seguido la de Ruano de la Haza (Ruano de la Haza: 2000).

Ruano de la Haza edita un texto modernizado, lo que facilita su lectura, pero lo que nos ha inclinado a su elección es que se trata del resultado de una larga y minuciosa investigación de las 12 ediciones impresas auriseculares de *La vida es sueño*. La de Ruano de la Haza es una versión ecléctica que aspira a superar errores y vacilaciones de los impresores y fijar el texto que idealmente habría salido de la mano de Calderón.

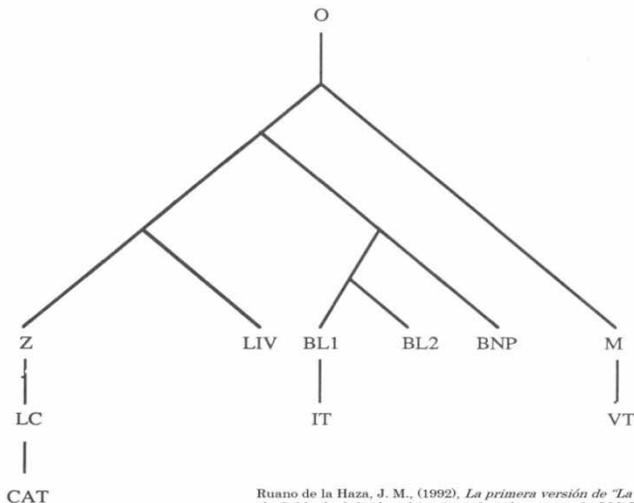
Lo primero que hay que decir es que de *La vida es sueño* hay, según ha defendido siempre Ruano de la Haza, dos versiones, siendo la segunda, que es la que utiliza para su edición, *una versión más acabada, más literaria, y más ortodoxa que la brillante, espontánea, original, y atrevida que Calderón compusiera en su juventud* (Ruano de la Haza: 2000:18). La “segunda versión” sería en realidad una deliberada refundición de la primera realizada por el propio Calderón años después.

El texto base de la edición de Ruano de la Haza es el que aparece en el ejemplar de la *Primera parte de Comedias de Calderón* de 1636 que se conserva en la Biblioteca Municipal de Albi (Francia). Se trata de la edición que estuvo al cuidado de un hermano de Calderón y se imprimió en la imprenta madrileña de María de Quiñones, edición que se conoce convencionalmente por las siglas QCL. Los numerosos cambios incorporados en esta edición fueron analizados por Ruano de la Haza en su *La primera versión de “La vida es sueño” de Calderón* (Ruano de la Haza: 1992).

Ruano de la Haza en su edición corrige errores no atribuibles a Calderón

usando tanto las impresiones de la “primera versión”, es decir, la incluida en la *Parte Treinta de Comedias Famosas de Varios Autores*, también de 1636, que se conoce convencionalmente como Z por ser Zaragoza la ciudad donde se imprimió, y sus derivados, como las de la “segunda versión”, es decir, el texto de QCL y sus derivados, tales como VS o VT.

8 de las 12 ediciones publicadas en el S.XVII pertenecen a la primera tradición y 4 a la segunda como puede apreciarse en el estema realizado por Ruano de la Haza y que aquí reproducimos.



Ruano de la Haza, J. M., (1992). *La primera versión de "La vida es sueño" de Calderón*, (edición crítica, introducción y notas de J.M. Ruano de la Haza), Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p.113

La datación y sucesión cronológica de las 4 ediciones de la *Primera Parte de Comedias* de Calderón fue realizada por los hispanistas Wilson y Cruickshank. De ello damos cuenta más pormenorizadamente en el comentario que hacemos más adelante de *La segunda versión de "La vida es sueño", de Calderón*, libro editado por el propio Cruickshank y por Ruano de la Haza y Vega García-Luengos en el año 2000. Ahora nos limitamos a dar las fechas:

QCL: *Primera Parte* de 1636

VSL de 1640 (casi idéntica)

VS (ilegal, fecha de portada 1640, pero realmente impresa 30 años más tarde)

VT: Vera Tassis, 1685

Además de las ediciones “adocenadas”, es decir, las dadas a la imprenta en volúmenes de doce obras, aparecen en el estema algunas “sueltas” de *La vida es sueño*. Queremos ahora destacar la conservada en la Biblioteca Sidney Jones de la Universidad de Liverpool y conocida con las siglas LIV.

Atribuída a Lope de Vega fue compuesta, según el calderonista Cruickshank, entre 1632 y 1634. La datación es importante por cuanto puede deducirse de ella que la obra fue escrita por Calderón a finales de la década de 1620, ya que era lo habitual que pasaran unos 5 años desde la fecha de composición de una comedia hasta su primera impresión.

Como hemos dicho, la edición de Ruano de la Haza es resultado de una larga investigación que tiene como primer hito importante la publicación en 1992 de su *La primera versión de “La vida es sueño”, de Calderón*. No podemos obviar, por tanto, una reseña a modo de resumen de este importante libro con la que queremos justificar nuestra elección.

2.2. La primera versión y la segunda versión de *La vida es sueño*

a) La primera versión

En este libro Ruano de la Haza se propuso demostrar que Calderón compuso dos versiones de *La vida es sueño*: “*La primera versión, de fecha probablemente anterior a 1630, fue la que vendió a un autor de comedias para ser representada, y la segunda, de 1635, la que entregó a los impresores de la “Primera parte” de sus comedias.*” (Ruano de la Haza: 1992:9). La tesis tiene importantes implicaciones, como las que le permiten afirmar que Calderón no solo experimentó en el intervalo entre la primera y la segunda versión una maduración como escritor, sino que hubo también cambios ideológicos. En segundo lugar, este libro ofrece

una versión revisada de esa “primera versión” de la comedia, la cual, a diferencia de las derivadas de la “segunda versión”, no se había publicado en forma alguna desde finales del siglo XVII.

Se trata de una versión ecléctica basada en los 5 textos primarios en los que sobrevive esta primera versión (Z, LIV, BL1-BL2, BNP) y en M. (Las siglas identificativas pueden verse en el estema). El texto más cercano, más completo, más fiel al manuscrito original perdido (O en el estema) de *La vida es sueño* tiene que ser Z, el cual sirve de texto base para la edición revisada de Ruano de la Haza.

Cuando reconstruyó el texto (op.cit. pp. 127-234), Ruano de la Haza incluyó en el libro una relación de las alteraciones introducidas en el texto base (Z), junto a una lista de todas las variantes entre Z y las otras ediciones de la primera versión (a partir de la pág. 252), y una comparación a dos columnas de las dos versiones, Z y M (a partir de la pág.297).

Esta disposición de ambas versiones a dos columnas permite ver fácilmente las grandes diferencias entre una y otra. Así, por ejemplo, las de la primera acotación, o las del v. 137 de Z que se corresponde al v. 141 de M, o los vv. finales de la comedia.

Tres ejemplos de “Variantes de la segunda versión” (p.297-):

Zaragoza

Madrid

(p.297)

<p>1 <i>Suena ruydo dentro y ale Ro aura en habito de hombre, como que ha caydo.</i></p>	<p>1 <i>Sale en lo alto de vn monte Ro aura en abito de hombre de camino, y en repre entando los primeros ver os và bajando</i></p>
--	---

(p.299)

<p>137 y teniendo mas in tinto,</p>	<p>141 y yo con mejor di tinto</p>
-------------------------------------	------------------------------------

(p.354)

3285-97 *Seg.* Sabed i el verme oy
 [e panta,
 que fue mi mae tro vn ueño,
 que me dize, y de engaña,
 que es vna dulce mentira
 quanto en e a vida pa a:
 porque quando de pertè,
 todo es viento, todo es nada.
 Bien como el repre entante,
 que auiendo ido vn Monarca,
 buelue a er e clauo vue tro,
 quando la Comedia acaba;
 y humildemente os uplica,
 que le perdoneys las faltas.

3305-19 *Seg.* Que os admira? que os
 [e panta?
 i fue mi mae tro un ueño,
 y e toy temiendo en mis an ias,
 que he de de pertar, y hallarme
 otra vez en mi cerrada
 pri ion, y quando no ea
 el oñarlo olo ba ta:
 pues a si lleguè a aber,
 que toda la dicha humana
 en fin pa a como ueño;
 y quiero oy aprovecharla
 el tiempo que me durare,
 pidiendo de nue tras faltas
 perdon, pues de pechos nobles
 es tan propio el perdonarlas.

Las diferencias entre ambas ediciones afectan en realidad al 40% de los versos. De aquí que Ruano de la Haza afirmara con rotundidad que “ *las ediciones de Zaragoza y Madrid no son dos ediciones, sino dos versiones diferentes de La vida es sueño, publicadas ambas en 1636.* ” (Ruano de la Haza: 1992: 43).

Ruano de la Haza señala las polémicas que precedieron al establecimiento de su hipótesis: para empezar, el dramaturgo romántico Hartzzenbusch ya reparó en la existencia de dos versiones de *La vida es sueño* en su edición de las comedias de Calderón para la Biblioteca de Autores Españoles de 1848 (basada, como todas las ediciones del siglo XIX, en la de Vera Tassis- VT - de 1685). Allí Hartzzenbusch observaba que la edición de Z le parecía derivada de un manuscrito más antiguo. En 1909, Milton A. Buchanan publicó una excelente edición de *La vida es sueño* basada en la edición de QCL de 1636 señalando

variantes de otras ediciones (Z, y VT de 1685). Buchanan negaba que *La vida es sueño* fuese anterior a 1631. En 1973, Don W. Cruickshank publicó un artículo “*The Texto of La vida es sueño*” en su edición facsímil de las comedias de Calderón. En este artículo señalaba la relación entre las tres ediciones de la *Primera Parte* de Calderón y la de Vera Tassis, y también entre la edición de M y Z. Albert Sloman defendía la existencia de una única versión de *La vida es sueño* basada en *Yerros de la fortuna*, y por su parte, Cotarelo declaraba que *El monstruo de la fortuna* era anterior a *La vida es sueño*.

Ruano de la Haza, sin embargo, arguye que es imposible demostrar la descendencia o ascendencia de una comedia sólo por coincidencias argumentales, estilísticas o léxicas, para concluir que Calderón escribió la primera versión, Z, antes de 1635 y que la vendería a un autor de comedias. Sólo años después hizo una versión más depurada (es decir, M) para la imprenta usando el ascendiente de Z o una copia de ella.

La transmisión textual de la segunda versión de *La vida es sueño* ha sido estudiada, en lo que respecta al siglo XVII por Cruickshank, por eso, Ruano de la Haza no se ocupa aquí de ella, excepto en lo que se refiere a la edición de VT (ya que, según Buchanan, Vera consultó una de las ediciones de la primera versión). Ruano de la Haza se centra en la transmisión de la primera versión.

Resumiendo, para Ruano de la Haza la edición M de *La vida es sueño* es una versión posterior muy revisada de un texto como el de la edición Z, pero no directamente del de ésta, ya que la fecha de aprobación de M antedata a la de Z, por lo que no ha podido servirle de texto base. Según el examen de variantes, ambas ediciones tienen un ascendente conjuntivo, copiado y recopiado. Una de estas copias caería en manos de los impresores de Z y otra en las de Calderón, quien en opinión de muchos expertos preparó los textos de las comedias que su hermano José imprimió en la *Primera parte*. A partir de la descripción de las distintas ediciones de la “primera versión” Ruano de la Haza construye el estema

que hemos reproducido arriba. Según Ruano de la Haza, un estema sirve al crítico textual para fijar el texto que está editando. El análisis de la transmisión de la versión Z de *La vida es sueño* le permitió diseñar un estema con varias ediciones- la suelta de LIV, la de BNP y las sueltas británicas-independientemente derivadas de Z y de M.

Con la ayuda de estas ediciones pudo reconstruir el texto de la primera versión y constatar algunas lecturas de la versión M. Su conclusión es que, en caso de errores compartidos por Z y otras ediciones de la primera versión, las lecturas correctas suministradas por, por ejemplo BL y M, o BNP y M o LIV y M, representan con toda probabilidad lo que Calderón escribió originalmente.

b) La segunda versión

En el año 2000 aparece el artículo de Cruickshank “La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII” (Cruickshank: 2000) en el libro que edita junto a Ruano de la Haza y Germán Vega García-Luengos con el título de *La segunda versión de “La vida es sueño”, de Calderón*.

En este artículo, en el que sigue la trayectoria y avatares de las ediciones de QCL, VST, VS y VT, Cruickshank recuerda que fue el hispanista Wilson quien ya en 1959 identificó VS como una falsificación producida hacia 1670. También hace referencia a la hipótesis de “las dos versiones” defendida por Ruano de la Haza, pero lo que más parece querer destacar es que el primer editor que se dio cuenta de la existencia de las dos versiones fue don Juan Vera Tassis. Según Cruickshank, Vera Tassis, aunque tuvo a la vista diversas ediciones, tanto de la primera tradición como de la segunda, para su edición de *La vida es sueño* incluida en su *La Primera parte* de 1685 se sirvió de VS como texto base. Cruickshank añade este interesante comentario: “*Vera hizo correcciones no autorizadas pero inteligentes*”, interesante por cuanto las ediciones inmediatamente posteriores del siglo XVIII se basan en esta de Vera Tassis y no en QCL, por lo que podría aventurarse - deducimos - que algunas de estas

correcciones son más bien invenciones no atribuibles a Calderón. Cruickshank concluye que *“ningún editor moderno debe tomar a Vera Tassis como punto de partida, pero que tampoco debe ignorarle”* (Cruickshank: 2000: 34).

En este mismo libro se encuentra el utilísimo artículo de Germán Vega García-Luengos “Transmisión textual e historia editorial de *La vida es sueño*, de Vera Tassis al primer tercio del siglo XIX” (Vega: 2000) en el cual se hace una detallada relación de todas las ediciones de *La vida es sueño* hechas hasta 1833, las 8 de la Primera Versión (entre ellas Z, que es la primera, y LIV, la suelta atribuida a Lope de Vega) y las 47 de la Segunda Versión (entre ellas las de QCL y VT). Pero ofrece además la reproducción de las portadas de todas esas ediciones. Su investigación culmina en el prolijo estema en el que se representa la trayectoria de 200 años de ediciones de la “Segunda Versión” de *La vida es sueño*, desde la de QCL de 1636 hasta la denominada IM2 de 1823 (op.cit. p.171). Como puede verse en el estema *La vida es sueño* fue obra múltiples veces reeditada a lo largo del siglo XVIII, lo que prueba la sorprendente popularidad de Calderón (y en general de los dramaturgos del XVII) en el llamado Siglo Ilustrado.

De 1760 es la edición de Apontes, basada en una reedición anterior de VT de ese mismo siglo. El dato es importante por cuanto fue este texto de Apontes el que manejaron los editores de Calderón del siglo XIX, como los hermanos Schumann o en España el poeta y dramaturgo romántico Hartzenbusch, cuya edición para Biblioteca de Autores Españoles fue el texto base de muchas ediciones y estudios de la obra de Calderón ya en el siglo XX. Así que VT, con sus mejoras e imperfecciones, fue la piedra angular de una larga labor editorial, al menos hasta que Buchanan volviera a llamar la atención sobre QCL en 1909.

Vega termina su investigación con una relación minuciosa de las variantes de la “Segunda Versión” de *La vida es sueño* tomando como referencia las lecturas de QCL.

Los artículos de Cruickshank y Vega aquí reseñados son la puerta que da

entrada al verdadero propósito del libro: la edición de Ruano de la Haza de su *La vida es sueño (segunda versión)*, que es el texto que nosotras hemos utilizado para nuestra investigación y cuya elección, entendemos, queda ahora perfectamente justificada.

3. Herramientas de la investigación

Una de las primeras tareas del investigador es localizar los materiales de consulta, lo que en literatura se ha denominado tradicionalmente “fuentes primarias y secundarias”.

La vida es sueño de Calderón de la Barca es una obra maestra. A su estudio se han dedicado desde sus primeras publicaciones en el siglo XVII hasta la actualidad un ingente número de páginas. Si la bibliografía era ya inmensa en tiempos de Menéndez y Pelayo, hoy es prácticamente inabarcable. Para acotar el campo de información y poder hacer una buena selección de los materiales nosotras hemos recurrido a dos repertorios bibliográficos y hemos navegado por la red localizando algunos sitios dedicados a la figura de Calderón y al teatro del Siglo de Oro.

Aunque las obras efectivamente consultadas han sido solo una parte mínima de ese inmenso legado de libros, artículos de revistas, actas de congresos y productos audiovisuales, queremos ofrecer aquí una sucinta relación de los repertorios que hemos utilizado.

3.1. Los repertorios bibliográficos de *La vida es sueño*: McCready, Ara y Bando

Principalmente, hemos usado dos bibliografías: McCready, Warren T., *Bibliografía Temática de Estudios sobre el Teatro Español Antiguo*, University of Toronto Press, 1966 y Ara Sánchez, Jesús A., *Bibliografía crítica comentada de “La vida es sueño” (1682-1994)*, Peter Lang, New York, 1996. De ella hemos elegido las referencias que nos han parecido más pertinentes para nuestra

investigación.

En primer lugar, ofrecemos un comentario de la bibliografía de McCready. McCready se lamentaba de la escasez de estudios bibliográficos sobre el teatro español antiguo. Apenas se contaba con la obra- no obstante, monumental- que Cayetano Alberto de la Barrera publicara en 1860 y con un catálogo de comedias, ordenado por título y por autor, publicado en la Biblioteca de Autores Españoles, tomos 47 y 49 (impresos por primera vez en 1858-59 y reimpresos varias veces desde entonces). De este decía McCready que “... *nunca se ha corregido y, aunque útil, debe emplearse con cautela*”, y del catálogo de Barrera apostillaba que “... *aunque él también es anticuado, todavía queda insuperado...*” (McCready: 1966:p. vii)

Según McCready, al final de la Segunda Guerra Mundial, la colección y difusión de datos bibliográficos estaban en condiciones aun peores que antes. Sin embargo, en 1951 comenzó a aparecer la bibliografía compilada por Arnold G. Reichenberger y Jack H. Parker y publicada dos veces al año en el *Bulletin of the comediantes*, revista fundada dos años antes. Dado que había, a partir de 1951, una bibliografía corriente bastante adecuada sobre la comedia, McCready decidió terminar la suya con el año 1950 (McCready: 1966: p. x).

La obra de McCready consta de los estudios (artículos, libros y reseñas) que se publicaron entre 1850 y 1950 inclusive, y que tratan del teatro español desde sus orígenes en la Edad Media hasta el fin del Siglo de Oro y principios del Neoclasicismo, a mediados del siglo XVIII.

El segundo repertorio que hemos utilizado es el de Ara Sánchez, Jesús A (1996). Según señala el propio Ara, este elaboró su bibliografía a partir de 3 corrientes bibliófilas: Milton A. Buchanan, edición de *La vida es sueño* (1909), Warren T. McCready, *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo* (1966) y Jack H. Parker y Arthur M. Fox, *Calderón de la Barca Studies, 1951-1969* (1971). Sus fuentes de información son los 3 catálogos arriba citados y, a partir de 1970, revistas (p.ej. *Revista de Filología Española*). Los títulos

tanto de libros como de revistas se ofrecen completos.

La bibliografía de Ara sobre *La vida es sueño* se centra en la comedia publicada en 1636, y no en la loa ni en el auto sacramental homónimos.

No se citan, salvo excepciones, tesis doctorales, tesinas, estudios generales ni páginas introductorias a las ediciones de la obra. Se cita como libro especializado dedicado a la edición de las obras *Das Spanishche Drama in Goldenen Zeitalter. El teatro español en el Siglo de Oro. Inventario de bibliografías* (1989) de Kurt y Roswitha Reichenberger.

Además de los dos repertorios bibliográficos arriba mencionados, también hemos consultado la bibliografía publicada en Japón con el nombre de *Bibliografía sobre España*, de Bando, Shoji (2005). Según Bando, desde la era Meiji, es decir, a partir del último cuarto del siglo XIX, la bibliografía sobre España fue en continuo aumento. En 1997 el número de publicaciones se hace ya considerable, por lo que Bando sintió la necesidad de realizar una compilación, que finalmente fue publicada en 2005. Esta bibliografía recoge muchos documentos sobre filosofía, religión, historia, etc. y, entre ellos, algunos relativos al teatro español y a Calderón. En ella aparecen las tres traducciones al japonés de *La vida es sueño*, las de Takahashi Masatake (*La vida es sueño · El alcalde de Zalamea*. (1ra ed. 1987) Tokyo, Iwanamibunko. trad 2001), Satake Kenichi (*Calderón: Obras escogidas*. Nagoya, Nagoyadaigakusyuppankai, 2008) e Iwane Kunikazu (*Obras maestras del teatro barroco español*. Tokyo, Kokusyokankokai, 1994).

Nosotras hemos leído las tres traducciones, pero hemos seguido especialmente la de Iwane, que se hizo a partir de la edición de *La vida es sueño* de Rull (Rull, Enrique ed., *La vida es sueño*. (1ra ed. 1980), Madrid, Clásicos, 1988).

Las obras que sin aparecer en los repertorios comentados hemos localizado, consultado y citado por nuestra cuenta aparecen debidamente señaladas en las páginas de Bibliografía de nuestra tesina.

3.2. Otros recursos de la investigación: web dedicadas a Calderón y La vida es sueño

“Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la Web: de los materiales actuales a las plataformas de edición” es un interesantísimo artículo de Lucía Megías (2007). Es una defensa de las plataformas de enseñanza digital y una presentación de material, en especial textual, que sobre el teatro español de los Siglos de Oro puede encontrarse en la actualidad en la web.

Comienza haciendo referencia a las herramientas informáticas para la investigación y la docencia del teatro español de Germán Vega García-Luengos hospedado en La casa de Lope y ofrece una lista de enlaces de la WWW como las que se pueden encontrar en el portal dedicado al Festival de Teatro Clásico de Almagro, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. También se da información de revistas on-line, etc. Se hace una descripción de los portales dividiéndolos en 4 apartados:

- i.) Facsímiles de manuscritos teatrales
- ii.) Bases de datos textuales
- iii.) Portales de autores
- iv.) Otros recursos: “Ars Theatrica”

4. Fuentes de La vida es sueño: el padre Olmedo

Parece que la preocupación por las “fuentes” de *“La vida es sueño”* tiene su comienzo en la crítica literaria del último tercio del siglo XIX.

En la *Bibliografía crítica comentada de “La vida es sueño” (1682-1994)* de Jesús A. Ara Sánchez hemos encontrado no menos de 30 autores, desde Menéndez y Pelayo en adelante, que señalan posibles fuentes de *La vida es sueño*. Creemos acertada la crítica que en 1928 hacía el P.Olmedo en su obra *Las fuentes de “La vida es sueño”* al hispanista italiano Farinelli, y coincidimos con Ara en su acusación de “fuentismo”.

En 1928, el jesuita Félix G. Olmedo publicó *Las fuentes de “La vida es sueño”*

como réplica de las tesis mantenidas por el erudito hispanista italiano Arturo Farinelli en su libro *La vita é un sogno*. Farinelli no reconocía que las fuentes inmediatas de la obra de Calderón fuesen españolas. Olmedo, sin embargo, encontraba abundante material en la tradición literaria española que muy bien podría haber servido de fuente o inspiración al dramaturgo español. No obstante, la tesis fuerte de Olmedo es que el motivo de *La vida es sueño* no fue ni mucho menos una idea original de Calderón, sino que impregnaba una larga y variada serie de producciones literarias: predicaciones, fábulas de origen oriental trasladadas al latín o al castellano, obras de teatro y un largo etcétera. Olmedo pasa revista a las posibles fuentes - o antecedentes - de *La vida es sueño* dividiendo su libro en tres partes que llama respectivamente “la idea, el cuento y el drama”.

Olmedo empieza por ofrecer numerosos ejemplos de abecedarios y cartillas espirituales, espejos del alma, predicaciones de la Iglesia y hasta obras de teatro representadas por los alumnos de los colegios, como las que se hacían en los de los jesuitas. Finalmente Olmedo advierte que la idea de que “La vida es sueño” estaba incluso en la poesía popular, como demuestra la letrilla anónima: *Soñaba yo que tenía/ Alegre mi corazón;/ Mas, a la fe, madre mía/ Que los sueños, sueños son*. (Olmedo: 1928:207)

También alude a *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, donde aparece el conocido cuento en el que Duque de Flandes hace llevar a un hombre profundamente dormido a palacio, donde lo visten con sus lujosas ropas antes de que despierte para volverle a llevar narcotizado a la plaza donde al despertar cree que todo ha sido un sueño. Ejemplos bastantes para no dudar de que, en efecto, la idea de *La vida es sueño* estaba en el ambiente y no necesitaba Calderón recurrir a ningún libro como fuente de inspiración.

Como fuentes remotas Olmedo alude a otros cuentos y leyendas, como la del mismo Buda, leyenda que pasó al mundo cristiano. Así en 1612, Lope de Vega escribió un *Barlaam y Josafat*, que según Menéndez y Pelayo tuvo una gran

influencia en Calderón.

Menéndez y Pelayo ya indicó que la reclusión del príncipe Segismundo a consecuencia de un horóscopo procedía del *Barlaam y Josafat* de Lope de Vega, como prueba la identidad de algunos versos y situaciones. Compárense las quejas de Segismundo con las siguientes de Josafat.

*¿En qué, Señor, te ofendí?
 ¿Qué es lo que temes de mí,
 Que tanto rigor te causa?
 Nace el corderillo tierno,
 Y salta luego en el prado,
 Porque apenas destetado
 Sufre el natural gobierno.
 Un ave arroja del nido,
 Aun antes de tener alas,
 El pollo a las claras salas
 Del aire y vuela aterido.
 ¿A quien despues que nació
 Se negó la luz del cielo,
 Pues el que nace en el suelo
 Se dice que a luz salió?
 Mas no se dirá por mí,
 Que ha tanto que soy nacido,
 Y nunca a luz he salido;
 Que a las tinieblas salí...
 (Olmedo:1928:186-187)*

También en *Las mil y una noches* hay un cuento de parecido argumento.

En *El libro de los enxemplos del conde Lucanor et de Patronio* aparece otro cuento con el mismo mismo tema. Calderón resumió en la famosa décima que recita Rosaura al comienzo de *La vida es sueño* el “*enxemplo del omne que por*

pobreza e mengua de otra vianda comía atramuzes” de *El libro de los enxemplos del conde Lucanor et de Patronio*.

En la parte dedicada al drama Olmedo señala que *The taming of the shrew* de Shakespeare, cuyo tema vuelve a ser el del durmiente despierto, se inspiró en *El libro de los enxemplos del conde Lucanor et de Patronio*.

Puede, por tanto, concluirse, por los testimonios aducidos - y los que nos hemos dejado en el tintero -, que, en efecto, y tal como defendía el P. Olmedo, “*En tiempo de Calderón, la idea de que la vida es como un sueño y de que todas las grandezas de este mundo son como soñadas estaba en el ambiente.*” (Olmedo: 1928:15), y no se hace necesario andar a la busca de ninguna fuente en particular para explicar el origen de *La vida es sueño*. El drama de Calderón nubla con su maestría todos sus posibles y múltiples antecedentes. Desde que Calderón escribiera esta obra maestra es difícil no pensar en él cada vez que se reflexiona sobre el tema o la idea de “la vida como sueño”.

5. Análisis de las tres jornadas de La vida es sueño

5.1. Estructura

La vida es sueño presenta una doble trama: la historia de Segismundo, su “conversión” y la historia de Rosaura, la recuperación de su honor. Al principio, ambas acciones parecen independientes. Sin embargo, en esta obra la primera es el eje principal y las dos acciones se enredan complejamente.

Esta obra está dividida en tres “jornadas”, siete “cuadros” (dos en cada una de las dos primeras jornadas y tres en la tercera) y 41 “escenas” (ocho en la primera jornada, 19 en la segunda y 14 en la tercera). García Martín dice que “*Tradicionalmente se afirma que las obras teatrales del XVII español tienen tres momentos (exposición, nudo y desenlace), correspondientes a las tres jornadas en que se dividen.*” (García Martín:1984:63). Por su parte, Ruano de la Haza afirma que, “*Un “cuadro” puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados.*” (Ruano de la Haza:2000:20).

Además, según Fernando Lázaro y Vicente Tusón, “*La división en escenas de una comedia de nuestro Siglo de Oro, cuando existe, se debe a los editores modernos y el criterio adoptado para tal división es el número de personajes que intervienen*”. (Lázaro y Tusón:1995:48). Aunque Ruano de la Haza sigue la división en cuadros, nosotras hemos preferido para el análisis la división por escenas.

La primera jornada se desarrolla en la torre donde Segismundo - el protagonista de la obra - está encerrado quejándose del infortunio de su vida. La obra comienza con la intempestiva entrada en escena de Rosaura - la joven protagonista de la segunda trama -, quien vestida de hombre llega a Polonia acompañada de Clarín - el peculiar gracioso de esta obra. Rosaura y Clarín descubren por casualidad la cárcel secreta de Segismundo y oyen sus lamentos siendo apresados por Clotaldo, el alcaide de Segismundo, por haber entrado en ese lugar vedado a todos.

La segunda jornada se desarrolla en el palacio del rey Basilio, padre de Segismundo, y la torre. Segismundo, narcotizado es llevado al palacio, donde Basilio quiere someterle a una prueba a fin de saber si es apto para ser príncipe. Al principio, Segismundo queda perplejo, sin embargo, cuando le hacen saber la verdad de su origen y condición entra en cólera y se comporta cruelmente. A causa de ello, es de nuevo narcotizado y devuelto a la torre.

En la tercera jornada, Segismundo, liberado por unos soldados rebeldes, hace la guerra al rey y consigue la victoria. Así pues, en cada jornada, la acción transcurre en un lugar y tiempo diferentes.

Aristóteles recomendaba una única acción. Fueron sus intérpretes renacentistas quienes extendieron arbitrariamente la regla exigiendo unidad de lugar y de tiempo. En *La vida es sueño*, no hay unidad de lugar y tiempo. No en vano ya había dicho Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “*No hay que advertir que pase en el período /de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, /porque ya le perdimos el respeto/ cuando mezclamos la sentencia trágica/ a la humildad de la bajeza cómica*” (Lope de Vega:2009:142:vv.188-192)

Los siguientes versos confirman la ruptura de las supuestas unidades aritotélicas en *La vida es sueño*:

vv. 45-48 : *cuando se parte el sol a otro horizonte* (v.48)

Anochece. Hay aquí, por primera vez en la obra, una clara referencia al tiempo, al momento de la acción. Fuera de esta alusión no hay en la primera jornada ninguna otra que indique claramente el paso del tiempo. Sin embargo, en la escena VI, el rey Basilio emplea la palabra “mañana” expresamente como el momento en que va a poner a prueba a Segismundo para saber si es digno de ser rey (vv.796-806). Por lo tanto, entendemos que la segunda jornada se desarrolla al día siguiente. Es decir, no hay unidad de tiempo en *La vida es sueño*.

vv.49-72: *Mas, si la vista no padece engaños que hace la fantasía*

En estos versos se habla del “lugar de la acción”: la torre en donde está encerrado Segismundo. La acción se traslada de la torre de Segismundo al palacio del rey Basilio (escenas V-VII). No hay, por tanto, tampoco unidad de lugar ni siquiera en los límites de la primera jornada.

Sin embargo, el encuentro de Segismundo y Rosaura en la segunda Jornada conlleva la convergencia de las acciones- mejor, tramas - principal y secundaria de la comedia, que quedarán finalmente unificadas en la escena 10 de la tercera Jornada (vv.2690-3015). En efecto, en esta escena Segismundo y Rosaura, protagonista el uno de la acción principal y la otra de la secundaria, se encuentran por tercera vez. Finalmente ambas acciones de la comedia convergen para no separarse ya y quedar perfectamente imbricadas hasta el final. Con lo que, desde el punto de vista de la estructura de la obra, se respeta la unidad de acción, que es lo que pedía Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Con ocasión del segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca, en 1881, el gran erudito Menéndez y Pelayo criticó la composición de *La vida es sueño*, a la que en su opinión le sobraba, por “pegadiza”, la trama protagonizada

por Rosaura. (Menéndez y Pelayo: 1881)

Menéndez y Pelayo en realidad seguía la estela de los neoclásicos del siglo XVIII. Así en su sátira de 1782, *Lección poética* (1789), el poeta y dramaturgo Leandro Fernández de Moratín arremetía contra el estilo y el teatro barrocos.

*Nuevo rumbo siguió, nueva doctrina,
la hispana musa, y desdeñó arrogante
la humilde sencillez griega y latinas,
dío a la comedia estilo retumbante...*

Unos versos más abajo la sátira, que en parte tiene a Calderón en su punto de mira, reprocha a los dramaturgos barrocos - o a quienes en el siglo XVIII intentaban imitarlos - no someterse a la unidad de acción:

*Diversa acción cada jornada sea,
con su galán, su dama y un criado,
que en dislates insípidos se emplea...*

La crítica antibarroca se dirige tanto a la estructura de las obras como a sus personajes y no menos al estilo de la lengua empleada.

Unidad de acción y “verosimilitud” son, pues, dos de los requisitos que exigen los neoclásicos del XVIII y que Menéndez y Pelayo apuntala en el último tercio del XIX. La crítica antibarroca se produce, por tanto, antes y después del paréntesis romántico. La cuestión de la “verosimilitud” se extiende a la acción, que los hechos contados sean creíbles, y a los personajes, a su carácter o a su psicología, que parezcan “reales”. Se ha acusado a Calderón de crear personajes que tienen más de símbolos, de personificaciones alegóricas, que de hombres de carne y hueso.

Hubo que esperar a que ya bien entrado el siglo XX se produjera la reacción

vindicadora de Calderón y del barroco español en general. Pero esa reivindicación se hizo desde un nuevo enfoque. Supuso un cambio en el método, en la manera de acercarse a la dramaturgia del XVII. En contra del psicologismo o del realismo de los críticos anteriores, la nueva crítica se propuso escudriñar el carácter de los personajes en la propia estructura del texto dramático en tanto que acción al servicio de un tema. En definitiva, lo que la nueva crítica proponía era no pedir a Calderón, y por extensión a los dramaturgos barrocos, lo que Calderón no se propuso ofrecer.

En el año 2001 el hispanista Robert Pring-Mill publica *Calderón: Estructura y ejemplaridad*, un libro, en realidad una antología de textos, con la intención de definir el nuevo enfoque aplicado a la obra de Calderón cuyo aparato conceptual fue poco a poco construyéndose con las aportaciones de distintos “calderonistas de habla inglesa” a lo largo de los años.

Pring-Mill afirma que puede hablarse de tres corrientes calderonistas cuyas aportaciones pueden confluir en una misma escuela, que él mismo bautiza con el nombre de “Metodo del análisis temático-estructural”: la de los de habla inglesa (entre otros, E. M. Wilson, W. J. Entwistle y A. A. Parker y, posteriormente, A. E. Sloman, P. N. Dunn, Bruce W. Wardropper, Everett W. Hess y William M. Whitby), la de los calderonistas alemanes (Leo Spitzer, Arnold G. Reichenberger) y la española, de la que solo cita a Joaquín Casaldueo.

No es nuestro propósito resumir los artículos o ensayos reunidos en dicho libro por Pring-Mill, pero sí queremos valernos de algunas ideas o sugerencias que allí aparecen para realizar nuestro análisis de los personajes de *La vida es sueño*.

Entre los artículos fundacionales de este “método” hay que señalar el que A. A. Parker publicó en 1953, pero que nosotras hemos leído en el volumen XXX de 1965 del *Bulletin of Hispanic Studies* (Parker: 1965). En ese ensayo Parker rechazaba la utilidad, para el análisis literario, de las categorías que Wölfflin acuñó para diferenciar las artes plásticas del Renacimiento y del Barroco.

Para Parker esas distintas categorías aplicadas al drama pueden sin dificultad resumirse en una: *the unity of plot and subplot(s) within one main theme* (Parker:1965:143). Pero eso, apostillaba, no era una novedad. Según Parker, si siguiéramos la propuesta de Wölflin, podríamos encontrar en *La vida es sueño* una multiplicidad de “plots”: Segismundo-Basilio, Rosaura-Clotaldo, Rosaura-Astolfo y Astolfo-Estrella. Sin embargo, lo cierto es que esos 4 “plots” bien pueden reducirse a dos, ya que el segundo y el cuarto son sólo aspectos inseparables del tercero. En efecto, la relación de Rosaura con Clotaldo y la de Astolfo con Estrella descansan en el tema de la deshonra de Rosaura. Astolfo no repara la deshonra de Rosaura ya que opta, por razones políticas, por casarse con Estrella y no con ella. En cuanto a Clotaldo, éste es para Rosaura el instrumento de su venganza, pues es su padre. Así que, concluye Parker, “*There is no reason whatever for departing from the traditional division into main plot and subplot*”. (Parker:1965:146). La trama principal desarrolla el tema de la libertad de Segismundo y sus derechos a la sucesión, mientras que la trama secundaria desarrolla el tema de la restauración del honor de Rosaura. Ambas tramas se funden en la Jornada III en la que Segismundo alcanza su libertad moral y triunfo político venciendo a sí mismo renunciando al amor por Rosaura, al tiempo que ésta ve restaurada su honra al verse obligado Astolfo a contraer matrimonio con ella.

En realidad, Parker fue más allá en su defensa de la unidad estructural de la obra recurriendo a las tesis propuestas por Edward M. Wilson en su artículo sobre *La vida es sueño* publicado en 1947, artículo que retrospectivamente Pring-Mill sitúa como la piedra angular sobre la que se levanta el “método temático-estructural”. En dicho ensayo Wilson propuso buscar la unidad de la obra en el “tema moral” que subyace en la acción de cada uno de los personajes y se expresa en las consecuencias de sus actos y decisiones. Wilson dividió los personajes de *La vida es sueño* en dos grupos en función de su comportamiento moral: el de los que confiados en su poder solo buscan la satisfacción de sus

intereses personales, al margen de cualquier principio ético, ambición finalmente frustrada, y el de quienes por el contrario se comportan de acuerdo con unos principios morales a riesgo incluso de su propia vida y que finalmente consiguen su propósito, siendo Clotaldo y Rosaura, protagonistas de la trama secundaria, los personajes que representan a este último grupo. Si se eliminara la trama secundaria, el “tema” (tema moral) quedaría mutilado.

De este modo la unidad de la obra descansa no en la categoría formal del juego de las tramas, sino en una categoría o idea moral engarzada en la intervención de todos los personajes y todas las tramas.

5.2. Estilo

5.2.1. Mitos

El lenguaje literario de *La vida es sueño* está repleto de alusiones a muchos de los mitos recogidos en *Las metamorfosis* de Ovidio, desde el hipogrifo con que se abre la obra pasando por Faetonte, el hijo del sol, la referencia al laberinto (v.140), que inmediatamente hace pensar en el minotauro, la alusión a los gigantes (v.332) o la entrega de la espada (v.385), que recuerda la que Teseo recibió de su padre.

El hipogrifo

Hipogrifo es, según García Martín, *animal fabuloso que finge tener alas, y ser la mitad caballo y la otra mitad grypho, que es también animal fabuloso que finge tener la parte superior de águila y la inferior de león.* (García Martín: 1984:64)

Es la primera palabra de la comedia. Curiosamente Calderón no sólo hace caso omiso de la advertencia de Lope de Vega, quien en su *Arte nuevo de hacer comedias* censura el uso de este y otros vocablos- “*No traiga la Escritura, ni el lenguaje/ ofenda con vocablos exquisitos.*” (Lope de Vega: 2009:145:vv.264-265) -, sino que lo coloca en el mismísimo principio de la obra. En efecto, Rosaura entra en escena increpando al caballo desbocado del que ha caído: *Hipogrifo violento*

(vv.1-16)

El término se presta a distintas interpretaciones. Así, mientras para Domingo Ynduráin, “*Representa...la rapidez; (y) en este sentido, es nombre apelativo frecuente.*” (Ynduráin: 1989: 136), Iwane lo asocia al tópico barroco del caballo como símbolo del instinto que empuja a un sentimiento y una pasión. (Iwane:1994:196)

Según Ciriaco Morón, “*Las imágenes de la obra se distribuyen en torno al hipogrifo (encarnación de la violencia) y al sol, (encarnación de la serenidad). ...El hipogrifo cae cuando el sol se va y caen sobre los montes las sombras de la noche.*” (Ciriaco Morón:2010:49). Este símbolo complejo y polifacético es explicado por Edward M. Wilson como una representación de “los cuatro elementos”. En efecto, las metáforas con que Rosaura compara al caballo - rayo, pájaro, pez y bruto - se corresponden con los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra, los cuales, según el citado comentarista “... fueron fundamentales en la concepción del mundo medieval. Su orden fue fijado y era tan sólo su equilibrio lo que diferenciaba del caos el mundo establecido.” (Wilson:1976:278). El caballo es, en definitiva, símbolo aglutinante de los cuatro elementos y así debe verse el que Rosaura monta.

Así el hipogrifo representa la rapidez, como sugiere Ynduráin, pero también es fácilmente asociable a la fiereza y a la majestad o, como hace Iwane, a la pasión o al desorden y la confusión, tal como este mismo comentarista subraya en *Obras maestras del teatro barroco español*: “*Estos elementos son imágenes que Calderón suele usar como expresión de un mundo en desorden. Aquí se alude a la difícil situación que atraviesa Rosaura, a su confusión.*” (Iwane:1994: 196 : La traducción es mía.)

Las alusiones mitológicas tienen una clara función simbólica. Los elementos metafóricamente asociados al caballo en la primera escena- rayo, pájaro, pez y bruto- serán, mientras estén en equilibrio, imagen del cosmos ordenado frente al caos, y sirven funcionalmente para revelar ya desde el principio el trasfondo de la

comedia: un desorden que habrá de resolverse.

Faetonte

vv.9-10 : *Quédate en este monte / donde tengan los brutos su Faetonte*

El mito de Faetonte aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, obra muy divulgada tanto en la Europa renacentista como en la barroca y sin duda bien conocida de Calderón.

Hijo del Sol (Apolo), Faetonte le pide a su padre que le deje guiar su carro. No puede controlarlo y los caballos de fuego se desbocan causando un incendio en el orbe. Faetonte, fulminado por Júpiter, cae al río Po y muere. Este personaje mitológico se constituye en el Siglo de Oro en símbolo moral de la arrogancia y la soberbia humanas. Faetonte podría ser una prefiguración del aún desconocido Segismundo. Ambos, Segismundo y Faetonte, son hijos de un rey y se comportan temeraria e imprudentemente.

Los gigantes

v.332: *...por que fuera / contra vosotros gigante*

En su *Mitología clásica* Ruiz de Elvira explica que los gigantes de la mitología griega brotan de las gotas de sangre de Urano. Son colosales y tienen poder semajante al de los dioses, pero no son dioses, sino una especie en cierto modo intermedia entre dioses y hombres. La lucha de los gigantes contra los dioses se denominó Gigantomaquia. (Ruiz de Elvira:1982:49-58).

Iwane (1994: 197) señala que *“La historia de los gigantes que desafían a los dioses e intentan asaltar el cielo apilando montes es símbolo del hombre arrogante e irreverente.”* (La traducción es mía.)

Por su parte, Rodríguez Cuadros afirma que *“Calderón hipostasia con este mito la condición de Segismundo, encadenado y sepultado bajo la inmensa bóveda de un monte. Esta alusión, por otra parte, fundamenta la lectura de la obra y, en concreto, el conflicto entre Basilio y Segismundo, en el mito de Uranos.”* (Rodríguez

Cuadros:2008:96)

Teseo

v. 385: *que hay secreto en esta espada*

Según Suárez Miramón, “*El rasgo de entregar una espada a Clotaldo, y así identificarse como su hija, coincide con la historia de Teseo, quien también entrega a su padre, Egeo, una espada que le identifica como su hijo.*” (Suárez Miramón:1985:45).

El laberinto

vv.975-985: *¿Qué confuso laberinto / es este... ? /... es todo el cielo un presagio, / y es todo el mundo un prodigio*

En los vv. 975-977, se alude al Laberinto de Creta (cf. escena 2 vv.133-142). Según Suárez Miramón “*Además de aludir al Laberinto de Creta, estos versos resumen la concepción conflictiva de la vida en el Barroco, expuesta en la primera jornada. Las palabras laberinto, confusión, abismo, prodigio y el mismo disfraz de Rosaura permiten alcanzar un clímax dramático adecuado para el siguiente acto.*” (Suárez Miramón:1985:67)

Diosas grecolatinas

En los vv.487-489 aparecen los nombres de diosas romanas -*Aurora / Palas / Flora*- como apelativos asociados a la alegría y a la paz.

Astrea, el falso nombre con que Rosaura entra al servicio de Estrella en el palacio (v. 1780), es también diosa de la mitología grecolatina que ocupa en el Zodiaco la constelación de Virgo y es citada en la *Metamorfosis* de Ovidio.

En las escenas bélicas de la tercera Jornada Estrella se compara expresamente a diosas de la mitología grecorromana -Belona, diosa latina de la guerra, y Palas (vv.2488-2491) -, alusiones mitológicas y metáforas militares que ponen el colofón a su evidente tono épico. Algo más adelante, en los vv. 2886-2889, es

Rosaura el personaje que se compara con diosas de la mitología: Diana y, de nuevo, Palas.

Aunque *La vida es sueño* no se pueda clasificar entre las comedias mitológicas de Calderón, las referencias mitológicas son constantes en esta obra.

5.2.2. Recursos y figuras retóricas

El estilo de Calderón adopta las formas del barroco español que se han designado como gongorismo y conceptismo. En diálogos o monólogos, en escenas de acción o en escenas meditativas, tanto para expresar conceptos como emociones o pasiones, los personajes hacen un uso continuo de las más variadas figuras retóricas. Hacemos aquí un sumario recuento de algunas de las que hemos encontrado en nuestro análisis (Cuando las figuras se presentan cruzadas con otras, como a menudo sucede con las anáforas y las interrogaciones retóricas, sólo las señalamos una vez en uno u otro epígrafe de la lista):

Metáfora

Según Angelo Marchese, “*La metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza. (...) En la metáfora, el mecanismo de desplazamiento semántico puede producirse a través de un término intermedio que tiene propiedades inherentes que son comunes a los dos términos que hacen de punto de partida y punto de llegada de la metáfora.*” (Marchese:2006:256).

La metáfora es recurso habitual en *La vida es sueño*. Encontramos la primera de la serie en el mismo comienzo de la obra (vv.3-6): *¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto / natural...* Estos versos son metáforas del caballo (es decir, del hipogrifo) de Rosaura.

Hay otras metáforas de indudable raigambre gongorina: *La puerta- mejor diré funesta boca* de los vv. 69-70 recuerda la de la estrofa VI de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora - *De este, pues, formidable de la tierra*

bostezo - , así como la alusión al crepúsculo del verso v. 52 - *a la medrosa luz que aún tiene el día* - recuerda el v.72 de la misma obra: *pisando la dudosa luz del día*. Ambos versos tienen el mismo sentido, el crepúsculo. En el de Calderón se añade la connotación del miedo o la inquietud de Rosaura, ya que el autor usa el adjetivo “medrosa”. En la obra de Góngora Polifemo es símbolo de la noche. Según Jesús Ponce Cárdenas, “...en calidad de cazador inmisericorde, el gigante resulta aún más fiero y salvaje que una alimaña temible entre los seres crepusculares de los bosques.” (Ponce Cárdenas:2010:210). Segismundo aparece a los ojos de Rosaura como un ser crepuscular.

Otras que proporcionan imágenes sinestésicas, como “*flor de pluma*” y “*ramillete con alas*” (vv.123-132), al relacionarse ave con aire, y flor con tierra, o la de *clarines de pluma / aves de metal* (vv. 483,484), donde los atributos del ave se dan a las trompetas y viceversa. Este tratamiento metafórico del lenguaje es comentado por Rodríguez Cuadros como “*un constante asalto a la imaginación visual, e incluso de mezcla sinestésica de propiedades.*” (Rodríguez Cuadros:2008:247). *Clarines de pluma* es metáfora de los pájaros y *aves de metal* lo es de las trompetas. (García Martín:1984:91). Originalmente, los pájaros no se relacionan con los clarines y tampoco las trompetas con las aves. La relación o fusión semántica de los términos se produce gracias a la mezcla de impresiones visuales.

En otras ocasiones la comparación es enaltecedora, como cuando Segismundo equipara a Rosaura con el sol en una atrevida metáfora: *serás sin duda síncopa del día* (vv.1573-1577) que Ruano de la Haza explica así : “*al tratar de huir, Rosaura, bella como el sol, dejaría todo en la oscuridad, uniendo así la salida (oriente) y la puesta (ocaso) del sol en una síncopa o compendio de lo que sucede en un día.*” (Ruano de la Haza:2000:176). O como cuando unos versos después sube el tono de sus galanterías identificándola con el mismo sol y en agravio de la belleza de su rival Estrella:

Rosaura- *Soy de Estrella / una infelice dama.*

Segismundo- *No digas tal; di el sol, a cuya llama aquella Estrella vive, pues de tus rayos resplandor recibe.* (vv. 1592-1595)

El estilo culterano se advierte en el uso de metáforas como la del v. 2464 - *ondas de escarlata* - con la que Estrella compara la sangre derramada en la guerra con un mar que inunda las calles y plazas del reino. En el inicio de los vv. 2656-2663, Segismundo se ve como un altivo general de la antigua Roma al frente de su ejército. Hay de repente un cambio de actitud: *Pero el vuelo abatamos* (v.2664). La identificación con el águila, símbolo de las victoriosas legiones romanas, precipita esa inmediata perifrasis metafórica de la prudencia.

La metáfora del v. 2803 - *cifrada en mi Babilonia* - queda explicada en la entrada correspondiente del *Diccionario de Autoridades*: “(Babilonia) *Metaphoricamente se toma por confusión y desorden, y en este significado es muy común en nuestra lengua.*” (1979:526) El nombre de la antigua ciudad bíblica expresa la confusión de Rosaura.

Metonimias como la del v. 2487 - *lo que la ciencia erró venza el acero* -, donde *el acero* sustituye a “espada” en este juego de transferencias semánticas.

Anáforas como *Di dos... que si dos hemos sido* (vv.23-32): O en el segundo monólogo de Segismundo - vv.2158-2177: *Sueña el rey que es rey(...)* - donde la voz “sueña” se repite insistentemente (vv.2168, 2170, 2172, 2173, 2174 y, en plural, en el 2176). La reiteración anafórica se refuerza con el paralelismo entre la segunda y tercera décimas: *Sueña el rey que es rey, y vive* (vv. 2158-2167)/ *Sueña el rico en su riqueza* (vv. 2168-2177).

El procedimiento se repite en los vv. 2472-2475: *cada piedra un pirámide levanta, / y cada flor construye un monumento, / cada edificio es un sepulcro altivo, / cada soldado un esqueleto vivo*. Los vv. 2428-2459 en que Basilio concluye que es más fácil parar un caballo desbocado, un río o un peñasco que al vulgo - *Pues todo fácil de parar ha sido, y un vulgo no, soberbio y atrevido* - constituyen una

anáfora, que es concatenación de preguntas retóricas. El valor intensificativo de la anáfora se hace patente en los vv. 2798-2800 - *quedé triste, quedé loca...* - donde la palabra “yo” aparece dos veces en v. 2798 y “quedé” cuatro veces en vv. 2799-2800. En los vv. 2902-2921 *mujer para darte quejas, / varón para ganar honras* los términos semánticamente contrarios se asimilan adquiriendo así un valor anafórico que subraya el paralelismo sintáctico de las frases. Esta peculiar anáfora sirve para reforzar la imagen monstruosamente bisexual de Rosaura.

Antítesis - figura de carácter lógico que “*consiste en la contraposición de dos palabras o frases de sentido opuesto*” (Marchese:2006:29) - como en *que es de un vivo cadáver sepultura* (v.94) y paradojas como la de *Inmóvil bulto soy de fuego y hielo* (v.74) que debe intepretarse según Ruano de la Haza “*como expresión del miedo y la emoción de Rosaura: miedo por la oscuridad y misterio que contiene la torre, la cual ella ya ve como sepultura; y emoción, por la presencia de Segismundo, que ella ya intuye.*” (Ruano de la Haza:2000:89)

A veces las antítesis se acumulan en versos muy próximos, como las tres que amalgaman la vida y la muerte: *que cuna y sepulcro fue* (v. 195), *siendo un esqueleto vivo* (v.201) y *siendo un animado muerto* (v. 202), o la del v.321 *antes de nacer moriste*. Otro ejemplo de esta figura de estilo conceptista es la idea de que si la mentira cae bajo la jurisdicción de la voz, es decir, de las palabras, los ojos, los sentidos - como el alma - no pueden mentir, idea que queda concentrada en los versos 1912-1921 que terminan así: *que ajustar y medir quiera la falsedad de quien dice con la verdad de quien siente.*

En los versos *una sombra de la vida / y una llama de la muerte* (vv. 2026-2027) con que Clarín se dirige a Segismundo, ya devuelto a su cárcel, la antítesis expresa cómo la suerte ha trocado su pasada gloria en mera ficción. Este juego de oposiciones era, según Carilla, procedimiento común a los diversos estilos del barroco - el conceptismo y el culteranismo - pero que en Calderón adquiere rasgos de un estilo personal, propio y diferenciado (Carilla:1969:75), como, una

vez más, puede verse en el oxímoron *cada soldado un esqueleto vivo* (v.2475).

Exclamaciones retóricas como la del famoso verso *¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!* (v.102). Según Angelo Marchese es una “*Forma típicamente emotiva del lenguaje con la que se expresan los más diversos sentimientos, con un cierto énfasis subrayado por la entonación y por el signo diacrítico de la exclamación.*” (Marchese:2006:156) Este verso se repite en el v. 78, lo que subraya la miseria e infelicidad de Segismundo.

Interrogaciones retóricas, es decir, *frases que no presuponen una falta real de información, sino que implican enfáticamente al interlocutor en un asenso o una negativa ya implícita en la pregunta.*” (Marchese:2006:217)

Así la del verso *¿qué delito cometí contra vosotros naciendo?* (v.105) a la que Segismundo mismo da respuesta inmediatamente: *Aunque sí nací, ya entiendo / qué delito he cometido/... pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido* (vv.107-112) o las de las cuatro décimas (vv.123-162) del monólogo de Segismundo en las que se alude a los cuatro elementos con referencias a “el ave, el bruto, el pez y el arroyo”, o la serie de enunciados interrogativos con que Segismundo expresa su confusión - *¿Yo en palacios suntuosos?*” vv.1224-1243. *¿Yo Segismundo no soy?* (vv.1236-1238) - para terminar respondiéndose a sí mismo tras una última interrogación: *¿quién me mete en discurrir? / Dejarme quiero servir, / y venga lo que viniere.* (vv. 1245-1247).

Este tipo de interrogaciones en el transcurso de la obra y de la transformación de su protagonista pasan del soliloquio a integrarse en el diálogo: *¿qué tengo que agradecer?* (vv. 1502-1519), le pregunta Segismundo al rey, pregunta que desencadena una serie de silogismos que avanzan hacia la respuesta explícita de que ninguna deuda tiene con él ni motivo de estarle agradecido. El personaje va adquiriendo seguridad, saliendo de la duda. En un nuevo aparte o soliloquio, a la pregunta *¿Que quizá soñando estoy, aunque despierto me veo?*, se responde con un

taxativo: *No sueño, pues toco y creo / lo que he sido y lo que soy* (vv. 1534-1535).

Entre los vv. 2182-2187 Segismundo pregunta: “*¿Qué es la vida?*” dos veces (v.2182 y v.2183). Él mismo da respuesta a su pregunta: *un frenesí / una ilusión, una sombra, una ficción* (v.2182-2184). Es decir, hay dos interrogaciones retóricas que hayan su respuesta en la reiteración deliberada de una sinonimia: *una ilusión, una sombra, una ficción*.

Paralelismos como el de las cuatro décimas (vv.123-162) del monólogo de Segismundo cuya estructura gramatical se repite: *Nace el (...)*

Según García Martín, “*se trata de paralelismo sinonímico, ya que se repite la misma idea, con distinta forma, en dos o más partes de la composición.(cfr., por ejemplo, los vv.190-192, 201-202, 220-222, 562-564...).* Puede haberlo antitético, si se contraponen ideas opuestas, en sí o contextualmente, en cada una de las partes de una composición (así, en vv. 508-509, 1202-1207...); y sintético, cuando una idea expuesta en la primera parte de un conjunto se desarrolla parcialmente en sucesivas partes de aquél, como en los vv. 1228-1235.(...)” (García Martín:1984:72)

“Correlación diseminativo- recolectiva”, en fórmula acuñada por Dámaso Alonso y que según García Martín “*consiste en que los elementos que la forman aparecen por primera vez distribuidos a lo largo de un bloque (...) y, posteriormente, se concentran hacia el final (...)*” (1984:72), como la que culmina en *un cristal, un pez, un bruto y un ave* de los vv. 171-172, o la que se despliega en la sucesiva comparación de la belleza de la mujer con la de los más bellos elementos de la Naturaleza - *sol, lucero, diamante, estrella y rosa* (vv. 1593-1617) -, elementos que distribuidos a lo largo de los versos se concentran todos al final, en el último verso de la tirada.

Silogismos o razonamientos deductivos, como el que concluye que si el hombre

es un breve mundo, la mujer, por ser más bella, ha de ser un *breve cielo* (v.1567) o el más prolijo de los vv. 2098-2107 en los que Segismundo razona sobre el tema vida=sueño, clave temática de la obra, con un silogismo de estilo conceptista que puede explicarse así: si lo que percibí con los sentidos, ha sido sueño, lo que ahora percibo, también lo será. Y si la experiencia de los sentidos sustituye al sueño al dormir, el sueño sustituirá a aquellos al despertar. En consecuencia, sueño y vigilia, ensoñación y percepción se mezclan y confunden inextricablemente dando por resultado la identidad de vida y sueño.

El diálogo entre Rosaura y Clotaldo de la escena 8 (vv.2491-2655) es una magnífica muestra de razonamientos silogísticos. Rosaura recuerda a Clotaldo que se ha comprometido a vengarla, pero Clotaldo, sumido como siempre en un dilema, no sabe a qué atenerse, pues si en tanto que hija le ha dado la vida, de lo que se deriva la obligación de reparar su honor con la sangre de Astolfo, de este la ha recibido cuando acudió en su defensa frente a Segismundo: *si a ti me obligué con dar, / dél lo estoy con recibir* vv. 2554-2555. La réplica de Rosaura (vv. 2560-2579) - *luego estás dél ofendido, luego estás de mí obligado* - es argumento que procede del “*código del duelo que gobierna las comedias de capa y espada de Calderón*” (Ruano de la Haza:2000: 233): el dar es alto y el recibir es bajo. Por eso, según su silogístico argumento, Astolfo ha ofendido a Clotaldo precisamente por haber recibido de él la vida. La nobleza estriba en el dar y no en el recibir. Clotaldo propone entonces la solución de darle generosamente su hacienda pidiéndole que se retire a un convento, pues no es momento de añadir dificultades cuando el reino está en guerra: *Con el remedio elegido / soy con el reino leal, / soy contigo liberal / con Astolfo agradecido;* (vv.2620-2623)

Homofonías, como la del verso 20 *y apenas llega cuando llega a penas*, que se ajusta perfectamente a la definición que de esta figura hace Angelo Marchese. “*La homofonía - dice - es la identidad fónica entre dos o más palabras que tienen función distinta en la frase... o que representan lexemas distintos...*”

(Marchese:2006:200). Los homófonos “apenas” y “a penas” se confabulan en un juego de palabras que debe interpretarse como, “apenas llega cuando ya encuentra penas”.

Epanadiplosis, figura que consiste en repetir una palabra al principio y al fin de una frase o verso, como en *todo es desdichas, y tragedias todo, / Tanta es la ruina de tu imperio, tanta* (vv. 2467-2468)

Juegos de ingenio, como cuando Astolfo manda a Rosaura que se presente a Estrella sin el retrato, pues siendo el de ella, es preferible presentar el “original”.

Equívocos, a veces de carácter cómico, como el de sustituir beso por *viso* (vv.895-897).

Dilogías como las que se producen al dar al nombre propio el significado de un nombre común, como en *sin mirar que soy Clarín* (v. 1209), donde el nombre del personaje alude al instrumento musical que en el barroco se identificaba con la Fama. El juego de ambivalencias se repetirá más adelante, en el v. 2199: *Clarín y callar no puedo*. “Clarín” y silencio son términos antitéticos, por eso, Clarín no puede callar, como tampoco puede hacerlo, sin dejar de ser lo que es, el instrumento musical del mismo nombre.

La dilogía puede también realizarse atribuyendo creativamente al nombre propio un significado del que originalmente carece, como en los dos famosos versos en que el mismo Clarín, el gracioso de la comedia, hace gala de su picaresco oportunismo: *Señor, soy un grande agradador de todos los Segismundos* (vv. 1337-1339), o en los vv. 2271-2273 -*vosotros fuistis quien me segismundasteis* - donde el juego de palabras llega al extremo de convertir el nombre en verbo, y conjugarlo.

La dilogía puede aparecer también con función contraria a la paródica. Sin embargo, el enaltecimiento puede quedar relativamente degradado, como cuando en los vv. 1592-1595 el nombre propio de Estrella se desplaza semánticamente hacia su significado común en detrimento de la belleza del personaje.

Ambigüedades calculadas, como en *La vida, señor, me has dado* (v.898), que lo mismo puede aludir a la salvación de un peligro que a la paternidad.

Hipérbatos, aunque no violentos: *por rey de las estrellas, el lucero*

Vocabulario suntuario de estilo culterano: *diamante*, etc.

Voces propias del arte de la pintura - *luz, tenebrosa, oscura, reflejos o lejos* - que se emparentan con las técnicas del claroscuro del tenebrismo español (*la obscura habitación con luz dudosa* vv. 85-90). Para Iwane la luz aquí simboliza la razón, de modo que, esa “luz dudosa” vendría a ser una referencia a la razón degradada de Segismundo. (Iwane:1995:9)

No mucho antes, en el verso 52 - ya comentado-, Rosaura hablaba de “*la medrosa luz* que aún tiene el día”. En el verso 90 el adjetivo empleado es *dudosa*. Además de las connotaciones simbólicas que estos adjetivos, y el pasaje entero en que se inciben, puedan tener, parece haber un uso deliberado de voces propias del arte de la pintura.

Sabida es la admiración de Calderón por la pintura. Se conserva la declaración, o deposición, de Calderón en favor de los profesores de la Pintura en un pleito de 1677 en la que defendió su carácter no de “oficio”, sino de “Arte Liberal” y en donde para mayor encarecimiento hace pintor al mismo Dios, quien “...*se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica*” (Calvo Serraller: 1991:541-546)

En el excursu titulado *Teoría del arte en Calderón y las artes liberales* Ernst

Robert Curtius hace un comentario que creemos avala el carácter pictórico de la descripción que hace Rosaura en estos versos: *Debería hacerse un "index pictorius" del teatro calderoniano, que incluyera las muchas metáforas y conceptos que Calderón tomó de la pintura. Habría que examinar también las descripciones en que Calderón compite con el arte del pintor - "sit ut pictura poesis"...* (Curtius:1981:781).

En los versos de Calderón que comentamos la luz - o mejor, la "breve luz" - "*hace más tenebrosa la obscura habitación*". Si el tenebrismo español se basa en el fuerte contraste de luces y de sombras para dar mayor intensidad a las partes iluminadas, aquí Calderón acentúa la oscuridad de la prisión de Segismundo gracias al foco de luz de la hoguera en que a través de las "palabras" de Rosaura (poesis) "vemos" (pictura) calentarse a Segismundo.

Pensamos que en estos versos se reúnen paradigmáticamente los valores simbólicos a los que hace referencia Iwane con los pictóricos. En el mismo Memorial recordaba Palomino cómo Calderón en su elogio reparaba en que la Pintura "*...trascendiendo sus relieves de lo visible a no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo*" (Calvo Serraller:1991: 541). Y es que, en efecto, el juego de luces y sombras se desplaza metafóricamente del habitáculo de Segismundo a su corazón.

La ironía, como la del diálogo de la escena 5 de la primera Jornada, primer encuentro de Astolfo y Estrella -primos y rivales en sus pretensión de suceder al rey en el trono - en que los requiebros y la cortesía se confunden con veladas amenazas siguiendo el tópico petrarquesco del amor-guerra (vv.475-579).

Otro ejemplo se haya en el discurso de Segismundo de los vv. 3136-3319, - réplica del que al principio hiciera su padre, el rey Basilio, como subraya la utilización de las mismas palabras en su comienzo: *Corte ilustre de Polonia*. La ironía es aquí cristalización del principio de "justicia poética": los errores del

padre y rey quedan sustituidos por la prudencia del hijo y príncipe.

Parodia y su función degradadora. En la dos primeras escenas de la tercera Jornada (vv.2188-2265) se desarrolla el soliloquio de Clarín que parodia el primer monólogo de Segismundo (vv.102-172). Si allí “*el delito mayor del hombre es haber nacido*”, aquí el “*mayor sacrilegio*” es haber callado (v. 2226). Clarín se presenta como una caricatura del príncipe.

En los vv. 2202-2203 las arañas y ratones que acompañan a Clarín en la torre son una degradación burlesca de los jilgueros. La jaula del jilguero queda sustituida en este proceso de degradación por la cárcel de los ratones y las arañas, como la “corneta” del v. 2045 - *que es instrumento ruín* - es degradación del alto nombre de Clarín. Los juegos y chistes, como el de *Nicomedes y Niceno* (vv. 2217-2219) deforman. Sin embargo, no ocultan las miserias.

En los vv. 2672-2687 Clarín compara el caballo de Rosaura con un mapa en que aparecieran dibujados los cuatro elementos : fuego, aire, agua y tierra. No es la primera vez que se recurre en esta comedia a tal comparación. Ya lo había hecho Rosaura a propósito de su “hipogrifo” en los vv. 1-6. Comparar un caballo con los elementos era una convención literaria del Siglo de Oro. En boca de este gracioso de la comedia la intención paródica de la descripción es evidente.

En la escena¹² lo que empieza como parodia termina como tragedia. La parodia que hace Clarín - escondido entre una peñas para evitar la muerte - del conocido romance *Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía* se resuelve trágicamente en el grave discurso de su agonía: *que no hay seguro camino / a la fuerza del destino / y a la inclemencia del hado. / Y así, aunque a libraros vais / de la muerte con huir, / mirad que vais a morir/, si está de Dios que muráis.* (vv. 3075-3095).

Encabalgamiento

“Encabargar” consiste en *Prolongar la unidad sintáctica más allá de los límites del*

verso, dándose entonces un desajuste entre la pausa métrica y la pausa de sentido (Dominguez Caparrós:134). El encabalgamiento se da cuando la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite, desde el punto de vista morfosintáctico, una pausa en su interior.

Así el aparte de Segismundo - *Yo he visto esta belleza otra vez* - que se inicia en el v. 1580 se prolonga y cierra en el verso siguiente, que es donde comienza el de Rosaura: *Yo esta pompa, esta grandeza*.

Yo he visto esta belleza (v. 1580)

otra vez. Yo esta pompa, esta grandeza (v. 1581)

Dámaso Alonso, que fue quien acuñó el término de encabalgamiento, no precisa el número de sílabas del verso encabalgado que debe haber antes de la pausa, pero, dado que aquí termina antes de la quinta sílaba del verso encabalgado, puede afirmarse que se trata de un “encabalgamiento abrupto”. Lo mismo ocurre en el v. 1583, que se reparten Rosaura y Segismundo.

En otros versos no puede hablarse cabalmente de encabalgamiento, pero la ocupación del mismo verso por las palabras de dos personajes constituye una fuerte trabazón ya sea de los apartes o del diálogo explícito. Véase el procedimiento en el v. 1666, donde el heptasílabo que inicia Rosaura - *¡Advierte!* - lo completa Segismundo - *Soy tirano*. Este recurso da gran vivacidad al diálogo y la acción.

Las escenas 7-10 de la segunda Jornada (vv. 1548-1723) se desarrollan de principio a fin en silvas. En la silva la rima puede disponerse libremente, según nos recuerda la entrada correspondiente del *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós (1999:390). Calderón mantiene esta larga e ininterrumpida sucesión de heptasílabos y endecasílabos con pareados de rima consonante, pero para guardar la misma estructura métrica hace uso en distintos momentos del encabalgamiento.

En el segundo monólogo de Segismundo vv. 2148-2187, cuyas décimas fueron calificadas por Quilis de “*perfectas y hermosísimas*” (Quilis:1984:117), los versos encabalgados fluyen, tras la obligada pausa versal, desviando o completando el sentido inicial del verso anterior. La pausa versal no sólo detiene el chorro de la voz, sino que obliga a concentrarse en la idea sentenciosamente expuesta. He aquí algunos ejemplos:

*Que el hombre que vive, sueña
lo que es hasta despertar* vv. 2156-2157

*Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando* vv. 2158-2159

*y este aplauso, que recibe
prestado,...* vv. 2161-2162

El encabalgamiento aparece de nuevo en los vv.2632-2655. Las brevísimas réplicas y contrarréplicas al quedar subsumidas en el mismo verso aumentan la viveza del diálogo que mantienen Rosaura y Clotaldo.

Rosaura- *Matar al Duque.*
Clotaldo - *Una dama
que padre no ha conocido,
¿tanto valor ha tenido?*
Rosaura- Sí.
Clotaldo- *¿Quién te alienta?*
Rosaura- *Mi fama.*

En definitiva, el encabalgamiento “...es un fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y sólo depende de la voluntad o intención del poeta” (Domínguez Caparrós:130).

Técnica del “suspense”, como en ese interrumpido *Yo soy...* del v. 277 que impide desvelar la verdadera personalidad del personaje y deja al espectador en la ignorancia y en tensa espera de su anagnórisis, que sólo comienza a producirse mucho después, al final de la primera Jornada cuando en los vv.962-97 Rosaura da a entender a Clotaldo que no es un hombre, sino una mujer y que viene a Polonia para recobrar su honor, que ha sido mancillado por Astolfo: *que es este exterior vestido / enigma, pues no es de quien / parece. Juzga advertido, /si no soy lo que parezco / y Astolfo a casarse vino / con Estrella, si podrá / agraviarme. Harto te he dicho.* (vv.967-972)

Técnica de la “anticipación”

Con las palabras que Basilio dirige a su hijo en los vv.1720-1723 - *volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado /... fue soñado* - culmina la larga serie de advertencias que en distintas ocasiones y por personajes diversos se han hecho a Segismundo sobre el carácter soñado de la realidad que cree vivir. García Martín señala los siguientes pasajes: vv. 1316-1318 (Clotaldo), 1432-1435 (Astolfo), 1582-1531 (Basilio) y 1677-1679 (Clotaldo). (García Martín:1984:126) Se trata de una técnica de “anticipación”. (García Martín: 1984:101)

Modalidades del discurso: la oratoria, el monólogo y el soliloquio, y los “apartes”.

La oratoria. El discurso del rey Basilio (vv.600-843) es una ejemplar pieza oratoria con elementos de la retórica aristotélica. También lo es el discurso de Rosaura en la escena 10 de la tercera Jornada (vv.2690-3015), que comienza con una *captatio benevolentiae* - *Generoso Segismundo* - , y continúa contando toda su

peripezia para finalmente proponerle a Segismundo una alianza contra el rey y Astolfo.

Otro buen ejemplo de oratoria “forense” es el largo discurso de Segismundo en la última escena de la *La vida es sueño* (vv. 3158-3247), réplica del que dio el rey Basilio en la primera Jornada, como fácilmente lo da entender su mismo comienzo: *Corte ilustre de Polonia*.

Segismundo, en este discurso retóricamente muy bien hilvanado, reprocha a Basilio haberse dejado llevar de sus erróneas interpretaciones y haberle encerrado en la torre para conjurar un peligro inexistente. Él fue quien le convirtió con ese erróneo proceder en una “fiera humana”: *Mi padre (...) me hizo un bruto, una fiera humana* (vv. 3172-3209).

Monólogo y soliloquio

El monólogo, según Jesús Gómez Gómez en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* de Frank P. Casa, “se define por oposición al «diálogo» ya desde la propia etimología, como «discurso de una sola persona» y, en su vertiente teatral, como «discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta».”(Gómez:2002:212).

En sentido estricto el soliloquio exige que el personaje esté solo en escena, aunque a veces los límites entre el monólogo y el soliloquio son difíciles de trazar. Así en el primer monólogo de Segismundo éste cree estar solo, pero en realidad es escuchado por Rosaura y Clarín.

En *La vida es sueño* encontramos tanto monólogos - los tres de Segismundo (vv.102-172, vv.2158-2177 y vv. 2266-2386) - como soliloquios, cual el de Clarín en vv. 2188-2227.

Los “apartes” son, según la convención teatral, recurso con que un personaje manifiesta un pensamiento que permanece desconocido para los otros personajes, pero también cumple una función metateatral, al involucrar al espectador en ese

discurso o contenido paralelo. Así ocurre, por ejemplo, en los tres “apartes” de la escena 12 que alternan Rosaura (vv.1764-1767 y vv.1778-1779) y Astolfo (vv.1774-1777).

Aurelio González muestra varias modalidades de apartes en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, aunque a veces su diferencia es poco perceptible: *El personaje formula en voz alta un pensamiento revelador de su personalidad o de sus verdaderos intereses. Es una manifestación espontánea ante un estímulo exterior. En síntesis, el aparte implica un comentario, una reflexión o una advertencia sobre lo que sucede en la escena y le preocupa a quien lo realiza.* (González:2002:14)

La función metateatral del aparte se hace evidente en la escena 2 de la tercera Jornada (vv.2228-2265) cuando los soldados llegan a la torre para buscar a Segismundo, pero le confunden con Clarín llamándole respetuosamente “señor”. Clarín continúa preguntándose en el mismo tono paródico si será costumbre de Polonia hacer príncipe a alguien para volverle luego a la torre. Clarín se ve impelido a satisfacer las expectativas de los soldados y entrar en el doble juego-como personaje, pero también como actor - de las representaciones: *Fuerza es hacer mi papel* (vv. 2242-2248).

La escena termina con un último aparte de Clarín en los versos vv. 2263-2265 -*Segismundo llaman / todos los príncipes contrahechos* -. “Contrahecho” es voz que el *Diccionario de Autoridades* define como “lo así imitado y asimilado” (1979:562). Bien puede decirse de esta escena que es teatro dentro del teatro, pues que un personaje imita a otro.

5.3. Métrica

5.3.1. Esquema métrico de la obra

Silva

La silva - serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante - era metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII. Góngora utilizó esta estrofa en sus *Soledades*. Calderón parece seguir la moda barroca en el uso de la silva para introducir el tema de la soledad. La utiliza en el comienzo mismo de *La vida es sueño*, cuando Rosaura y Clarín aparecen en medio de las soledades del monte que habita otro solitario: Segismundo.

Las escenas 7 a 10 de la Jornada II (Segundo encuentro de Rosaura, combate con Astolfo y afrenta del rey Basilio) - vv. 1548-1723 - se desarrollan de principio a fin también en silvas. Aunque en la silva la rima puede disponerse libremente, Calderón mantiene esta larga e ininterrumpida sucesión de heptasílabos y endecasílabos con pareados de rima consonante. Para mantener la misma estructura métrica Calderón hace uso en distintos momentos del encabalgamiento.

Los vv.2656-2689 de la escena 9 (Jornada III) constituyen también una silva, que aquí lo mismo sirve para las graves palabras de Segismundo, quien al frente del ejército rebelde da prueba de su transformación en príncipe prudente - *Pero el vuelo abatamos* (v.2664)- como para la descripción paródica que hace Clarín del caballo en que llega Rosaura.

Décima

La décima - estrofa de “arte menor” de diez versos octosílabos que rima según el patrón: abbaaccddc - aparece ya utilizada de modo magistral en la segunda escena de *La vida es sueño*, en el famosísimo primer monólogo de Segismundo (Jornada I) siguiendo la recomendación del *Arte nuevo de hacer*

comedias de Lope de Vega: “*Las décimas son buenas para quejas*”. Las escenas 17 a 19 (Jornada II) donde Segismundo hace su segundo monólogo están igualmente conformadas en décimas.

Las décimas, pues, han sido utilizadas en el primer y segundo monólogos de Segismundo (vv.103-172 y vv. 2148-2187) - así como en la primera entrevista de Segismundo y Rosaura (vv.190-272) -, es decir, en el espacio de la torre, como si la reflexión y la tristeza encontraran mejor cauce en este metro.

En las escenas 17 a 19 proliferan los versos encabalgados, que fluyen, tras la obligada pausa versal, desviando o completando el sentido inicial del verso anterior. La pausa versal no sólo detiene el chorro de la voz, sino que obliga a concentrarse en la idea sentenciosamente expuesta, como demuestran los numerosos ejemplos de estas escenas.

Romance

El romance, serie ilimitada de octosílabos en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial, que según el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega es metro apropiado para las “relaciones”, tiene en *La vida es sueño* un uso mucho más variado, como queda patente en los siguientes versos y escenas:

- vv.277-474 de las escenas 3 y 4 (Jornada I): romance (a/e) en que tienen lugar las íntimas y graves reflexiones de Clotaldo - tras vencer la resistencia de Segismundo y apresar a Rosaura y Clarín - ante el dilema de si entregar a su supuesto hijo al rey o no, pero en las que también hay un vivaz diálogo con Rosaura y se oyen las cómicas réplicas de Clarín.
- vv.600-856 Discurso del rey Basilio de la escena 6 (Jornada I): romance(i/o).
- vv.857-985 Doble relato, de Clotaldo a Basilio - transgresión de Rosaura y Clarín al haber entrado en la torre prohibida- y de Rosaura a Clotaldo - denuncia del autor de su deshonra - de las

escenas 7 y 8 (Jornada I): romance (i/o).

vv.986-1223 Relato de la narcotización y traslado de Segismundo a palacio de las escenas 1 y 2 (Jornada II): romance (e/a).

vv.1724-2017 Comedia de enredo del “retrato”, con su clásico triángulo amoroso de celos y rivalidades de las escenas 11 a 16 (Jornada II): romance (e/e).

Aunque desde el punto de vista estilístico, se diferencian dos tipos fundamentales de romance - el narrativo y el lírico - aquí parecen darse ambos tipos entreverados, prueba de cómo Calderón, aun siguiendo en general las recomendaciones del *Arte nuevo* de Lope de Vega, hacía un uso flexible de los distintos tipos de metro.

vv.2188-2265 Soliloquio de Clarín y su vivaz y gracioso diálogo con los soldados en las escenas 1 y 2 (Jornada III): romance (e/o). Las quejas del soliloquio de Clarín, en romance, son parodia de las décimas del primer monólogo de Segismundo.

Este metro parece ajustarse mejor al libre discurrir de las palabras de un gracioso que el más solemne de las décimas.

vv.2266-2427 de las escenas 3 y 4 (Jornada III): romance (e/o) en que los soldados, en nombre del vulgo en armas, aclaman por rey a Segismundo.

En los vv. 2307-2343 las preguntas retóricas del monólogo interior de Segismundo tienen una primera respuesta en un largo aparte en que concluye, a modo de desengaño, *que toda esta vida es sueño*, pero en los vv. 2357-2385, donde el monólogo interior se eslabona con el diálogo con los soldados, la voz interior de Segismundo grita un *soñemos, alma, soñemos ...* llamando a la acción, al obrar, conclusión que se reitera en la escena siguiente tras su diálogo con Clotaldo en los vv.

2423-2427 - *obrar bien es lo que importa* - donde Segismundo habla ya como un príncipe prudente. Calderón vierte en el molde del romance tanto la seriedad de la tragedia como las burlas del gracioso de la comedia - *vosotros fuistis quien me segismundasteis* (vv. 2271-2273).

vv.2690-3015 Segismundo y Rosaura, protagonista el uno de la acción principal y la otra de la secundaria, se encuentran por tercera vez. Finalmente ambas acciones de la comedia convergen de la escena 10 (Jornada III) compuesta en “romance (o/a)”, aunque para el final de esta misma escena - vv. 3016-3019 - Calderón se vale de redondillas.

Rosaura hace el relato completo de su peripecia, lo que es propio del romance. Sin embargo, Segismundo usa el mismo metro en un aparte en el que da de nuevo prueba de cómo la prudencia prevalece sobre el instinto refrenando sus pasiones y decidiéndose a restaurar el honor de Rosaura.

vv.3098-3135 Derrota del rey Basilio, de la escena 13 (Jornada III): romance (a/a).

El rey derrotado, como antes Segismundo con Rosaura, convierte el diálogo con Clotaldo en un monólogo en voz alta, casi un aparte en que acepta las consecuencias de sus errores *esperando cara a cara* la muerte.

vv.3136-3319 Última escena. Discurso de Segismundo y desenlace de todos los nudos de la comedia: restauración del honor de Rosaura, legitimidad de la sucesión, vencimiento de las propias pasiones, condena del soldado rebelde y el tema de la vida como sueño de la escena 14 (Jornada III).

La forma “romance (a/a)” prosigue ya sin solución de continuidad hasta el final de la obra.

Quintillas

Según el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, las redondillas son buenas para las cosas de amor. Calderón pone en quintillas - variante de las redondillas - las amorosas palabras que Astolfo dedica a Estrella en la escena 5 (Jornada I: vv.475-579).

En la quintilla, estrofa de cinco versos octosílabos, la combinación de la rima queda a la voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y de que los dos últimos no formen pareado. De las combinaciones posibles - ababa, abaab, abbab, aabab, aabba - Calderón sigue en estos versos los siguientes patrones: ababa en los vv.475-579. Las tres excepciones son : abaab en vv.510-514, y aabba en vv.520-524 y vv.535-539.

Redondillas

La estrofa de cuatro versos de arte menor cuya rima es abba, la llamada redondilla, tan adecuada para el diálogo vivaz y la acción rápida, aparece en los siguientes versos y escenas:

- vv.1224-1339 Segismundo despierta en palacio, de la escena 3 (Jornada II).
- vv.1340-1439 Primer encuentro de Segismundo con Astolfo y Estrella, y asesinato del criado arrojado por el balcón, de las escenas 4 y 5 (Jornada II).
- vv.1440-1547 Réplicas y contrarréplicas de Basilio y Segismundo en su primer encuentro, de la escena 6 (Jornada II).
- vv.2492-2655 Réplicas y contrarréplicas entre Clotaldo y Rosaura de la escena 8 (Jornada III). A pesar de la advertencia de Lope de Vega - las redondillas son para las cosas de amor - esta estrofa encauza aquí un tema bien distinto: el odio y la venganza.
- vv.3016-3019 Final de la escena 10 (Jornada III), en que Rosaura tacha de equívocas las palabras previas de Segismundo (vv. 3005-3015), quien en realidad no hace sino refrenar su pasión hacia Rosaura:

que no mire tu hermosura/ quien ha de mirar tu honra.
(vv.3014-3015)

vv.3020-3097 Batalla y muerte de Clarín, de las escenas 11 y 12, y hasta el v.3097 de la escena 13 (Jornada III). De nuevo las redondillas sirven de molde no al amor, sino al asunto más trágico de la guerra y la muerte.

Esticomitia

En realidad se trata de una figura retórica opuesta al encabalgamiento, pero que afecta a la métrica o debe ajustarse a ella. Así ocurre en el saludo que Estrella y Astolfo dirigen alternativamente a Basilio comparándole con el filósofo Tales de Mileto y el matemático Euclides y que tanta viveza dan a sus palabras en los vv.579-857 de la escena 6 (Jornada I).

Octava real

En los vv.2428-2491 de las escenas 5 a 7 (Jornada III), a fin de realzar su carácter épico y bélico, el metro utilizado es la octava real.

La octava real, estrofa de gran difusión en el Barroco y propia de los grandes poemas narrativos, es utilizada en estas breves y vívidas escenas en que el rey Basilio, Clotaldo y Estrella se convierten, en efecto, en narradores de una guerra civil.

Resumiendo, en *La vida es sueño* Calderón sigue, pero de modo muy flexible, las recomendaciones del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega.

Un mismo metro puede servir a asuntos y situaciones dramáticas muy distintas, así como a diferentes registros, desde el solemne al paródico.

La variedad de estrofas acentúa en carácter dinámico de esta obra, ininterrumpida sucesión de acontecimientos donde la reflexión alterna con la

acción.

5.3.2. Décima de Rosaura de los vv.243-252

*Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
ni sé qué pueda decirte,
ni qué pueda preguntarte.
Sólo diré que a esta parte
hoy el cielo me ha guiado
para haberme consolado;
si consuelo puede ser,
del que es desdichado, ver
a otro que es más desdichado.*

En esta réplica que Rosaura da a Segismundo el diálogo continúa desarrollándose en décimas. La décima, según Quilis, *“está constituida por versos de ocho sílabas (...) La estructura de la décima está formada por dos redondillas, con rima abrazada, abba y cddc, y uniéndolas, dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, así el esquema queda del siguiente modo: abbaaccddc.”* (Quilis:1984:116). Recordemos que la redondilla es estrofa constituida por cuatro versos.(Quilis:1984:103)

Pasamos ahora al análisis de los elementos métricos de esta décima.

a) Análisis métrico

1. Con - a - sóm - bro - de - mi - rár - te, //
2. con - ad - mi - ra - ción - de_o - ír - te, //
3. ni - sé - qué - pué - da - de - cír - te, //
4. ni - qué - pué - da - pre - gun - tár - te. ///

5. Só - lo - di - ré - que_a_és - ta - pár - te //
6. h́oy - el - cié - lo - me_há - guĩ - á - do
7. pá - ra_ha - bér - me - con - so - lá - do; //
8. si - con - sué - lo - pué - de - sér, //
9. del - que_és - des - di - chá - do, /- vér
10. a_ó - tro - que_és - más - des - di - chá - do. ///

A continuación explicamos las marcas que usamos aquí. La curva que enlaza dos palabras (por ejemplo: de_o) indica sinalefa, fenómeno que Quilis define así: “*Cuando una palabra termina en vocal (o vocales) y la siguiente comienza por vocal (o vocales), se computan, junto con las consonantes que formen sílaba con ellas, como una sola sílaba métrica.*” (Quilis:1984:49). Las flechas indican el tono. El tono descendente se señala con / / y el ascendente con / /.

Señalamos con / la pausa interna; con // la pausa versal y con /// la pausa estrófica.

b) Comentario métrico

El análisis silábico

Los versos 1, 3 y 4 poseen ocho sílabas fonológicas que se computan como ocho sílabas métricas. Los versos 2, 6 y 7 poseen nueve sílabas fonológicas, pero en cada verso hay una sinalefa. Por eso, contamos ocho sílabas métricas. Los versos 5 y 10 tienen diez sílabas fonológicas, pero en cada verso hay dos sinalefas, por lo que métricamente computamos ocho sílabas. Los versos 8 y 9 tienen siete sílabas fonológicas. Sin embargo, las últimas sílabas de cada verso (ser y ver) son oxítonas. En ambos versos oxítonos se ha de contar una sílaba más sobre las que tienen fonológicamente. Por tanto, aquí también se computan ocho sílabas métricas.

Debemos señalar que en el verso 6 hay una diéresis, recurso que Quilis explica

así: “*Cuando las dos vocales que forman un diptongo se pronuncian separadas dando lugar cada una de ellas a dos sílabas diferentes.*” (Quilis:1984:51)

El análisis acentual

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

- Verso 1: acentos en las sílabas métricas 3.^a y 7.^a
- Verso 2: » » » » 5.^a y 7.^a
- Verso 3: » » » » 2.^a, 3.^a, 4.^a y 7.^a
- Verso 4: » » » » 2.^a, 3.^a y 7.^a
- Verso 5: » » » » 1.^a, 4.^a, 5.^a y 7.^a
- Verso 6: » » » » 1.^a, 3.^a, 5.^a y 7.^a
- Verso 7: » » » » 1.^a, 3.^a y 7.^a
- Verso 8: » » » » 3.^a, 5.^a y 7.^a
- Verso 9: » » » » 2.^a, 5.^a y 7.^a
- Verso 10: » » » » 1.^a, 3.^a, 4.^a y 7.^a

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

- Verso 1: _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _
- Verso 2: _ _ _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
- Verso 3: _ _ ' _ ' _ ' _ _ _ ' _ _
- Verso 4: _ _ ' _ ' _ _ _ _ _ ' _ _
- Verso 5: ' _ _ _ _ ' _ ' _ _ _ ' _ _
- Verso 6: ' _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _
- Verso 7: _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _
- Verso 8: _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _
- Verso 9: _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
- Verso 10: ' _ _ _ ' _ ' _ _ _ _ ' _ _

Todos los octosílabos tienen el acento en la séptima sílaba. Todos, con

excepción de los versos 2, 5 y 9, poseen acento en la tercera sílaba, pero básicamente la distribución de los acentos es distinta en cada verso. Es decir, el axis rítmico está situado en la séptima sílaba siempre, aunque no hay regularidad en el ritmo secundario. Como todos los versos tienen el último acento sobre sílaba impar, su ritmo es trocaico. Es decir, todos los acentos situados sobre las sílabas impares son acentos rítmicos y los que recaen sobre las sílabas pares son acentos extrarrítmicos.

El análisis de las pausas

La pausa versal, es decir, la que se produce al final de cada verso, es obligatoria. Sin embargo, por razones sintácticas la pausa versal del verso 5 puede hacerse mínima o incluso omitirse. Podría decirse que es una suerte de encabalgamiento.

Por el contrario, la pausa versal del verso 8 puede marcarse o prolongarse más, a causa del hipérbaton del verso 9. La estructura oracional violentada por ese mismo hipérbaton exige una pausa interna en dicho verso 9, señalada en el esquema con barra simple /, a fin de dejar como entre paréntesis la oración de relativo y permitir enlazar la cláusula con función de sujeto “ver a otro que es más desdichado” al verbo “puede ser”.

Los versos 6 y 9 no tienen pausa versal, ya que en ambos se produce un claro encabalgamiento, razón por la que en el esquema del análisis métrico no hemos puesto doble barra //.

Según Quilis, *“El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica.”* (Quilis:1984:81)

Hay pausa estrófica después de los versos 4 y 10, pues son las que corresponden al final de las dos redondillas.

La realización o no de pausas, su mayor o menor duración se mueven entre la norma métrica y sintáctica y la licencia, pudiendo ésta inclinarse más a una en

destrimento de la otra. Con todo, parece que la claridad semántica y sintáctica prima en los versos de Calderón y que para ello el poeta juega con las pausas versales o internas, haciéndolas o deshaciéndolas, a fin de dar sentido a una estructura oracional típicamente culterana como demuestra el recurso al encabalgamiento y al hipérbaton.

El análisis tonal

Esta décima está constituida por tres oraciones: la primera corresponde a los versos 1, 2, 3 y 4, en realidad dos oraciones copulativas unidas por el nexos negativo “ni”. La segunda corresponde a los versos 5, 6 y 7, y la tercera a los versos 8, 9 y 10, aunque la segunda y tercera en realidad forman una unidad sintáctica, pues se trata de una oración subordinada condicional. Los versos 4, 7 y 10 tienen tono descendente / / al final por ser los últimos de cada oración. Los versos 3 y 9 también tienen tono descendente. Sin embargo, el del verso 3 debe hacerse más tenue o más neutro, ya que en realidad la oración se prolonga en el verso siguiente, que además es final de estrofa. Y lo mismo puede decirse del verso 9 respecto del 10, con el que además forma encabalgamiento.

Los versos 1, 2, 5, 6 y 8 tienen tono ascendente / / al final.

El verso 9 también tiene tono ascendente después de *desdichado*, ya que es una oración de relativo que debería ir normativamente junto a su antecedente “consuelo”, pero del que le separa el hipérbaton. El orden normal sería “si ver a otro que es más dedichado puede ser consuelo del que es desdichado”. Al alterar el orden de las palabras ha de cambiar el tono. La pausa interna permite restaurar el orden sintáctico dejando a la oración de relativo entre dos pausas y resaltándola precisamente por no ser de hecho necesaria para la cabal comprensión de toda la oración, pues muy bien podría omitirse.

De más está decir que la realización correcta de las pausas, tanto como la de los tonos, es asunto decisivo para una lectura o un recitado de los versos.

El análisis del timbre

La reiteración del timbre se polariza en la rima. La rima de esta décima adopta la siguiente forma:

Versos	Rimas	Esquema
1	-rár-te	A
2	-ír-te	B
3	-cír-te	B
4	-tár-te	A
5	-pár-te	A
6	-á-do	C
7	-lá-do	C
8	-sér	D
9	-vér	D
10	-chá-do	C

Como ya se ha dicho, las dos redondillas tienen rima abrazada y quedan unidas por los dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla.

Como puede verse, se reiteran todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada en los versos 1, 4 y 5 y en los versos 2 y 3 de la primera redondilla con su verso de enlace, y en los versos 6, 7 y 10 y en los versos 8 y 9 de la segunda con su enlace.

Las rimas, por tanto, son consonantes. También se les puede denominar, de acuerdo con la variada terminología al uso, paroxítonas, totales o perfectas.

Resumiendo, podemos decir que esta composición es:

- i.) Parte de un diálogo expresado en tres décimas (vv.243-272), del que aquí hemos sólo analizado la primera (vv.243-252).
- ii.) La décima es isométrica, es decir, está formada toda ella por versos octosílabos.
- iii.) Los versos están distribuidos en forma de dos redondillas enlazadas y su rima sigue un esquema consonántico.
- iv.) Todos los versos tienen acento final sobre la séptima sílaba, es decir, son de ritmo trocaico.
- v.) El axis rítmico está situado en la séptima sílaba.

Una lectura atenta de *La vida es sueño* exigiría un análisis métrico y tonal minucioso de todos sus versos. Nosotras, para esta ocasión, nos limitamos, sin embargo, a esta décima de Rosaura, que presentamos como muestra de la maestría con que Calderón escribía.

5.4. Los personajes

5.4.1. Acción y carácter

Pring-Mill en su libro ya citado - *Calderón: Estructura y ejemplaridad*, - pasa revista a las contribuciones fundamentales de los calderonistas que antologa. Baste aquí una cita que resume sus posiciones: *Calderón... nos presenta un sistema de principios universales cuya operación... se estudia en situaciones particulares y humanas... Estas situaciones particulares habrán sido concebidas como ilustraciones ejemplares de aquellos principios generales.* Esta explicación de lo universal o general por lo particular de los ejemplos queda completamente orientada al fin temático propuesto “*desarrollándose inevitablemente hacia un desenlace que contenga un quod erat demonstrandum*” (Pring-Mill:2001:17)

Si nos atuviéramos a las propuestas metodológicas de la escuela de Pring-Mill,

deberíamos, en el caso que nos ocupa, el de la obra *La vida es sueño*, analizar el comportamiento de los personajes para ver si en efecto la tesis de la obra contenida en su título queda finalmente demostrada. En otras palabras, se trataría de valorar si los personajes y la acción que los reúne dan a la obra su condición de “ejemplar”, como aparato didáctico y como máquina lógica.

No obstante, antes de seguir hay que hacer mención de algunas ideas de Parker que matizan la propuesta metodológica reseñada. Parker estableció una serie de principios generales a los que, en su opinión, parecían atenerse muchas de las comedias del Siglo de Oro. De todos esos principios, de los que da cuenta Pring-Mill en el libro que ahora seguimos, nos interesa destacar el que definió como “*el predominio de la acción sobre la caracterización*” (Pring-Mill:2001:18). Esta afirmación debe entenderse no en detrimento de la importancia de los personajes, sino en el sentido de que están subordinados y como puestos a disposición del “tema”, es decir, de las ideas contenidas en la acción.

Nosotras pensamos que efectivamente los personajes de *La vida es sueño* siguen ese dictado, y que, con todo, están lejos de un esquematismo superficial. No son abstracciones alegóricas, aunque seguramente tampoco se les puede juzgar desde posiciones psicologistas. Valga este comentario para dejar sentado ya desde el principio nuestra posición como lectores de la obra: primero, los problemas de índole moral, teológica o política no quedan encarnados en los personajes, sino que son más bien el resultado de sus relaciones conflictivas en un contexto dramático, es decir, son el resultado de su acción, de su posición en y frente a las circunstancias de la vida que les ha tocado vivir en tanto que agonistas; y, segundo, que la ausencia de una caracterización “psicologista” de tipo realista no les resta “verosimilitud” dramática.

En otras palabras, los personajes, su caracterización, son indisociables de la acción. Ello quiere decir que para responder a la pregunta “cómo son” no debemos buscar lo que la obra no ofrece: una prosopografía inicial que les retrate en una imagen congelada. Antes al contrario, la respuesta ha de salir de lo que

dicen y de lo que hacen, tanto como de lo que no dicen o lo que no hacen. Nuestro análisis debe por tanto “situar” al personaje, es decir, analizarlo en función del lugar en que se encuentra y de las relaciones que establece con los otros personajes.

El dinamismo de la obra y la conflictividad con que se presentan los temas de la *La vida es sueño*, por ejemplo, libertad frente a destino o realidad frente a ilusión, es lo que imprime carácter a los personajes. Y, sin embargo, también puede afirmarse que son los personajes, según se nos van revelando, los que empujan el tiempo de la obra hacia su desenlace.

Esto es lo que parece afirmar, enmendando parcialmente a Parker, otro calderonista británico, A. E. Sloman, en su obra *The dramatic craftsmanship of Calderón* publicada en 1958. (La cita la tomamos de Pring-Mill, op.cit.p.29): *The key for the understanding of Calderón's plays, quite clearly, is not the plot itself..., but the characters and beyond them the theme which binds them together.*

Hay una suerte de relación dialéctica entre personaje y acción o acción y personaje que solo puede expresarse en la síntesis de ambas categorías. El personaje es lo que hace y lo que dice. Pero en *La vida es sueño* se hace necesario precisar contra quién actúa y a quién contradice. Por tanto, aunque analizamos el papel de cada personaje por separado, siempre hay que verlo, como ya se ha dicho, en su relación con los otros, pero no menos como portadores de determinados valores.

Los personajes, en efecto, llevan consigo una carga moral, se rigen según unos principios o unos intereses, actúan de acuerdo con una finalidad... que les enfrenta. Hay un juego de recíprocas acusaciones en que “cada uno tiene sus razones”. Cuáles sean estas razones es lo que hay que dilucidar, tal vez solo para concluir con Sloman en que lo que hay es una “responsabilidad individual y colectiva”. En la misma obra arriba citada Sloman afirmaba (La cita procede del libro Pring-Mill p. 30): *...man does not live in isolation. He is a member of society; his conduct will affect others and the conduct of others affect him. Tragedy results*

not simply from the wrong choice of one person but from a whole series of choices of all persons involved. (Sloman: 1958: 284)

5.4.2. Esquema de presencia de los personajes en escena

Jornada I	1	2	3	4	5	6	7	8
Rosaura	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				<input type="radio"/>
Clarín	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				<input type="radio"/>
Segismundo		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>					
Clotaldo			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Astolfo					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		
Estrella					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		
Basilio						<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	

Jornada II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
Rosaura							<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>					
Clarín		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>											<input type="radio"/>		
Segismundo			<input type="radio"/>									<input type="radio"/>	<input type="radio"/>							
Clotaldo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>								<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Criado I			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>															<input type="radio"/>	
Criado II			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>															
Astolfo				<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				
Estrella					<input type="radio"/>					<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>			<input type="radio"/>	<input type="radio"/>				
Basilio	<input type="radio"/>					<input type="radio"/>				<input type="radio"/>									<input type="radio"/>	

Jornada III	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Rosaura														
Clarín														
Segismundo														
Clotaldo														
Soldado I														
Soldado II														
Astolfo														
Estrella														
Basilio														

5.4.3. Descripción de los personajes

a) Segismundo

Segismundo es el protagonista de la obra. Según las profecías astrológicas de su padre, el rey Basilio, Segismundo sería un tirano que destruiría su país, Polonia. Por eso, le encierra en una torre oscura y alejada del mundo de los hombres, donde va a ser tratado como un monstruo. Segismundo es narcotizado y llevado al palacio del rey para ponerle a prueba. En el palacio, actúa como un tirano, por eso, es narcotizado otra vez y devuelto a la torre. Tras esta experiencia, Segismundo entiende que la vida es como un sueño y que debe obrar bien aun en sueños. *La vida es sueño* es el proceso que sigue Segismundo hasta convertirse en un príncipe prudente.

Jornada I

Escena 2 vv.102-277

La voz de Segismundo llega a los oídos del espectador con un triste lamento: *¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!*. Le oímos antes de poder verle. Segismundo se halla, en efecto, encadenado y vestido de pieles en *la obscura habitación con luz*

dudosa de una torre. Esa luz trémula y vacilante de la llama que apenas ilumina es simultáneamente una referencia a la fragilidad de la vida (Chamorro:1982:77) y a la razón degradada de Segismundo.

Segismundo repite su lamento e inicia su primer monólogo (vv.102-172) con una pregunta dirigida a los “cielos”: “¿qué delito cometí / contra vosotros naciendo?”, pregunta a la que, sin embargo, él mismo responde: “pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”, clara alusión al mito cristiano del “pecado original”, la primera desobediencia y el primer castigo, culpa que se renueva en todos los descendientes de Adán y Eva, es decir, en toda la Humanidad. El personaje, por tanto, se nos presenta no solo como individuo víctima de algún mal suceso, sino como representante de una culpa colectiva acercándose así a la categoría de símbolo. Lo veremos a lo largo de la obra como el resultado de una mezcla de mitos paganos y cristianos, o de mitos paganos cristianizados.

Acto seguido Segismundo se pregunta por qué su castigo es mayor que el de los demás, por qué, aun teniendo “alma, mejor instinto, albedrío y más vida”, lo que es propio y exclusivo de los hombres, no tiene la libertad de la que, sin embargo, disfrutaban las aves, los brutos, los peces y los arroyos, símbolos los tres primeros de los tres elementos: aire, tierra y agua - en donde, aparentemente, falta el cuarto: el fuego. De nuevo la voz de Segismundo, contraponiendo Humanidad y Naturaleza, parece el eco de una larga queja de los hombres.

Tan pronto como puede echar a volar, el ave - “*flor de pluma*” y “*ramillete con alas*” - abandona y deja vacío el nido, donde antes había hallado piedad (amor y compasión), por su deseo de libertad (vv.123-132). El bruto (vv.133-142), tal vez un toro - el signo Taurus del Zodíaco -, es “*monstruo de su laberinto*”, lo que inmediatamente suscita el mito del Minotauro, mitad hombre y mitad toro, encerrado en el laberinto de Creta por el rey Minos (Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp.365-382). El pez (vv. 143-152) “*a todas partes gira*” y el arroyo (vv.153-162) es “*culebra que entre flores se desata*”. Todos tienen más libertad que Segismundo, lo que da rienda suelta a su indignación: *En llegado a esta pasión,*

/ un volcán un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón.(vv.163-166).

Ese “Etna”, toponímico muy usado en la poesía del siglo XVII como expresión de la pasión (Suárez Miramón:1985:35), es además el elemento del fuego que antes faltaba. Los otros aparecen anteriormente ligándose el ave al aire, el bruto a la tierra, y el pez y el arroyo al agua. El fuego, asociado ahora a Segismundo, lo acerca a la Naturaleza, pero a diferencia de aves, brutos y peces, su naturaleza es humana. Es precisamente su “humana naturaleza” lo que le lleva al borde de la desesperación y el suicidio, lo que le convierte en un personaje trágico en quien se oponen un deseo de libertad y la fatalidad de una condena.

¿Quién mis voces ha escuchado? (vv. 173-242). Esta es la primera vez que Segismundo se encuentra con Rosaura. Al principio, Segismundo, colérico, amenaza a Rosaura con brutalidad -*entre mis membrudos brazos, / te tengo de hacer pedazos* (vv.184,185) -, sin embargo, se siente inmediatamente atraído por ella: *Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme / y tu respeto turbarme* (vv.190-193). Desde el mismo comienzo de la obra veremos en Rosaura el instrumento de la conversión que habrá de operarse en Segismundo.

Rosaura aparece vestida de hombre, y por tal la tiene Segismundo, pero se siente atraído, confuso, fascinado. Tal como apostilla Ciriaco Morón “*La belleza, aunque Rosaura todavía parece varón, comienza a civilizar (humanizar) a Segismundo.*” (Morón:2010:89). A tal punto le lleva su admiración que, cuando aparece Clotaldo, su carcelero - dando paso a la siguiente escena -, amenaza con matarse si ofende o agravia a Rosaura y Clarín. (vv.309-318)

Escena 3 vv. 227-277

En esta escena asistimos al enfrentamiento entre Segismundo y Clotaldo. Clotaldo le recuerda con duras palabras su condición de prisionero y las razones misteriosas de su “muerte civil”: *antes de nacer moriste/por ley del cielo* (vv.321-322).

La expresión “*por ley del cielo*” ha de entenderse “según la astrología.” El rey Basilio, padre de Segismundo, predijo, en tanto que astrólogo, que Segismundo sería un príncipe cruel y usurpador (vv.590-843), razón por la cual decidió encerrarlo en la torre desde su niñez. El lector o espectador de la obra aún no sabe nada de lo que ha de acontecer. Estamos en los inicios del relato. Estas palabras, “antes de nacer moriste” y “por ley del cielo” tienen un halo de misterio.

La réplica de Segismundo no se hace esperar: *¡Ah, cielos / qué bien hacéis en quitarme / la libertad, porque fuera / contra vosotros gigante* (vv. 330-336). Como hemos mencionado en 5.2.1 “gigante”, como en el mito de Uranos, alude a la condición de Segismundo. Uranos odia a los hijos que va engendrando en su madre la Tierra y los oculta en los abismos de ésta (Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p.48), igual que Basilio hace con Segismundo.

Escena 6 vv.579-857

En esta escena no aparece Segismundo, pero Basilio desvela su trágico nacimiento -*En Clorilene, mi esposa, / tuve un infelice hijo* (vv. 660-707). Basilio acusa a Segismundo de ser el causante de la muerte de su madre en el parto. En los vv.681-691 Basilio compara el nacimiento de Segismundo con un eclipse solar. Clorilene es el sol y Segismundo es la luna. El eclipse, el fenómeno por el que la luna oculta al sol, es descrito por Basilio como un combate o desafío en el que Segismundo vence a Clorilene.

En la escena 1 Rosaura desempeña el papel simbólico del sol y su caída del caballo es signo del anochecer. La torre de Segismundo, por su parte, simboliza la noche o la oscuridad y Segismundo es asimismo la noche, como su torre.

Si se toman todas estas imágenes en conjunto, puede deducirse que Segismundo es signo contrario al sol.

Jornada II

En la Jornada II se desarrolla la prueba a que Segismundo es sometido en el palacio.

Escena 3 vv.1224-1339

Clotaldo, tras revelar a Segismundo su condición de príncipe de Polonia, le explica el motivo de su liberación introduciendo así el tema del libre albedrío: *Mas fiando a tu atención / que vencerás las estrellas, / porque es posible vencellas / a un magnánimo varón, /a palacio te han traído* (vv.1284-1288). Asimismo le dice que ha sido llevado al palacio mientras estaba sumido en un profundo sueño (vv. 1288-1291). Ese descubrimiento encoleriza a Segismundo, que se revuelve contra su ayo: *- ¡Pues, vil, infame y traidor! ¿Qué tengo más que saber, después de saber quién soy...*(v.1295-1299)

Ciriaco Morón, en su edición de *La vida es sueño*, afirma que “*Segismundo responde con rigor, pero con plena justicia. El príncipe heredero no tiene derecho a renunciar al trono para el cual Dios le ha destinado. (...) No se trata aquí de ambición, soberbia y otras vagas apreciaciones psicológicas, sino de fórmulas jurídicas estrictas.*” (Morón:2010:127).

En efecto, *La vida es sueño* no se limita a plantear problemas de índole filosófica o metafísica como el libre albedrío o la confusión de sueño y realidad, sino que arrastra problemas políticos como son los del poder y su legitimidad.

La iracunda reacción de Segismundo obliga a huir a Clotaldo, quien en un aparte exclama: *¡Ay de tí, /qué soberbia vas mostrado, / sin saber que estás soñando!* (vv.1316-1318). Estas últimas palabras de Clotaldo anticipan la situación a la que volverá Segismundo, quien de nuevo en la torre creará que su estancia en palacio fue un sueño, del mismo modo que ahora toma por sueño su pasado en la torre. El personaje se debate entre el sueño y la realidad, pero el espectador le acompaña en sus dudas.

En los apretados versos de esta escena quedan planteados tres de los grandes temas de la obra: el libre albedrío, la legitimidad del poder político y la vida como

sueño.

Escena 4 y Escena 5 vv.1340-1439

En estas escenas se produce el primer encuentro de Segismundo con Astolfo y Estrella.

Escena 4 vv.1340-1375

En su enfrentamiento Segismundo coloca al orgulloso Astolfo en su sitio. A las burlas de éste - *pues que salís como el sol / de debajo de los montes* (vv. 1346-1347) - contesta con un irónico “*Dios os guarde*” (v.1351), fórmula propia de plebeyos y excluida de los usos de la Corte, tal como señaló Sloman. (v. nota 1351 de la edición de *La vida es sueño* de Ruano de la Haza). Dirigirse con esas palabras a un noble, a un grande, nada menos que al duque de Moscovia, es claramente un insulto.

Desde su primer encuentro se pone de manifiesto la antipatía personal y rivalidad política entre Astolfo y Segismundo, antipatía y rivalidad que irán rápidamente subiendo de grado hasta desembocar en el enfrentamiento directo y finalmente bélico.

Escena 5 vv.1376-1439

Segismundo queda extasiado ante la belleza de Estrella. Ella es la primera mujer que ven sus ojos, pues en su primer encuentro con Rosaura, esta iba vestida de hombre. Las palabras y la actitud de Segismundo manifiestan la fuerte atracción que siente hacia el sexo femenino.

Cuando Segismundo coge la mano de Estrella para besársela, ésta responde airada con un “*Sed más galán cortesano*”. Según García Martín, “*parece que el besar la mano a una mujer era una falta de galantería en la corte.*” (García Martín:1984:130).

Ann E. Wiltrout dice en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* que “*Para*

el comediante, el decoro es hacer que el personaje actúe de acuerdo con quién él es, guardándole el respeto, honestidad, recato, pudor y estimación debidos a su nacimiento, o sea, representando fielmente su integridad humana." (Wilttrout:2002:105). Calderón era un buen conocedor de los usos y costumbres de la Corte y sus personajes sólo infringen el decoro deliberadamente, como aquí Segismundo.

La exclamación de Segismundo "*En lo que no es justa ley, / no ha de obedecer al Rey*" queda contradicha en los vv.1321-1322: "*Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto.*" El criado le hace ver tal incoherencia en los vv.1419-1421. Segismundo, encolerizado, lo arroja desde el balcón al mar. Segismundo se comporta ya como un tirano violento confirmando de este modo las predicciones del rey Basilio. Segismundo se configura como un monarca absoluto para el que no hay más ley que sus caprichos.

Escena 6 vv.1440-1547

Tras el acerbo enfrentamiento entre padre e hijo en que el rey Basilio lanza la peor maldición que un padre puede dirigir contra un hijo - *Al cielo y a Dios pluguiera / que a dártele* [el ser de hombre, es decir, la vida] *no llegara* (vv.1488-1489) - y que termina con el consejo de que sea humilde "*porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto*" (vv. 1530-1531), Segismundo, ya solo en escena, se pregunta incrédulo: "*¿Que quizá soñando estoy, aunque despierto me veo?*" (vv. 1532-1547).

Segismundo afirma rotundamente conocer y reconocer la realidad de su experiencia, así la pasada en la torre como la presente en palacio. Cree lo que toca. Los sentidos no engañan y el conocimiento adquirido con ellos le permiten saber cuándo sueña y cuándo no: *No sueño, pues toco y creo / lo que he sido y lo que soy* (vv. 1534-1535).

Segismundo termina su discurso con una fuerte reivindicación, entre orgullosa y amarga, de su condición: "*pero ya informado estoy / de quién soy y sé que soy /*

un compuesto de hombre y fiera" (vv.1545-1547). Segismundo vuelve a recordar lo que ya había dicho sobre su condición de hombre y fiera en los vv. 211-212 de la Jornada I: «*soy un hombre de las fieras, / y una fiera de los hombres*», pero ahora lo hace, tal como apunta Suárez Miramón, "*con pleno conocimiento de su origen.*" (Suárez Miramón:1985:88)

Escenas 7 y 8 vv. 1548-1693

Escena 7 vv.1548-1617

En el breve diálogo que mantiene con Clarín, Segismundo (vv. 1556-1570) le confiesa que lo que más admira es la hermosura de la mujer, a quien pasa enseguida a comparar con el hombre. Según Suárez Miramón la admiración que Segismundo siente por la belleza femenina "*está en relación con la idea platónica de la belleza materializada en la mujer, tan importante a partir de Petrarca.*" (Suárez Miramón:1985:89)

Segismundo compara retóricamente a Rosaura con el sol: "*serás sin duda síncopa del día*" (vv.1573-1577). Unos versos después, subirá el tono de sus galanterías identificando a Rosaura con el mismo sol y en agravio de la belleza de Estrella.

Escena 8 vv.1618-1693

Segismundo amenaza a Rosaura con violarla: "*que arrojaré tu honor por la ventana*" (v.1645). Se comporta tal como Rosaura le ha definido, como un "tirano", como quien "ha nacido entre las fieras", palabras que constituyen la mayor ofensa que se le podría haber hecho. La caballerosidad de Segismundo es un ligero barniz que apenas oculta la violencia de sus pasiones.

Escena 18 y 19 vv. 2048-2187

Escena 18 vv.2048-2147

Terminada la experiencia o prueba del palacio, Segismundo ha sido devuelto,

de nuevo narcotizado y dormido, a su prisión. Amenaza en sueños a Clotaldo y al rey. Al despertar, tras el desconcierto de verse de nuevo en la torre y considerar que su estancia en palacio ha sido un sueño - *¡Dios mío, cuanto he soñado!* -, Segismundo razona sobre el tema vida=sueño con un silogismo de estilo conceptista (vv. 2098-2107) que puede explicarse así: Segismundo empieza por decirle a Clotaldo que no está despierto, sino dormido, y lo razona así: si lo que percibí con los sentidos, ha sido sueño, lo que ahora percibo, también lo será. Y si la experiencia de los sentidos sustituye al sueño al dormir, el sueño sustituirá a aquellos al despertar. En consecuencia, sueño y vigilia, ensoñación y percepción se mezclan y confunden inextricablemente dando por resultado la identidad de vida y sueño.

Sin embargo, el recuerdo de Rosaura - *Sólo a una mujer amaba* (v. 2134) - le hace no descartar la realidad de lo pasado en el palacio. Ciriaco Morón dice que "*Soló por el amor a Rosaura sabe Segismundo que la experiencia del palacio no era un sueño. El amor en palacio y en la cárcel es la conciencia de la propia identidad.(...)*" (Morón:2010:159). La existencia de Rosaura desempeña un papel fundamental en la formación de la conciencia y la transformación de Segismundo. Versos como este demuestran, además, la confluencia de las dos tramas.

También Clotaldo es clave en la transformación consciente de Segismundo. Su cambio de actitud arranca de la reflexión sobre la advertencia de su ayo: - *que aun en sueños / no se pierde el hacer bien* (vv. 2146-2147) -, reflexión que aunque culmina en la conclusión de que "la vida es sueño", tal como afirma en la siguiente escena, no excluye ni las buenas obras ni la prudencia. La "superación del desengaño por vía moral" aquilatada en dicha fórmula coincide con la tesis teológica de la redención por las buenas obras. Aunque el mundo sea "teatro" (o sueño) y los papeles que se han de representar hayan sido ya distribuidos entre los hombres por el Autor o Creador, tal como Calderón sostendría en el auto sacramental de *El gran teatro del mundo*, lo importante es obrar bien.

Escena 19 vv. 2148-2187

Estos versos constituyen el segundo monólogo de Segismundo. Aquí Segismundo se enmienda y afirma que la vida es sueño. Si el desencanto es el tema del primer monólogo, en el segundo se expresa, como ya se ha apuntado, la superación del desencanto por vía moral. Esta enmienda de Segismundo no es otra que su conversión en un hombre prudente. Iwane piensa que, más que una transfiguración, se trata de un renacimiento, siendo la prisión el útero de ese renacer. (Iwane:1986:52).

El desencanto, ligado a un tema tan barroco como el de la “vanitas”, las vanidades del mundo, se expresa en el mismísimo corolario del título de la obra - *y los sueños, sueños son* -, que recoge de este monólogo (v.2187).

El monólogo se abre con una afirmación, que lo importante es “obrar bien”, y se cierra con la tesis que da título a la obra, *que toda la vida es sueño*. Esta “ilusión”, “sombra” o “ficción” que es la vida acaba, al despertar, con la muerte, siendo este el destino de todos, sea cual sea su condición y estado - rey, rico, o pobre. De modo que es inútil todo afán o ambición, alusión al tema de la “vanitas”. Segismundo concluye que tanto su prisión en la torre como su gloria en palacio, todo es un sueño.

En el capítulo dedicado a las fuentes de *La vida es sueño* damos cuenta más pormenorizada de los precedentes de este motivo. Aquí queremos sólo añadir la referencia que hace García Martín a una canción popular muy conocida: «*Soñaba que yo tenía / alegre mi corazón; / mas a la fe, madre mía / que los sueños, sueños son.*». El mismo comentarista presenta otra copla del Conde de Villamediana, contemporáneo de Calderón, con el mismo motivo:

*«¡Oh costosos desencantos / en ilusivas quimeras, /
bien mentido y ciertos daños / donde las burlas son veras /
y las veras son engaños! / Quejas desveladas son, /
mal fuerte y remedio tibio, / cuando induce mi opinión /
alivio que no es alivio, / que los sueños, sueños son.»*

(García Martín:1984:163)

Jornada III

Escena 3 y 4 vv.2266-2427

Escena 3 vv.2266-2386

Cuando los soldados se sublevan contra el rey por ofrecer el trono a Astolfo, un príncipe extranjero, acuden a la torre para liberar a Segismundo, pero éste se haya inmerso en la duda de si lo que ocurre es sueño o realidad.

Las tres reiterativas interrogaciones con que empieza Segismundo su “monólogo interior” (vv. 2307-2321) - *¿Otra vez ¡qué es esto cielos! / queréis que sueñe grandezas / que ha de deshacer el tiempo? /¿Otra vez queréis que vea... / ¿Otra vez queréis que toque...* - expresan todas el desengaño al que la experiencia ha llevado a Segismundo. Las pasadas grandezas del palacio se han desvanecido como se marchitan las flores de los almendros, que Ynduráin define como símbolo de imprudencia, pues es el primer árbol que florece y con frecuencia se hiela. (Ynduráin:1989:142). Segismundo duda de la experiencia de los sentidos. Desengañado ya del falso conocimiento que dan los sentidos concluye su monólogo interior con un rotundo “*sé bien que la vida es sueño*”.

Segismundo, interiormente desgarrado por un problema vital y filosófico, ha perdido el sentido de la realidad. En este monólogo se plantea el problema filosófico de qué sea el conocimiento, qué es la verdad, cómo se puede adquirir, ¿basta la experiencia de la vista, del oído, del tacto... para darnos la certeza de la verdad? Y si los mismos sentidos nos engañan, ¿cómo salir de la incertidumbre?

La respuesta de Segismundo aparece en los vv. 2357-2385, donde el monólogo interior se eslabona con el diálogo con los soldados. En efecto, en este segundo aparte la voz interior de Segismundo grita un “*soñemos, alma, soñemos /otra vez...*” y dirigiéndose a los soldados “*Tocad al arma*”. A pesar de sus dudas y temores, Segismundo pasa a la acción, al obrar.

Escena 4 vv. 2387-2427

Clotaldo llega a presencia de Segismundo y a riesgo de su vida le dice que no puede, por lealtad, traicionar a su rey. Segismundo reacciona con violencia dispuesto a matarle, pero en seguida reprime su cólera y le permite marchar al campo del rey.

La conversión de Segismundo es ya imparable. Aún duda, pero ya habla como un príncipe prudente, ya ha hecho suyo el consejo de Clotaldo: *Mas sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos.*(vv.2423-2427)

A modo de conclusión Suárez Mirámon dice sobre estos versos: “*Aquí queda patente que, para Calderón, lo natural en el hombre es la maldad, que debe ser reprimida por el esfuerzo de la razón.*” (Suárez Mirámon:1985:126).

Escena 9 y 10 vv.2656-3019

Escena 9 vv.2656-2689

Aunque en el inicio de los vv. 2656-2663, Segismundo se ve como un altivo general de la antigua Roma al frente de su ejército, hay de repente un cambio de actitud: *Pero el vuelo abatamos* (v.2664). La pasión bélica de los primeros versos cede en los siguientes al llamado a la calma de un hombre que ya actúa tomando en cuenta su experiencia (vv. 2664-2671). Estos versos ponen de manifiesto el cambio operado, la maduración de Segismundo.

Escena 10 vv.2690-3015

Quando Rosaura acude a Segismundo, ya en el campo de batalla, para requerir su amparo, le compara en los vv. 2690-2701 con el sol, que, de acuerdo con las creencias astronómicas de la época, era *...el mayor planeta* (v. 2694). Según Ruano de la Haza, el sol se consideraba un planeta “*ya que se suponía que giraba alrededor de la tierra*” (Ruano de la Haza:2000:242). La imagen solar era, por otra parte, signo distintivo de la realeza. El signo de Segismundo ya no es crepuscular

ni nocturno, como al comienzo de la obra, cuando era prisionero en una oscura torre. Ahora el signo de Segismundo es el sol. Es una manifestación más del cambio operado.

En su largo aparte Segismundo, tras haber oído cómo el relato de Rosaura coincide punto por punto con sus recuerdos, concluye, aún confusamente, con un “*Luego fue verdad, no sueño*” (v. 2934). Sin embargo, hay a continuación una serie de interrogaciones retóricas sobre la semejanza de la verdad y la mentira que terminan por tentarle a dejarse llevar por el instinto y poseer sexualmente a Rosaura: “*Rosaura está en mi poder / su hermosura el alma adora*” (vv. 2958-2959).

Bastarán unos cuantos versos más para que Segismundo refrene sus instintos y se decida, por el contrario, a restaurar el honor de Rosaura: “*más a un príncipe le toca / el dar honor que quitarle*” (vv.2987-2988). La prudencia vuelve a prevalecer sobre el instinto.

Escena 14 vv. 3136-3319

Acabada la batalla con la victoria de Segismundo, éste se dirige a la Corte de Polonia con un grave discurso (vv. 3158-3247). En él va desgranando todos los problemas filosóficos, morales, teológicos y políticos que se han ido planteando a lo largo de la obra para darles una solución enraizada en la ortodoxia católica y en la virtud romana, pero cristianizada, de la prudencia.

Segismundo no se venga, sino que perdona a su padre. Con esta acción Segismundo se revela definitivamente como un príncipe prudente, pues *la fortuna no se vence con injusticia y venganza, sino con prudencia y con templanza* (vv.3214-3219). Prudencia, templanza, justicia..., virtudes de larga tradición platónica y cristiana que adornan el comportamiento de Segismundo, que aquí, verdadero “alter ego” del autor, actúa de acuerdo con los principios básicos de la ortodoxia católica. Según Suárez Miramón, eran “*Virtudes que se consideraban necesarias para triunfar en la época.*” (Suárez Miramón:1985:157)

La mayor victoria de Segismundo es el control por la razón de sus propias

pasiones, ese “*vencerme a mí*” del verso 3255. Ynduráin señala que “*La necesidad de vencerse a sí mismo se convierte en lugar común y no falta en los tratados didácticos que se ocupan de la educación de los príncipes.*” (Ynduráin:1989:143)

Termina esta escena con la condena a prisión del soldado rebelde -*que el traidor no es menester / siendo la traición pasada* (vv. 3300-3301). Segismundo condena al soldado rebelde, aunque si ha podido salir de la torre y vencer en la guerra ha sido gracias a él. La decisión, tan aparentemente inesperada, implica que su comportamiento fue ilegítimo, pues se rebeló contra el rey, a quien debía obediencia. Con esta última decisión Segismundo completa la restauración del orden. Aquí también aparece la defensa sin fisuras de la monarquía absoluta.

La obra termina en su última escena con una última transformación, transformación que bien puede llamarse metateatral. El personaje Segismundo se dirige a la Corte de Polonia para pedir perdón por sus faltas, “*que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño*” (vv.3313-3314), pero simultáneamente, lo cual aparece más claramente en la primera versión de *La vida es sueño*, es el actor quien con esas palabras se dirige al público, un público que, metafóricamente, representa a todos los hombres. Segismundo es un personaje, un actor, un hombre.

b) Rosaura

Rosaura es personaje clave de la *La vida es sueño*. Apuntamos aquí los rasgos y funciones que caracterizan al personaje:

- i) Como protagonista de la acción secundaria, dos son los temas o conflictos que ha de resolver: el amor y el honor; pero simultáneamente conduce la acción hacia otro tema no menos importante: el conflicto de lealtades al que empuja, en su afán de venganza, a su padre Clotaldo.
- ii) El disfraz, las distintas vestiduras con que aparece en cada Jornada, tiene una doble función dramática y estructural: su asimilación a Segismundo - el disfraz es representación de lo polimórfico, de lo monstruoso enfrentado al

principio de identidad - permite la imbricación de las tramas principal y secundaria.

- iii) Rosaura es la llave de la conversión de Segismundo.
- iv) Finalmente, es posible ver en el tratamiento del personaje una reivindicación de la condición femenina por parte de Calderón.

Vamos a analizar los rasgos y función del personaje siguiendo su peripecia a lo largo de las escenas en que interviene.

Jornada I

Escena 1 y Escena 2 vv.1-277

Escena 1 vv.1-101

Rosaura, vestida de hombre, entra en escena increpando al caballo desbocado del que ha caído: *Hipogrifo violento*. Según Iwane, en la literatura barroca el caballo era símbolo del instinto que empuja a un sentimiento y una pasión. Además, el jinete era símbolo de la razón. Es decir, la caída de Rosaura parece funcionar como símbolo del hombre que se abandona a sus sentimientos. (Iwane:1994:196)

Rosaura, al no decir su nombre y aparecer vestida de hombre, es tomada por un varón tanto por Segismundo como por el público. Sin embargo, utiliza dos adjetivos femeninos en el v. 13: *ciega y desesperada*. De esta manera Calderón hace saber al público que Rosaura es en realidad una mujer vestida de hombre.

El disfraz escénico le sirve al personaje para ocultar su identidad o para suplantar la de otro. Sin embargo, aquí el disfraz opera como función temática y representación de lo polimórfico, de lo monstruoso enfrentado al principio de identidad. Así parece entenderlo Evangelina Rodríguez Cuadros cuando dice que “*Junto con la referencia al hipogrifo, Rosaura, que debe aparecer frente al espectador ya en su rara condición de ser extraño y andrógino (vestida de hombre, pero probablemente con voz y gestos de mujer), introduce de manera efectiva el tema de*

la violencia, de lo monstruoso, de la hibridación de los protagonistas que se disponen, a lo largo de la obra, a recuperar su identidad" (Rodríguez Cuadros:2008:82).

Por otra parte, el tema de la mujer disfrazada en el teatro no dejó de tener implicaciones sociales como la que recogiendo lo dicho al respecto por Lope de Vega comenta Juana de José Prades en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*: "El disfraz varonil sedujo a los auditorios: una actriz joven y bella que paseara el escenario vestida de galán - calzas ajustadas, jubón, espada, etc. - suscitaba entusiasmos en el público." (2002:216). No era gratuita la advertencia de Lope de Vega: "Las damas no desdigan de su nombre/ y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agrandar mucho." (Lope de Vega:2009:146: vv.280-283).

El disfraz también permitía poner en escena la superación de obstáculos sociales que en la vida real impedían a las mujeres alcanzar sus propios sueños. Según Rosa Ana Escalonilla López, "ser hombre en la realidad de entonces era una ventaja social y un valor en alza y permitía acciones que siendo fémica son impensables." Luego añade que "Mediante el disfraz, las mujeres calderonianas superan los obstáculos que pueden hallar en la realización de sus inquietudes. (...) Rosaura, la disfrazada de "La vida es sueño", expresa su reivindicación femenina mediante la defensa de su honor." (Escalonilla López:2001:44-45)

Por su parte, Peter W. Evans en su artículo "Calderón's Portrait of a Lady in La vida es sueño" abunda en esta misma opinión: "La obra nos da a entender que la mujer desflorada de alto rango era una proscrita, por muy habituales que fueran las relaciones sexuales extramatrimoniales en tiempos de Calderón" (Evans:1984:47). El mismo comentarista añade que "Calderón explotaba dramática y psicológicamente cualquier circunstancia que sirviera para poner de manifiesto la condición de la mujer en el siglo XVII español, y así lo hace al ponerle pantalones a Rosaura." (Evans:1984:48/ La traducción de ambas citas es nuestra).

Es decir, el disfraz varonil es no sólo efecto escénico que fascina a los espectadores, sino que fue usado por Calderón para expresar las reivindicaciones

de las mujeres de su tiempo.

Escena 2 vv.102-277

Rosaura se encuentra con Segismundo y escucha su lamentación en la torre. Como ya hemos dicho, esta es la primera vez que los dos se encuentran.

William M. Whitby, en su artículo “*El papel de Rosaura en la estructura de La vida es sueño*” dice que en el acto I, cuando Rosaura va vestida de hombre, su belleza se imprime en el alma de Segismundo, inclinándole a un acto virtuoso: su intento de defenderla tanto a ella como a Clarín de sus carcerelos. (Whitby:1976:639 y 640). Es el comienzo del influjo de Rosaura en la conversión de Segismundo.

A diferencia del v.13 de la escena 1, en el v. 263 Rosaura emplea el adjetivo en género masculino, “*Quejoso de la fortuna,*” ya que se está haciendo pasar por un hombre.

Escena 4 vv. 277-474

Rosaura, descubierta por Clotaldo en el sitio vedado de la torre, se ve obligada a entregarle su espada. Al mismo tiempo, le revela que ha venido a Polonia a cumplir una venganza. Gracias a la espada, Clotaldo cae en la cuenta de que Rosaura es su hijo (por tal la tiene, ya que va vestida de hombre). Por otra parte, Rosaura no sabe que Clotaldo es su padre.

Escena 8 vv.890-985

En esta escena, tiene lugar el diálogo en que Rosaura muestra su agradecimiento a Clotaldo: “*La vida, señor, me has dado*” (v.898). Hay aquí una deliberada ambigüedad. Lo que Rosaura agradece a Clotaldo es que le haya salvado la vida, pero, aunque aún no lo sepa, a quien se dirige es a su propio padre, es decir, a quien biológicamente le ha dado la vida.

Honor y venganza es el asunto de este diálogo. La vida, en su concepción

aristocrática, sólo la tiene quien vive con honor, *que vida infame no es vida* (v.910). El agravio que ha sufrido Rosaura sólo se puede limpiar con la sangre del enemigo, es decir, con la venganza.

La situación se complica cuando revela que fue deshonrada por Astolfo y que ella es en realidad una mujer vestida de hombre: *que es este exterior vestido/ enigma, pues no es de quien/ parece. Juzga advertido,/ si no soy lo que parezco/ y Astolfo a casarse vino/ con Estrella, si podrá/ agraviarme. Harto te he dicho.*(v. 967-973).

Jornada II

Escena 7 y Escena 8 vv. 1548-1693

Aquí Segismundo y Rosaura se encuentran por segunda vez, ahora en el palacio. Rosaura advierte que Segismundo es el mismo hombre al que ha visto encadenado en la torre, pero Segismundo no identifica a Rosaura, ya que ahora viste de mujer. Rosaura es ahora una servidora de Estrella. En la escena 12 se revelará el fingido nombre que utiliza ahora: Astrea. García Martín dice que el nombre es fonéticamente similar al de la amalgama de los de Astolfo y Estrella y añade que en la mitología grecolatina era la “...*diosa de la justicia que, habiendo abandonado la Tierra a causa de la maldad de los hombres, ocupó un lugar en el Zodíaco con la denominación de la Virgen-Virgo.*” (García Martín:1984:146). La adopción de ese nombre no parece, por tanto, casual.

En los vv. 1593-1617, Segismundo compara a Rosaura con las más bellas cosas de la naturaleza: estrella, rosa, diamante, lucero y sol. Whitby dice en el artículo arriba mencionado que en el palacio, cuando Rosaura ya va vestida de mujer, Segismundo se siente físicamente atraído por su belleza. (Whitby.:1976:639 y 640)

Escena12-15 vv.1764-1995

Estas escenas componen una breve comedia de “capa y espada” con sus

típicos enredos amorosos, muy bien resuelta en pocos versos, y que parece un entremés que diera a la tensión trágica de la obra un momento de respiro. No parece que su omisión pudiera entorpecer el desenlace de la obra, pero contribuye a humanizar el relato y perfilar más nítidamente el carácter de los personajes que protagonizan la acción secundaria.

“El amor es - según Prades en Diccionario de la comedia del Siglo de Oro - la causa principal de los problemas de la mujer en la Comedia Nueva: amantes que prometen matrimonio, seducen y huyen; hombres amados y distanciados por sus ocupaciones o deberes; mujeres muy enamoradas que buscan ser correspondidas.” (2002:217).

Enrique Rull afirma que la acción secundaria tiene dos temas fundamentales: el honor y el amor; y que para su resolución Rosaura tiene tres posibilidades: o restaura ella misma su honor o transfiere a su padre el cumplimiento de la venganza o se alía con Segismundo. La incorporación del problema del honor de Rosaura a la acción de Segismundo será finalmente lo que resuelva el conflicto. (Rull:1988:63-65)

Jornada III

Escena 8 vv.2491-2655

En esta escena hay un conflicto de lealtades. Clotaldo no puede atender las solicitudes de Rosaura, ya que Astolfo le ha “dado” la vida defendiéndolo de Segismundo (vv. 2536-2607). En la acción secundaria tan importante es el tema de la restauración del honor como el concepto de “dar y recibir”.

Rosaura recuerda a Clotaldo que se ha comprometido a vengarla, pero Clotaldo, sumido como siempre en un dilema, no sabe a qué atenerse, pues si en tanto que hija le ha dado la vida, de lo que se deriva la obligación de reparar su honor con la sangre de Astolfo, de este la ha recibido cuando acudió en su defensa frente a Segismundo: *si a ti me obligué con dar, / dél lo estoy con recibir* (vv. 2554-2555).

Rosaura replica que Astolfo en realidad ha humillado a Clotaldo, pues el “dar” es alto y el “recibir”, bajo. Este argumento de Rosaura procede del “*código del duelo que gobierna las comedias de capa y espada de Calderón*” (Ruano de la Haza:2000:233). Por eso, según su silogístico argumento, Astolfo ha ofendido a Clotaldo precisamente por haber recibido de él la vida. La nobleza estriba en el dar y no en el recibir. Clotaldo propone entonces la solución de darle generosamente su hacienda pidiéndole que se retire a un convento, pues no es momento de añadir dificultades cuando el reino está en guerra: *Con el remedio elegido / soy con el reino leal, / soy contigo liberal / con Astolfo agradecido;* (vv.2620-2623).

Rosaura, al ver que no ha de obtener venganza por mano de Clotaldo, quien además niega ser su padre, decide tomarse la justicia por su mano: *Pues ¿qué es lo que hacer esperas?* - pregunta Clotaldo. *Matar al duque.* - contesta Rosaura.

Escena 10 vv.2690-3015

En esta escena Segismundo y Rosaura, protagonista el uno de la acción principal y la otra de la secundaria, se encuentran por tercera vez. Finalmente ambas acciones de la comedia convergen para no separarse ya y quedar perfectamente imbricadas hasta el final. El calderonista A. E. Sloman en su artículo *The Structure of Calderón's La vida es sueño*. (Sloman:1965:90-100) dice que la fortuna de Rosaura y la de Segismundo corren caminos paralelos, pues ambos han sido privados del honor y tienen una relación harto conflictiva con sus padres, y ambos son, aunque sólo al final, reconocidos por sus padres obteniendo la consideración social que se les debía. Podemos, en efecto, concluir con Whitby que “*la semejanza en sus situaciones es tan estrecha que se acerca a la identidad. Esto es importante, pues... el problema de la identidad de Rosaura es esencial para que Segismundo pueda descubrir su identidad y conocer su yo.*” (Whitby:1976:632)

Los vv. 2716-2727 son resumen de las tres veces que Segismundo ha visto a

Rosaura en diverso traje y forma: la primera, en la torre y disfrazada de hombre, con apariencia masculina; la segunda, como mujer, en palacio y al servicio de Estrella; la tercera, mezclando atributos masculinos y femeninos, mezcla que da a Rosaura el aspecto de “*monstruo de una especie y otra*”. Ambos personajes comparten pues las características de los monstruosos. Si aquí Rosaura se adorna con galas de mujer y armas de varón, Segismundo se nos presentó ya en el inicio de la obra como un compuesto de hombre y fiera.

Según Ciriaco Morón, “*«Monstruo» es un signo básico de todo el teatro calderoniano. Monstruo es un ser imposible porque suponía la fusión de dos esencias, especies o naturalezas: el hipogrifo, el centauro, etc. (...) Rosaura es hombre-mujer, Segismundo, hombre-fiera. Los dos coinciden en ser «violentos», contradictorios. (...)*” (Morón:2010:183)

Rosaura aparece ahora *mezclando*, / *entre las galas costosas / de Diana, los arneses / de Palas* (v. 2886-2889). Según Rodríguez Cuadros, “*El vestuario subraya la todavía condición centáurica de Rosaura.*” Así, las galas de Diana, diosa latina de la caza, hacen referencia a su lujoso vaquero, prenda de montería que mezcla con los arneses o armas de la diosa Palas. (Rodríguez Cuadros:2008:195) Además, en los vv. 2902-2921 los términos de “mujer” y “varón” se repiten anafóricamente. Esto refuerza la imagen monstruosamente bisexual de Rosaura. Para Whitby, en el acto III, la belleza de Rosaura, que esta vez va vestida como una mujer pero armada como un hombre, le produce a Segismundo una atracción física y a la vez espiritual. (Whitby.:1976:639-640)

Escena 14 vv. 3136-3319

En el Siglo de Oro los hombres deshonrados son como muertos y para restaurar su honor se ven obligados a matar a quienes son causa de su deshonra y, en el caso de mujeres, o bien se casan con quienes las han deshonrado o entran en un convento. Rosaura, aunque al principio intenta matar a Astolfo, al final puede casarse con él gracias a la mediación de Segismundo alcanzando de

esta manera su objetivo: la restauración de su honor.

c) Clotaldo

Clotaldo es personaje clave en la obra de principio a fin y en ambas tramas, como ayo de Segismundo, como consejero de Basilio y como padre de Rosaura. El personaje se debate entre dilemas que le hacen continuamente vacilar en su “confuso laberinto”, entre su amor propio (honor) y la lealtad. Aunque cómplice del rey - por obediencia más que por convicción - en la injusticia cometida con Segismundo, es, sin embargo, buen consejero de ambos. Da voz a dos virtudes: el obrar bien y la prudencia. En la advertencia que hace a Segismundo hay un fondo de verdad moral que es clave importante de su conversión: *que aun en sueños / no se pierde el hacer bien*. Lo mismo cuando aconseja al rey huir de la muerte haciendo frente al hado: *que el prudente varón/ victoria del hado alcanza*. Clotaldo encuentra la solución, el equilibrio, reconciliando el código del honor con sus deberes de fidelidad. Su reconocimiento como padre de Rosaura es lo que permite el final político y feliz de la comedia.

Jornada I

Escena 4 vv. 277-474

Clotaldo, vasallo del rey Basilio y ayo de Segismundo, entra en la torre y apresa a Rosaura y Clarín. Rosaura se desarma y le entrega su espada a Clotaldo. Esta espada, que es la que Clotaldo dejó como prenda a Violante, la madre de Rosaura, es portadora de una señal: el que la ciña no puede ser sino su hijo. (Clotaldo no duda que Rosaura sea un hombre, ya que va vestida de varón). Como hemos mencionado en 5.2.1 (“Teseo”), hay aquí un eco mitológico del episodio de Teseo que anticipa el “confuso laberinto” en que se verá sumido Clotaldo.

En el largo aparte de Clotaldo (vv. 395-468), se describe el dilema entre el amor propio y la lealtad que un vasallo deber a su señor: *De una parte, el amor*

propio, / y la lealtad, de otra parte, / me rinden. (vv. 433-435) Según Américo Castro, "*La vida sin el honor no tiene sentido (...); para nuestro teatro, la honra, la opinión, es sin duda el bien más alto a que el hombre puede aspirar; la vida, el amor, la hacienda, son a su lado valores de menor calidad.*" (Castro: 1956: 337-338) Sin embargo, para Clotaldo la lealtad es el valor supremo, incluso por encima del honor: *¿La lealtad del Rey no es antes que la vida y que el honor?* (vv.436-437) Esta actitud la mantendrá Clotaldo hasta el final.

Escena 7 y escena 8 vv.857-985

Escena 7 vv.857-889

Al encontrarse con el rey Basilio en el palacio, Clotaldo le hace saber el dilema en que se encuentra: *Una desdicha, / señor, que me ha sucedido, / cuando pudiera tenerla / por el mayor regocijo.* (vv. 866-869) Aquí Clotaldo se debate entre su calidad de vasallo del rey y su condición de padre. Como padre le es muy grato haber encontrado a su hijo, pero como vasallo es una desgracia. Para Ruano de la Haza "*Los circunloquios de Clotaldo son parte esencial de su personalidad dramática.*" (Ruano de la Haza:2000:135).

Escena 8 vv.890-985

Como el rey Basilio ya ha hecho pública ante toda la Corte de Polonia el encierro en la torre de su hijo Segismundo, no ve razón para castigar a Rosaura por haber entrado en terreno vedado. Clotaldo decide así ayudarla, pero sin revelar que es su padre. Sin embargo, Clotaldo al devolver la espada a Rosaura casi desvela el parentesco que le une a ella: *porque acero que fue mío.* (v.923). Con esta confesión inconsciente - Ruano de la Haza lo llama "lapsus linguae" (2000:138, nota al pie) - Clotaldo sugiere que es él mismo quien le dio ese "acero" a Violante, quien entonces debe ser la madre de Rosaura y él, por tanto, su padre. No obstante, Clotaldo, consciente ya de las implicaciones de una verdad incómoda e inesperada, se retracta inmediatamente con un deliberado equívoco:

digo este instante, este rato/que en mi poder le he tenido (vv.924 y 925).

Al principio, Clotaldo intenta ayudarla porque ella es su hijo. Sin embargo, el conflicto va inmediatamente a plantearse en otros términos cuando Rosaura le da a entender que no es un hombre, sino una mujer. El insulto que el amo dirige al vasallo no es una deshonra, de acuerdo con el código del honor de una sociedad jerárquica y aristocrática. Astolfo, duque de Moscovia y, por tanto, su superior, no puede haber mancillado el honor de un inferior. Sin embargo, en el caso de la castidad de la mujer, la cosa cambia. Clotaldo se da cuenta de que Rosaura es una mujer y que ha sido deshonrada por Astolfo. La confesión de Rosaura sitúa a Clotaldo en un dilema difícil de resolver, porque *Mi honor es el agraviado;/ poderoso el enemigo;/ yo vasallo; ella mujer* (vv.978-980).

En los vv.890-892, 911,940, 945-948 y 958 Clotaldo tiene varios “apartes”. Los apartes son, en definición de Angelo Marchese, una “*Convención teatral por la cual un personaje, con frecuencia dirigiéndose al público, manifiesta un pensamiento que permanece desconocido para los otros personajes.*”(2006:32). Los numerosos apartes de Clotaldo revelan sus íntimas verdades, dudas y deseos.

Jornada II

Escena1 y Escena 2 vv. 986-1223

Escena 1 vv.986-1165

En los vv.986-1094 Clotaldo hace el relato de la narcotización de Segismundo con *la bebida... que el opio, la adormidera y el opio compusieron*. Después, le pregunta a Basilio el porqué de llevar a palacio a Segismundo narcotizado, y Basilio le contesta que a fin de que pueda creer que todo fue sueño, si tuviera que devolverlo a su prisión de la torre. Clotaldo, no muy satisfecho con tal respuesta, le replica: *Razones no me faltaran/ para probar que no aciertas,/ mas ya no tiene remedio;* (vv.1150-1152). Para Iwane, esto significa que Clotaldo, que es no solo carcelero, sino también ayo de Segismundo, siente compasión por él. Su réplica es en el fondo un reproche, un desacuerdo, pero como vasallo debe

cumplir las órdenes del rey. (Iwane: 1994: 198)

Escena 2 vv.1166-1223

En los vv. 1166-1223 tiene lugar la entrevista, cómica, pero no exenta de amenazas, de Clarín y Clotaldo. En el v. 1185 por primera vez se llama a Rosaura por su nombre, es decir, los espectadores no han oído su nombre sino hasta este momento. Nombre y vestido de mujer sustituyen la enigmática caracterización del personaje en la primera Jornada. Ruano de la Haza dice, “ *El sentido de las palabras de Clarín es que, ahora que Clotaldo ha aceptado, con gran clemencia, restaurar el honor de Rosaura, ella ya no necesita ir vestida de hombre, por lo que podrá tomar su propio traje de mujer, como efectivamente hace.*” (Ruano de la Haza:2000:153)

Escena 8 vv.1618-1693

Clotaldo advierte cómo Segismundo amenaza a Rosaura y amaga con violarla. De nuevo, se ve en peligro el honor de Rosaura y, por tanto el de su padre Clotaldo (v. 1649: *mi honor segunda vez a riesgo veo*). Para defender su honor, Clotaldo se enfrenta a Segismundo aun a riesgo de su vida. De nuevo un conflicto, pero que ahora parece inclinarse a favor del honor o el amor propio.

Escena 18 vv.2048-2147

Devuelto narcotizado a la torre, Segismundo amenaza en sueños al rey y a Clotaldo. Tras despertar, Clotaldo intenta sacarle de su perplejidad engañándolo, haciéndole creer que, en efecto, todo ha sido soñado. Sin embargo, en su advertencia final hay un fondo de verdad moral que es clave importante de la conversión de Segismundo: *que aun en sueños / no se pierde el hacer bien* (vv. 2146-2147).

Jornada IIIEscena 8 vv.2491-2655

Clotaldo cae en un dilema de nuevo. Aunque quiere recobrar el honor de Rosaura, Astolfo le ha salvado la vida al defenderle de Segismundo. Sin embargo, Astolfo no es el rey y tampoco es polaco. Clotaldo no le debe fidelidad. Su único señor es Basilio. En este juego de lealtades Clotaldo busca una salida a sus dilemas.

Clotaldo es un vasallo fiel, pero también un padre deshonrado. Clotaldo no encuentra mejor solución que aconsejar a Rosaura que entre en un convento. Anteponiendo su lealtad a sus superiores, busca sin embargo una solución equilibrada: *soy con el reino leal, / soy contigo liberal, / con Astolfo agradecido.* (vv. 2621-2623) Vuelven a la memoria los apartes de los vv. 436-437: “*¿La lealtad del Rey no es antes / que la vida y que el honor?*” (vv. 436-437). Si Rosaura no duda en cumplir con su venganza, Clotaldo tampoco vacila en su lealtad al rey.

Según Iwane, en su propuesta Clotaldo no le dice abiertamente a Rosaura que es su padre, pero se lo insinúa a fin de hacer más convincente su argumentación y poder restaurar el honor mancillado de la hija no con una muerte, a lo que le obliga el código del honor, sino con la mucho menos severa solución de encerrarla en un convento. (Iwane:1996:12)

Escena13 vv.3060-3135

En medio del fragor de la batalla, aunque Basilio cree que no hay modo de escapar de lo que Dios decide y que por tanto toda huida es inútil, Clotaldo reivindica el libre albedrío frente a un supuesto destino, y el uso de la prudencia, asuntos ambos del fondo moral cristiano de la obra: *Sí hay, que el prudente varón/ victoria del hado alcanza.* (vv. 3118-3119)

Escena 14 vv. 3136-3319

En la escena final se produce la anagnórisis completa de Rosaura, el

reconocimiento de su verdadera e íntegra identidad. Segismundo ordena a Astolfo que se case con Rosaura para restaurar su honor. El duque se opone alegando que Rosaura no es noble. Clotaldo hace entonces pública su paternidad, lo que significa que su hija Rosaura es tan noble como Astolfo. Astolfo acepta entonces tomarla en matrimonio.

Su reconocimiento de Rosaura es lo que permite el final político y feliz de la comedia. La boda de Rosaura con Astolfo no solo resuelve el tema del honor manchado sin entrar en conflicto con el código aristocrático - que impide que un noble contraiga matrimonio con quien no lo es -, sino que a su vez ello permite que Segismundo se case con Estrella sin necesidad de un nuevo enfrentamiento con Astolfo. ¿Podría acaso haberse casado el nuevo rey de Polonia con una mujer deshonrada? La renuncia de Segismundo a casarse con Rosaura, a pesar de la atracción física que siente por ella, es otro acto de prudencia política, pero su matrimonio con Estrella, de quien no debemos olvidar que es pretendiente Astolfo, habría impedido el final feliz, la solución total, el desenlace de todos los nudos de la comedia... si Clotaldo no hubiera hecho público el reconocimiento de su paternidad.

d) Basilio

La astrología como ciencia adivinatoria que utiliza Basilio es el desencadenante de la acción de *La vida es sueño*. Basilio ha leído en las estrellas que su hijo Segismundo sería un tirano que destruiría Polonia, motivo por el que lo encierra en una oscura torre.

Jornada I

Escena 6 vv.579-857

La mayor parte de esta escena la compone el parlamento del rey Basilio (vv.600-843). El rey explica por qué ha hecho venir a sus sobrinos Astolfo y Estrella. Empieza hablando de la predicción astrológica según la cual Segismundo,

su hijo, sería un príncipe cruel y usurpador. Confiesa que, temeroso de que la predicción fuese correcta, confinó a Segismundo en la torre. Sin embargo, Basilio duda de la legitimidad de esa decisión, si es justo o imprudente quitar el derecho de reinar a su hijo. Para salir de dudas decide poner a prueba a Segismundo. Si gobierna como un príncipe justo, será el rey de Polonia, pero si demuestra ser un tirano, lo devolverá a su cárcel.

Este largo parlamento puede dividirse en varias partes en las que el rey va poco a poco introduciendo los graves asuntos de los que se dispone a hablar.

- i) En primer lugar (vv. 600-655) Basilio se manifiesta como estudioso de una ciencia - las *matemáticas sutiles* del v.614, es decir, la astrología - que le permite hacer predicciones. Riquer afirma que "*Es frecuente en Calderón la imagen que hace del cielo un libro para aquel que lo sabe leer, o sea el astrólogo.*" (Riquer:2004:82). Por su parte, Ruano de la Haza comenta que "*hasta bien entrado el Renacimiento, la astrología era una ciencia muy respetada y practicada por eminentes humanistas.*" (Ruano de la Haza:2000:123 y 125). Por tanto, decir de Basilio que es un hombre supersticioso sería una interpretación anacrónica. Basilio es un hombre sabio, y así hemos de verlo como espectadores o lectores de la obra en esta primera escena.
- ii) A continuación (vv. 660-707) Basilio confiesa que ha tenido un hijo - *En Clorilene, mi esposa, / tuve un infelice hijo* (vv.660-661) - y que en su nacimiento se cumplieron funestos presagios: la muerte de su esposa en el parto, de lo que culpa al niño, a quien llama "*mostruo en forma de hombre*" y "*víbora humana*", y un horrendo eclipse solar.
- iii) En el fragmento siguiente (vv.708-759) Basilio relata los vaticinios del horóscopo por él mismo estudiado: que Segismundo sería un príncipe cruel y que él mismo habría de verse rendido a sus pies, predicción y razón por las que decidió encerrarle secretamente en una torre donde solo tiene trato con Clotaldo, su carcelero, pero también ayo que le instruye en las ciencias y en la ley católica. Ruano de la Haza glosa el miedo de Basilio como "*...ese*

miedo mítico, ancestral, del padre-sobre todo cuando es rey-a ser sustituido por el hijo”, reflexión que le induce a pensar “*que la “prueba” a que somete a Segismundo es una prueba ideada, consciente o inconscientemente, para que fracase el joven príncipe.*” (Ruano de la Haza:2000: 58)

- iv) En los versos siguientes (vv.760-791), que se inician con un *Aquí hay tres cosas*. Basilio se debate entre tres ideas contradictorias. Por una parte, quiere librar a Polonia de la opresión de un rey tirano, pero, por otra, piensa que “*no es cristiana caridad*” quitar a su hijo “*el derecho que le dieron humano fuero y divino*”: Finalmente concluye con un “*cuánto yerro ha sido dar crédito fácilmente a los sucesos previstos*”. Basilio es un hombre de ciencia, pero sus creencias astrológicas no le impiden ver el conflicto que plantea, frente al destino dibujado en las estrellas, la cuestión del libre albedrío de los hombres: *porque el hado más esquivo, / la inclinación más violenta, / el planeta más impío / sólo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío* (vv.787-791). Hay, pues, aquí todo un problema de orden teológico, moral, político y epistemológico. Según Iwane, “*Estos versos reflejan la opinión de Calderón sobre la astrología*” (Iwane:1994:198 / La traducción es mía). Calderón pensaba que el que creía en la astrología ciegamente era un necio y que el hombre inteligente puede vencer su destino usando su razón y libre albedrío.
- v) En la última parte del discurso (vv.792-843) Basilio dice que va a poner a prueba a Segismundo trayéndole al palacio al día siguiente. Si Segismundo es caritativo y benévolo, será rey, pero si actúa según anuncian los malos augurios, le devolverá a la torre y dará el trono a Astolfo y Estrella. Sin embargo, aquí Basilio calla de qué manera quiere poner a prueba a Segismundo concretamente. Es posible que Basilio se comporte con la soberbia y egoísmo de un científico sólo interesado en demostrar la certeza de sus trabajos, como si prefiriera un horóscopo certero, aunque terrible, a un error de interpretación que menoscabara su prestigio de sabio. Pero,

según señala Brewer en su artículo “Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*” (Brewer: 2011), es justamente esa confianza ciega de Basilio en el poder de predicción de las matemáticas lo que constituye su gran equivocación.

Basilio es rey absoluto de su monarquía y sabio astrólogo. En su persona se reúnen el poder y la ciencia. Además, es un hombre “discursivo y vacilante”, pero resolutivo. Duda entre las certezas de su ciencia y el error de sus interpretaciones, entre su seguridad personal y la de la monarquía y la piedad filial. Sus dudas, aunque no le impiden actuar finalmente en solo uno de los dos polos de los dilemas, le llevan a someter a prueba experimental sus certezas.

Jornada II

Escena1 vv. 986-1165

En esta escena, Basilio le explica a Clotaldo por qué lleva a Segismundo al palacio. Basilio reitera las dudas e ideas que ya había expresado al dirigirse a la corte de Polonia en la primera jornada. Los vv. 1108-1112, sacan a colación el tema del libre albedrío: “*porque el hombre / predomina en las estrellas.*” Estas reiteraciones de Basilio subrayan el conflicto entre las predicciones astrológicas del rey y el libre albedrío.

Las palabras con que el rey explica a Clotaldo la causa de haberle mandado traer a Segismundo dormido a palacio terminan con unos versos en los que por vez primera aparece en la comedia el tema de “la vida es sueño”: *porque en el mundo, Clotaldo, todos viven lo que sueñan* (vv. 1148-1149).

En esta escena se describen tres tipos de relación: entre rey y vasallo, entre ayo y prisionero, y entre padre e hijo. Clotaldo antepone, como un vasallo obediente, su lealtad al rey a sus deberes de ayo con su discípulo, al que engaña. Igualmente Basilio antepone sus intereses personales y “científico-experimentales” a sus deberes como padre. Basilio y Clotaldo son cómplices del engaño de

Segismundo.

Basilio es un hombre astuto y ambiguo, de designios opacos. ¿Actúa en bien de la monarquía o en solo su propio interés personal? ¿El uso de la droga tiene la finalidad de aliviar el dolor de Segismundo evitándole un desengaño si tiene que volver a su cárcel o es un medio para engañarle mejor e inducirle a mostrarse violento y cruel en palacio?

Escena 6 vv.1440-1547

Basilio le reprocha a Segismundo haber matado a un criado, su brutalidad, pero este le reprocha a su vez que le haya quitado la libertad, la vida y el honor. Las réplicas y contrarréplicas de Basilio y Segismundo en esta escena se convierten en una grave confrontación entre padre e hijo. Basilio acusa a Segismundo de homicida y se niega a abrazarle como hijo. Segismundo vuelve contra su padre las acusaciones en los inmediatos vv. 1476-1487: *“que un padre que contra mí / tanto rigor sabe usar, /....como a una fiera me cría, / y como a un monstruo me trata, / y mi muerte solicita, de poca importancia fue / que los brazos no me dé / cuando el ser de hombre me quita”* .

Ciriaco Morón comenta que *“Segismundo responde certero. El padre hubiera debido ser piadoso; en cambio se ha portado con rigor. No ha educado al hijo como hijo ni como príncipe. Por eso le ha quitado el ser que originalmente le dio.”* (Móron:2010:134) Lo que Basilio le ha quitado a Segismundo es su “ser de hombre”. Es su encarcelamiento y aislamiento lo que le ha convertido en una fiera.

Aunque Basilio ha actuado guiado por sus predicciones astrológicas, según las cuales Segismundo sería un príncipe violento, fue la inhumana acción de encerrar a su hijo en la torre y haberlo tratado como a un monstruo lo que le ha conducido a ese estado. Si Basilio hubiera tratado a Segismundo como a un hombre, es posible que Segismundo no fuese tan violento.

Escena 10 vv.1706-1723

En medio del combate a espada que mantiene Astolfo con Segismundo para defender a Clotaldo entra el rey Basilio, quien vuelve a advertir a su hijo que quizá todo es un sueño. La escena termina con una nueva advertencia de Basilio: *volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado /... fue soñado* (vv.1720-1723). Con estas palabras de Basilio culmina la larga serie de advertencias que en distintas ocasiones y por personajes diversos se han hecho a Segismundo sobre el carácter soñado de la realidad que cree vivir.

Escena 18 vv.2048-2139

En esta escena, Segismundo, devuelto a la torre, está durmiendo con pieles y cadenas como al principio. Basilio y Clotaldo oyen cómo Segismundo les amenaza con la muerte y la humillación en sueños.

En el comienzo de la escena siguiente Clotaldo en un aparte dice del rey Basilio: *Enternecido se ha ido / el rey de haberle escuchado* (vv. 2138-2139). Basilio manifiesta compasión hacia Segismundo por primera vez. Ruano de la Haza dice que *“Este enternecimiento o humanización de Basilio es el que le conducirá, con ayuda de la guerra civil que se ha desencadenado en su país y de la muerte de Clarín, a su anagnórisis final.”* (Ruano de la Haza:2000: 61)

Jornada III

Escenas 5-7 vv.2428-2491

(La escena 6 es solo la del relato que hace Estrella de la rebelión)

Escena 5 vv.2428-2459

Basilio concluye que es más fácil parar un caballo desbocado, un río o un peñasco que al vulgo: *Pues todo fácil de parar ha sido, y un vulgo no, soberbio y atrevido* (vv. 2428-2459). Basilio no puede impedir la rebelión del ejército y se reprocha haber sido él mismo causa de la destrucción de la patria por haber intentado oponerse al curso de los acontecimientos (“lo infalible”) guiándose

sólo por la lectura de los astros (“lo previsto”): *Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene. / Con lo que yo guardaba me he perdido; / yo mismo, yo, mi patria he destruido.* (vv. 2457-2459)

Aquí Basilio, por fin, reconoce su error. Ciriaco Morón comenta así las zozobras del rey: “*Basilio reconoce que él tiene la culpa de la violencia. Todo proviene del gran error cometido por él, no educar a Segismundo como hijo y como príncipe.*” (Morón:2010:173)

Por otra parte, la idea de la inutilidad de huir del riesgo, de cómo se termina por encontrar justo lo que se quiere evitar, se repite en varias ocasiones. La repetirá Clarín en su agonía y el mismo rey Basilio tras la muerte del gracioso: *pues yo, por librar de muertes / vine a entregarla a los mismos / de quien pretendí librarla* (vv. 3108-3111).

Escena 7 vv.2476-2491

Basilio hasta aquí había pensado que la astrología decidía el destino de todos. Sin embargo, ahora reconoce los errores de esa “ciencia” y actúa él mismo por primera vez para enfrentarse a su destino: *lo que la ciencia erró venza el acero* (vv. 2484-2487).

Escena13 vv.3060-3135

Clarín cae herido por una bala perdida a los pies del grupo y da comienzo, en medio de su agonía, a su último y grave discurso al que pone fin con estas palabras: *mirad que vais a morir, /si está de Dios que muráis.* (vv. 3096-3110), palabras que recoge Basilio para concluir *que son diligencias vanas / del hombre cuantas dispone / contra mayor fuerza y causa.*

Basilio reconoce ahora su error. Si encerró a Segismundo fue por librar a su patria de muertes y sediciones, pero eso mismo es lo que ha llevado a la guerra.

A pesar del consejo de Clotaldo, Basilio, lleno de pesimismo, decide aceptar

su destino y las consecuencias de sus propios errores: *Si está de Dios que yo muera, /o si la muerte me aguarda /aquí, hoy la quiero buscar, / esperando cara a cara.* (vv. 3132-3135)

Escena 14 vv. 3136-3319

Segismundo, en su discurso, reprocha a Basilio haberse dejado llevar de sus erróneas interpretaciones y haberle encerrado en la torre para conjurar un peligro inexistente. Él fue quien le convirtió con ese erróneo proceder en una “fiera humana”.

Segismundo, sin embargo, no se venga, sino que perdona a su padre. Con esta acción Segismundo se revela como un príncipe prudente, y Basilio decide coronarle él mismo como rey: *príncipe eres* (v.3250).

Segismundo es rey por voluntad de su padre y no a consecuencia de un acto de rebeldía. La sucesión en el trono queda así legitimada. Calderón añade a la defensa de la ortodoxia católica la legitimidad de la monarquía absoluta.

e) Clarín

Clarín es un “gracioso”, también llamado “figura del donaire”, que se adapta muy bien a la definición que da Morón, *“Los graciosos de Calderón ofrecen con frecuencia un paralelismo cómico a la situación trágica del protagonista... o un paralelo trágico con respecto a la comedia de los señores.”* (Morón:2010:33). Pero, según Hernández Araico en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, el término no se utiliza solo para designar al personaje, sino también para referirse al actor que lo encarna, que hace el papel de *“una persona baja y cómica en las tablas.”* (Hernández Araico:2002:160). Clarín actúa ya desde la primera escena como tal. Reune todos los rasgos que caracterizan a estos personajes. Dice verdades incómodas cual bufón de palacio, es imprudentemente locuaz, pasa hambre, es pícaro, insolente, pero cobarde, cínico, irónico, egoísta y taimado. Sin embargo, su final trágico rompe el arquetipo del “gracioso” de la Comedia.

Es el único “gracioso” de las comedias que muere en escena.

Jornada I

Escena 1 y Escena 2 vv.1-277

Las réplicas y contrarréplicas de sabor senequista entre Rosaura y Clarín (vv. 33-44) de esta primera escena son de una indudable comicidad. La aclaración y disculpa de Rosaura, que viene a decir que a los hombres les gusta tanto quejarse que van buscando desdichas para poder hacerlo, encuentra su contrarréplica en la cómicas palabras del gracioso: *El filósofo era/un borracho barbón. ¡Oh, quién le diera/ más de mil bofetadas!/ Quejarse después de muy bien dadas.* (vv.41-44). La comicidad se extiende incluso a situaciones de peligro. Así, en la siguiente escena, Clarín, para escapar de las amenazas de muerte del fiero Segismundo, afirma incongruentemente no haber oído su lamentación: *Yo soy sordo, y no he podido / escucharte.* (vv.186-187)

Escena 4 vv.277-474

Al ser apresados por Clotaldo en la torre, Rosaura, frente a la “soberbia” que demuestra Segismundo, le suplica piedad con “humildad”. De manera intempestiva y claramente burlesca Clarín pide amparo haciendo alusión a los autos sacramentales (vv. 347-354).

“Los autos sacramentales eran obras religiosas para alabar el sacramento de la eucaristía. Los personajes son alegóricos como la Beldad, la Virtud, etc.. La Humildad y la Soberbia son también personajes de autos sacramentales.” (Iwane:1994:197 / La traducción es mía). De hecho, la Humildad y la Soberbia aparecen como personajes en el auto sacramental que lleva el mismo título de la comedia. Queda así explicada la alusión aparentemente fuera de lugar que hace Clarín, en su papel de gracioso, a los *mil autos sacramentales* del v. 350.

Escena 8 vv.890-985

Los juegos de palabras son recurso habitual en el gracioso. Así, en esta escena, Clarín rima “viso” con “beso” deformando cómicamente las palabras de agradecimiento y respeto que Rosaura dirige a su padre en los versos inmediatamente anteriores: *Tus pies beso/ mil veces* (v.893-894). A lo que Clarín añade: *Y yo los viso,/ que una letra más o menos/ no reparan los amigos.* (vv. 895-897).

Jornada II

Escena 2 vv.1166-1223

El nombre del personaje alude al instrumento musical que en el barroco se identificaba con la Fama: “*sin mirar que soy Clarín*” (v. 1209). El clarín es, en fin, como la trompeta.

Clarín lo mismo puede alabar y anunciar que vituperar y denunciar. El gracioso, objeto de la burla, risible y risueño, tiene el poder de decir verdades no gratas. Su papel de bufón le protege. Dueño de su silencio, como de sus comentarios sarcásticos, tiene el poder de amenazar.

Clarín - como hacen todos los graciosos de la Comedia - se queja del hambre que pasa, en contraste con la vida regalada que lleva Rosaura. Y, con achaques de pícaro, jugando del vocablo con su nombre - *si el tal Clarín suena* -, amenaza a Clotaldo con la divulgación del secreto de Rosaura. Según Ruano de la Haza, “*La amenaza... es doble para Clotaldo: el Rey, Astolfo y Estrella sabrán no sólo que su hija es ilegítima, sino que ha sido deshonrada por Astolfo (...)* Ello explica por qué *Clotaldo satisface tan rápidamente la queja de Clarín*” (Ruano de la Haza:2000:155). En efecto, la escena termina con Clotaldo tomando a Clarín a su servicio.

Escena 3 vv.1224-1339

Después de ayudar a escapar a Clotaldo, amenazado por Segismundo, el criado justifica sus palabras y actitud por haber actuado por orden del rey. Por su parte, Clarín toma partido por Segismundo en réplica a las palabras del criado

con estas tan memorables de: *Señor, soy un grande agradador de todos los Segismundos* (vv. 1337-1339). Clarín hace esta cínica declaración, tan propia del pícaro que se cobija a la sombra del poder por ambición, o por supervivencia.

Escena 17 vv.2018-2047

En esta escena, al igual que Segismundo, Clarín es encarcelado por Clotaldo, aunque por distintas razones. En los vv. 2038-2044, Clarín aparece como la contrafigura de Segismundo: *¿Yo, por dicha, solicito/ dar muerte a mi padre? No./ ¿Arrojé del balcón yo/ al Ícaro de poquito?/ ¿yo muero ni resucito?/ ¿Yo sueño o duermo? ¿A qué fin/ me encierran?*

Clotaldo da la réplica irónica en v. 2044: *Eres clarín*. Si este le amenazaba con hacer público su secreto en los vv. 1202-1219 so pretexto de “ser clarín”, ahora Clotaldo le encierra precisamente por serlo: *Eres Clarín*. Llega en seguida la contrarréplica del gracioso - *pues ya digo que seré corneta, y que callaré* -, aunque de nada le vale.

Jornada III

Escenas 1 y 2 vv.2188-2265

Escena 1 vv.2188-2227

En esta escena se desarrolla el soliloquio de Clarín en el que, al igual que el primer monólogo de Segismundo (vv.102-172), se lamenta de su situación de preso en la torre. Sin embargo, a diferencia del monólogo de Segismundo, el de Clarín es burlesco. De nuevo Clarín se manifiesta como la contrafigura de Segismundo, y en esta escena como una verdadera caricatura del príncipe. Se trata de una parodia.

Según Ruano de la Haza, “*Clarín dirige todo este soliloquio al público, cómplice del gracioso en el teatro del Siglo de Oro*”. (Ruano de la Haza:2000:211). En los versos finales del divertido soliloquio Clarín, al dar por merecido el castigo por haber callado siendo criado, adopta una función metateatral, pues su silencio

contraviene la proverbial locuacidad de los criados de la Comedia. Según Ciriaco Morón, “*El criado, como persona sin honor, es imprudente y no sabe callar. (...)*” (Morón: 2010:164). Clarín es un criado, y como tal parece ahora arrepentirse de no haber dicho a nadie el secreto de Rosaura, pues el callar es conducta impropia de un criado en la Comedia. Clarín exagera con intención paródica hasta considerarla una profanación. El soliloquio de Clarín se cierra con la parodia degradante del primer monólogo de Segismundo. Si allí “*el delito mayor del hombre es haber nacido*”, aquí el “*mayor sacrilegio*” es haber callado: *pues callé siendo criado, que es el mayor sacrilegio* (v. 2226).

Escena 2 vv.2228-2265

Los soldados llegan a la torre para buscar a Segismundo, pero le confunden con Clarín llamándole respetuosamente “señor”. Clarín se pregunta si vendrán borrachos, pero los soldados siguen dándole el mismo respetuoso tratamiento: “*Tú nuestro príncipe eres*” (v. 2236). Aquí, como hemos mencionado en 5.2.2 (“Los apartes”), Clarín decide actuar como si fuese Segismundo, es decir, como “príncipe contrahecho”.

El nombre propio se hace común, la persona personaje, lo de abajo - el criado Clarín - viene a ser lo de arriba - el príncipe Segismundo. Es el mundo al revés de la parodia y del disfraz.

Escena 3 vv.2266-2386

Al fin los soldados se dan cuenta de que Clarín no es Segismundo y le reprochan su aparente engaño: *Pues ¿cómo, atrevido y necio,/ tú te hacías Segismundo?* (vv. 2269-2270). Por su parte, Clarín replica “*vosotros fuistis quien me segismundasteis*” (vv. 2272-2273). Aquí se insiste en el juego de palabras en torno al nombre de Segismundo. Si antes Clarín había transformado el nombre propio en nombre común (*soy un grande agradador de todos los Segismundos* vv. 1338-1339), ahora llega al extremo de convertirlo en verbo, y conjugarlo. En

medio de la seriedad de la tragedia entran las burlas del gracioso de la comedia.

Escena 9 vv.2656-2689

En esta escena, Rosaura aparece montando a caballo. Clarín compara el caballo de Rosaura con los cuatro elementos - fuego, aire, agua y tierra -, pero paródicamente, pues ya lo había hecho Rosaura al principio de la obra. El anuncio de la aparición de Rosaura, que se podría haber resuelto con apenas tres versos - *En un veloz caballo... / a tu presencia llega / airosa una mujer* - se alarga en el tan inoportuno como cómico comentario de Clarín.

Escena 11-13 vv. 3020-3135

Escena11 vv. 3020-3041

Clarín habla usando palabras de la jerga del juego de naipes - *En una torre encerrado, / brujuleando mi muerte, / si me da o no me da; / y a figura que me diera, / pasante quíñola fuera / mi vida; que estuve ya / para dar un estallido.* (vv. 3022-3028) -, que en realidad son una premonición de su próxima muerte (vv. 3071-95).

En nota a pie de página Ruano de la Haza aclara el pasaje: "*Clarín ve la muerte como una figura en el juego de cartas que, para él, es la vida. La introducción de la terminología del juego de cartas por parte de Clarín está directamente relacionada con el final del personaje, causado por una bala perdida que le hiere mortalmente por azar.*" (Ruano de la Haza:2000:307)

Escena12 vv. 3042-3059

Clarín, a quien poco importa quién gane la guerra, se esconde entre una peñas. Lo único que le importa es sobrevivir: *Escondido desde aquí / toda la fiesta he de ver* (vv. 3054-3055).

Ya escondido agrega: "*hago el papel de Nerón, que de nada se dolía*" (vv. 3050-3051). Según García Martín, estos versos son una "*referencia al conocido romance, incluido en el Romancero General: «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo*

se ardía ; / gritos dan niños y viejos, / y él de nada se dolía. »” (García Martín:1984:200). El soliloquio de Clarín es clara parodia del romance. De nuevo, lo cómico se entrelaza con lo trágico.

Escena13 vv.3060-313

En medio del fragor de la batalla y dándose ya por vencidos tiene lugar el diálogo entre Basilio, Astolfo y Clotaldo, que culmina, a modo de aforismo, con una profunda reflexión del rey derrotado sobre las guerras civiles.

Como ya hemos señalado más arriba, su último y grave discurso (vv. 3075-3095) significa que todo el destino del hombre ya ha sido decidido por Dios y que nadie puede oponerse a su hado. En su agonía el “gracioso” se transforma en un filósofo. Clarín es el único gracioso de la Comedia que muere. El arquetipo estalla y su muerte en escena lo transforma en un ser humano igual a cualquiera. La muerte iguala a todos.

f) Astolfo y Estrella

Astolfo, duque de Moscovia, y Estrella son primos y rivales. Ambos aspiran a suceder en el trono al rey Basilio, su tío. La sucesión, si no se resuelve mediante su alianza matrimonial, podría dar lugar a una guerra entre ellos. La rivalidad y antipatía mutuas entre Segismundo y Astolfo contrastan con la atracción que Segismundo siente por Estrella. Astolfo es causa del dilema de Clotaldo, pues le salva la vida, pero es quien deshonoró a su hija Rosaura. Aunque en apariencia Astolfo es solo un personaje secundario, sus conflictivas relaciones con todos estos personajes relevantes lo convierten en un pivote alrededor del que giran las dos tramas, principal y secundaria, de *La vida es sueño*.

Jornada I

Escena 5 vv.475-579

En su primer encuentro escénico con Estrella Astolfo se dirige a su prima con amorosas palabras y alabanzas comparándola con Aurora (diosa del Amanecer),

Palas (diosa de las Batallas) y Flora (diosa de la Primavera): *porque sois, burlando el día/ que ya la noche destierra,/ Aurora en el alegría,/ Flora en paz, Palas en guerra/ y reina en el alma mía.* (vv. 490-494). Son, según Ruano de la Haza, palabras ambiguas que “*distan mucho de ser un discurso de bienvenida convencional y protocolario, tal como nota Estrella en el siguiente parlamento.*” (Ruano de la Haza:2000:115). En efecto, la ironía no puede ser más evidente: *todo ese marcial trofeo,/ con quien ya atrevida lucho;/ pues no dicen, según creo,/ las lisonjas que os escucho/ con los rigores que veo.* (vv.500-504). El aparente galanteo encierra una actitud disimuladamente hostil, como se verá más adelante.

Estos versos dejan saber a los espectadores quiénes son Astolfo y Estrella quedando planteados el problema de la sucesión del rey Basilio y las aspiraciones de Astolfo y Estrella. Tanto Astolfo como Estrella pueden aspirar legítimamente a la sucesión en el trono de Basilio. Estrella es hija de la primogénita del ex-rey Eustorgio III, hermano de Basilio, y Astolfo es hijo de la segunda hija del ex-rey, casado con otra mujer en segundas nupcias. Es decir, Astolfo y Estrella son primos y rivales. Las galanterías de Astolfo difícilmente pueden ocultar su verdadera intención: ascender al trono apartando a su prima de cualquier prelación en el orden sucesorio, lo que aparece aquí y allí en su parlamento: *pero reina en mi albedrío,/ dándoos, para más honor,/ su corona nuestro tío,/ sus triunfos vuestro valor,/ y su imperio el amor mío!* (vv.560-564)

Por su parte, Estrella responde con no menos ironía: *pues, la imperial monarquía,/ para sólo hacerla vuestra,/ me holgara que fuese mía* (vv.567-569). Estrella defiende así, frente a Astolfo, su mejor derecho al trono de Polonia. A Astolfo sólo le quedaría la posibilidad de ser rey consorte, si contrae matrimonio con ella.

En esta entretenida escena el juego de ironías plantea entre veras y bromas un problema político de envergadura que puede desembocar en un conflicto bélico, si no se resuelve mediante una alianza matrimonial.

Jornada II

Escena 4 y Escena 5 vv.1340-1439

En estas escenas, Astolfo y Estrella ven a Segismundo por primera vez. Como hemos mencionado en el apartado dedicado a Segismundo, desde su primer encuentro se hace evidente su rivalidad con Astolfo. Por otra parte, la figura de Estrella fascina a Segismundo.

Escena 9 vv.1694-1705

En la escena anterior, ante las amenazas de Segismundo, Rosaura grita: *¡Acudid todos, presto,/ que matan a Clotaldo!* (vv. 1692-1693). A los gritos de socorro de Rosaura acude Astolfo iniciándose con su entrada una nueva escena en la que el enfrentamiento entre los dos rivales masculinos llega al punto de cruzar las espadas.

Además, Clotaldo cae en un nuevo dilema, pues Astolfo, que es quien le salva de morir a manos de Segismundo, es también quien ha deshonrado a su hija.

Escenas 11-16 vv. 1724-2017

Estas escenas parecen sacadas de una comedia de capa y espada con su clásico triángulo amoroso de celos y rivalidades.

Cuando Estrella le pide a Astolfo que le entregue el retrato de Rosaura que lleva colgado, Astolfo acepta y dice: *“Yo haré que el retrato salga/ del pecho, para que entre/ la imagen de tu hermosura”* (vv. 1768-1770).

Según Evangelina Rodríguez Cuadros, hay aquí una ambigüedad manifiesta: *“Puede ser una referencia literal al retrato de Rosaura que Astolfo conserva en el pecho, según sabremos inmediatamente por los vv. 1803-1804. Pero también una referencia a la metáfora heredada de la tradición platónica «ekphrasis» o inspiración de la imagen de la amada estampada en la «tábula» del pecho. Astolfo promete así a Estrella desalojar de su interior la imagen de Rosaura e imprimir la suya. (...)”* (Rodríguez Cuadros:2008:151)

Hay dos apartes de Astolfo - “*ni Estrella / donde el sol*” de los vv. 1772-1773 y el referido a Rosaura de los vv. 1593-1595 - en los que el personaje parece contradecirse, tal como nota Ruano de la Haza: “*Primero le dice (a Estrella) que donde hay una estrella no tiene lugar la sombra (el retrato de Rosaura) y, después, en otro aparte, dice que donde está el sol (Rosaura) no tiene lugar una estrella.*” (Ruano de la Haza:2000:189). De estos apartes, que desvelan el pensamiento de Astolfo, puede deducirse que a quien verdaderamente ama Astolfo es a Rosaura, y que su interés por Estrella es solo político y se limita a sus pretensiones al trono.

Jornada III

Escena 5-7 vv.2428-2491

No sólo Astolfo sino también Estrella decide luchar contra Segismundo e ir al campo de batalla: “*Dadme un caballo y, de arrogancia lleno, / rayo decidienda el que blasona trueno*”. (vv.2450-2451:Astolfo), y “*Pues yo, al lado del sol, seré Belona*”. (v. 2488: Estrella)

Escena 14 vv. 3136-3319

En la última escena, Segismundo le ordena a Astolfo casarse con Rosaura para así restaurar su honor. Al principio, Astolfo se niega, pues cree que Rosaura es una mujer de origen humilde. Sin embargo, cuando Clotaldo revela que Rosaura es su hija, es decir, una noble, acepta el matrimonio en seguida. Segismundo se casa con Estrella - por razón de Estado - dando así a la comedia un final feliz.

5.5. Ideología

En *La vida es sueño* se plantean varios asuntos ideológicos que caracterizan el pensamiento del siglo XVII en España.

Podemos agruparlos “conflictivamente” en 3 apartados temáticos:

i) Filosóficos y teológicos: destino vs libre albedrío, pecado original vs

- salvación por las obras, ciencia vs magia, instinto vs razón
- ii) Morales: pasiones vs virtudes, violencia vs concordia, honor u honra vs deshonor, convicciones vs duda, verdad vs ficción
 - iii) Políticos: legitimidad vs despotismo, guerra civil vs paz, lealtad vs traición, obediencia vs rebeldía

El tratamiento de los temas no se hace como si fuesen compartimentos estancos. Los temas ideológicos no se plantean independientemente unos de otros. Antes al contrario, se presentan entreverados y enfrentados a su opuesto, lo que da a la obra una complejidad yuxtapuesta a la complejidad de la trama argumental y la acción de los personajes. El tratamiento de los temas puede localizarse a partir del siguiente cuadro:

- a) El libre albedrío
 - Jornada I vv.760-791
 - Jornada II vv.1095-1119, 1284-1291
 - Jornada III vv.3112-3122
- b) La comparación de la vida con un sueño
 - Jornada II vv.1148-1149, 1530-1531, 2182-2184, 2187
 - Jornada III vv.2307-2321, 3305-3319
- c) La legitimidad del poder
 - Jornada III vv.3158-3247, 3258-3291, 3292-3301
- d) La tiranía
 - Jornada I vv.708-759
 - Jornada II vv.1417-1418, 1478-1484, 1495, 1502-1519, 1618-1666
- e) El honor
 - Jornada I vv.436-437, 949-951
 - Jornada III vv.2534-2535, 2610-2627

La obra puede interpretarse desde distintas perspectivas. ¿Se trata de una

obra alegórico-simbólica, filosófica, teológica, política, de orden moral? La respuesta es que *La vida es sueño* es una obra poliédrica que permite una interpretación múltiple. Todas las perspectivas mencionadas son aceptables. Sin embargo, las distintas caras del poliedro convergen en un único centro interior. Ese aglutinante temático es la restauración del orden, el paso del caos al cosmos, ya sea a nivel individual o colectivo.

¿*La vida es sueño* es una comedia o una tragedia? Seriedad y comicidad (los dichos del “gracioso”, sus parodias, la “comedia de capa y espada” de la escena del retrato) van de la mano. El protagonismo de lo serio queda reflejado en el espejo deformante de lo cómico, pero lo cómico termina trágicamente (muerte de Clarín) y lo trágico (prisión de Segismundo, deshonra de Rosaura) se resuelve felizmente al final. Los antagonismos (de Segismundo con el rey Basilio y su rival Astolfo, de Astolfo con su prima Estrella, de Rosaura con Astolfo y con su padre Clotaldo) se resuelven armónicamente. Sin embargo, dos personajes, uno secundario - el soldado rebelde -, pero otro de primera línea - Clarín - tienen un final trágico (la torre el uno, la muerte el otro). Se trata, en fin, del género híbrido que los dramaturgos españoles cultivaron con el nombre de tragicomedia.

- Libre albedrío: Segismundo vs Destino (astrología judiciaria): Rey Basilio
- Reparación de la Honra perdida: Rosaura vs Provocación de la deshonra: Astolfo
- Traición: El soldado rebelde vs Lealtad de Clotaldo y Orden de Segismundo
- Legitimidad: Segismundo vs tiranía (usurpación): Basilio (Astolfo y Estrella)
- Pasión y violencia: Segismundo vs Virtud y prudencia: Segismundo
- Comedia y libertad: Clarín vs Tragedia y destino (muerte de): Clarín

Este esquema pone de manifiesto no tanto la encarnación de las ideas en uno u otro personaje cuanto su relación conflictiva con otros o consigo mismos, de ahí el “versus”. La diferencia entre Segismundo y el resto de los personajes no es su capacidad de elección - todos eligen bando en la guerra, (excepto Clarín) -, sino

la voluntad de cambio. Mientras los demás (incluido Clarín) son al fin y al cabo resultado de circunstancias externas, Segismundo se transforma como resultado de una operación volitiva en el que su principal antagonista es él mismo.

De un modo o de otro, lo cierto es que todos los personajes, empujados por una causa o movidos por una finalidad, experimentan algún cambio. No son monolíticos, sino proteicos. La vida se configura como reflejo de las metamorfosis de los sueños poniendo en cuestión el principio de identidad. Nadie es igual a sí mismo. Quien no cambia persevera en el error y recibe su castigo, la derrota en el caso más ejemplar del rey Basilio, aunque también el perdón.

No ocurre lo mismo con Clarín ni con el soldado rebelde, pues la libertad de elección es privilegio de la aristocracia. Arrogarse ese privilegio disolviéndolo en el común solo puede merecer, desde la ortodoxia católica y el absolutismo monárquico que Calderón defendió siempre, el castigo, la muerte, física en el caso de Clarín, civil en el del soldado rebelde. Son los únicos personajes cuya peripecia termina trágicamente, pero su tragedia carece de grandeza, es ridícula y grotesca, la risa del gracioso de la Comedia se perpetúa en el rictus de la muerte. Los grandes, por el contrario, trocan la seriedad de su gestos por la sonrisa de la victoria y de la paz.

El caos, que es conflicto y violencia, deviene armonía universal en el corolario de las bodas y las reconciliaciones. Restaurado el orden, la comedia debe acabar, pues ya no hay cambio posible. La obra ha cumplido su misión: ha entretenido y ha aleccionado. En el camino quedan las peripecias de unos grandes personajes (y algunos cadáveres): “Instruir deleitando”.

Pero aún queda palpitando en el fondo otra cuestión más insidiosa: el estatuto de lo real puesto en cuestión por el estatuto de lo ficcional. Los personajes a quienes hemos visto y oído se diluyen en el saludo final de los actores. “Los sueños sueños son” no es una tautología, sino la afirmación de que los sueños son una sucesión sin fin de sueños de sueños, sueños soñados, sueños que incluyen eso que llamamos vida “hasta despertar en el sueño de la muerte”. Este

es el corolario de esta obra: el desengaño (*¡Dadme, cielos, desengaño!*), la vida como representación - *ilusión, sombra, ficción* - teatro, teatro dentro del teatro dentro del teatro dentro del teatro...

6. Conclusiones

1. No se conserva el manuscrito original de *La vida es sueño*. Sin embargo, desde sus primeras impresiones conservadas - datadas en 1636 - se han hecho hasta la actualidad muchas ediciones. Hemos leído y consultado varias ediciones modernas, pero para abordar la interpretación y el análisis de esta obra finalmente nos decantamos por la edición de Ruano de la Haza de 1994.

Dos son los motivos de esta elección:

- a) Es resultado de una larga y minuciosa investigación de las 12 ediciones impresas auriseculares de *La vida es sueño*.
 - b) Según la tesis de Ruano de la Haza, que nosotros compartimos plenamente, de la *La vida es sueño* hay dos versiones, ambas de 1636, siendo su edición una versión ecléctica que aspira a superar errores y vacilaciones de los impresores y fijar el texto que idealmente habría salido de la mano de Calderón.
2. La transmisión textual de *La vida es sueño*, especialmente las ediciones del siglo XVII, ha sido estudiada en profundidad por hispanistas de la talla de Don W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, y desde la edición de Vera Tassis al primer tercio del siglo XIX por Germán Vega García-Luengos. Los estudios sobre *La vida es sueño*, especialmente desde la celebración en 1881 del segundo centenario de Calderón, han proliferado de tal manera que la lectura de la bibliografía resulta inabarcable. Sin embargo, son de una ayuda inestimable para una buena selección tanto de monografías como de estudios generales el repertorio bibliográfico de Warren T. McCready, hasta

1950, y a partir de 1951 la bibliografía compilada por Arnold G. Reichenberger y Jack H. Parker y publicada dos veces al año en el *Bulletin of the comediantes*.

Para la selección de textos relacionados con *La vida es sueño* nosotras hemos consultado, sobre todo, la *Bibliografía crítica comentada de “La vida es sueño” (1682-1994)*, de Jesús A. Ara Sánchez, que, como el mismo Ara reconoce, debe mucho al *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger de 1979.

En Japón contamos con la recopilación bibliográfica de Bando Shoji del 2005. En ella aparecen las tres traducciones al japonés de *La vida es sueño*: la de Satake, Kenichi (2008), la de Takahashi, Masatake (2001; 1ra ed. 1987) y la de Iwane, Kunikazu (1994).

Nosotras hemos leído las tres traducciones, pero hemos seguido especialmente la de Iwane, que se hizo a partir de la edición de Rull (1988; 1ra ed. 1980), Madrid, Alhambra.

3. El estudio de la edición de *La vida es sueño* nos ha permitido conocer los mecanismos tanto de censura y aprobación como los problemas de transmisión textual en la España del siglo XVII. Parece de especial relevancia que la denominada por Ruano de la Haza “primera versión” procediese de un manuscrito o impreso destinado a un “autor de comedias”, a diferencia de la “segunda versión”, plasmada en la edición de QCL y sus derivados, que, en palabras de Ruano de la Haza, sería “una versión más acabada, más literaria, y más ortodoxa que la brillante, espontánea, original, y atrevida que Calderón compusiera en su juventud”.

Hemos podido leer y comparar ambas versiones constatando sus importantes diferencias.

4. Parece que la preocupación por las “fuentes” de “*La vida es sueño*” tiene

su comienzo en la crítica literaria del último tercio del siglo XIX.

En la *Bibliografía crítica comentada de “La vida es sueño” (1682-1994)* de Jesús A. Ara Sánchez hemos encontrado no menos de 30 autores, desde Menéndez y Pelayo en adelante, que señalan posibles fuentes de *La vida es sueño*.

Creemos acertada la crítica que en 1928 hacía el P.Olmedo en su obra *Las fuentes de “La vida es sueño”* al hispanista italiano Farinelli, y coincidimos con Ara en su acusación de “fuentismo”.

Nos parecen muy convincentes las conclusiones del P.Olmedo: que hay abundante material en la tradición literaria española que muy bien podría haber servido de fuente o inspiración al dramaturgo español y que el motivo de *La vida es sueño* no fue ni mucho menos una idea original de Calderón, sino que como el mismo P.Olmedo sostiene *“En tiempo de Calderón, la idea de que la vida es como un sueño y de que todas las grandezas de este mundo son como soñadas estaba en el ambiente.”*

5. *La vida es sueño* presenta una doble trama: la historia de Segismundo, su “conversión” y la historia de Rosaura, la recuperación de su honor. Al principio, ambas acciones parecen independientes. Sin embargo, ambas acciones de la comedia terminan convergiendo para quedar perfectamente imbricadas al final. Con lo que, desde el punto de vista de la estructura de la obra, se respeta la unidad de acción, que es lo que pedía Aristóteles y luego pidió Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. La obra está dividida en tres “jornadas”, y en cada jornada, la acción transcurre en un lugar y tiempo diferentes. En *La vida es sueño* no hay por tanto unidad de lugar y tiempo, con lo que quedan rotas las supuestas unidades aristotélicas defendidas por el clasicismo frente a la libertad barroca.

6. El estilo de Calderón adopta las formas del barroco español que se han designado como gongorismo y conceptismo. En diálogos o monólogos, en escenas de acción o en escenas meditativas, tanto para expresar ideas como emociones o pasiones, los personajes hacen un uso continuo de las más variadas figuras retóricas, debidamente consignadas en nuestro análisis.

A pesar de la violencia que las figuras ejercen sobre la sintaxis, son muy pocos los pasajes oscuros sobre cuyo sentido no se hayan puesto de acuerdo los especialistas. Las ideas se exponen mediante un procedimiento eminentemente silogístico por muy adornado que vaya de figuras.

El vocabulario responde a distintos registros, desde el solemne de un rey al chascarrillo de un gracioso. No obstante, el rico vocabulario suntuario atestigua que Calderón no siguió al pie de la letra la advertencia de Lope de Vega: “*No traiga la Escritura, ni el lenguaje/ ofenda con vocablos exquisitos.*”

Aunque no es una comedia mitológica, el lenguaje literario de *La vida es sueño* está repleto de alusiones a muchos de los mitos recogidos en *Las metamorfosis* de Ovidio.

Las alusiones mitológicas tienen una función simbólica. Así las metáforas con que se compara al caballo - rayo, pájaro, pez y bruto - en la primera escena se corresponden con los cuatro elementos - fuego, aire, agua y tierra - cuyo equilibrio es imagen del cosmos ordenado frente al caos, y que sirven funcionalmente para revelar ya desde el principio el trasfondo de la comedia: un desorden que habrá de resolverse.

7. El espectro de estrofas usadas en *La vida es sueño* está compuesto por silvas, romances, décimas, redondillas, quintillas y octavas reales.

La variedad de estrofas acentúa el carácter dinámico de esta obra, ininterrumpida sucesión de acontecimientos donde la reflexión alterna con la acción.

Un mismo metro puede servir a asuntos y situaciones dramáticas muy

distintas, así como a diferentes registros, desde el solemne al paródico.

En *La vida es sueño* Calderón sigue, pero de modo muy flexible, las recomendaciones del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega.

El análisis que presentamos, a modo de ejemplo, de una de las décimas de Rosaura demuestra el virtuosismo de Calderón en la versificación.

8. La caracterización de los personajes de *La vida es sueño* está estrechamente vinculada con su acción. Los personajes son lo que hacen y lo que dicen, y también es importante precisar contra quién actúan y a quién contradicen. Los problemas de índole moral, teológica o política no quedan encarnados en los personajes, sino que son más bien el resultado de sus relaciones conflictivas en un contexto dramático: el libre albedrío (Segismundo) frente al destino o a la astrología judiciaria (Basilio), la restauración del honor (Rosaura) frente a la provocación de la deshonra (Astolfo), también la pasión o la violencia (Segismundo) frente a la virtud o la prudencia (Segismundo), etc.
9. En *La vida es sueño* todos los personajes, empujados por una causa o movidos por una finalidad, experimentan algún cambio. No son monolíticos, sino proteicos. Claramente lo es Segismundo. Al principio Segismundo es un hombre-fiera, pero a través de la experiencia en el palacio, se convierte en un príncipe prudente.
Quien no cambia persevera en el error y recibe su castigo, la derrota en el caso más ejemplar del rey Basilio, aunque también el perdón.
10. Aunque el asunto de *La vida es sueño*, y no digamos el lenguaje, es propio de una época, la del siglo XVII español, el carácter conflictivo de la presentación de los temas ideológicos y el carácter proteico de los

personajes dan a esta obra maestra del teatro barroco español una modernidad que ha sobrevivido a su tiempo y una universalidad que desborda las fronteras del país en el que Calderón vivió y escribió.

11. En *La vida es sueño* se plantean varios asuntos ideológicos (filosóficos, morales, teológicos, políticos o epistemológicos) característicos del pensamiento del siglo XVII en España, pero lo que ha de destacarse es que su exposición se hace siempre en forma de conflicto, enfrentado a su par opuesto, paradigmáticamente “libertad” versus “destino” o “sueño” versus “realidad”.

La obra puede interpretarse desde distintas perspectivas, por eso puede calificarse de obra “poliédrica”. Sin embargo, el aglutinante temático es la restauración del orden, el paso del caos al cosmos, ya sea a nivel individual o colectivo.

El título de la obra es a la vez su corolario: el desengaño y la vida como representación o teatro.

12. El “final feliz”, propio de la comedia, llega precedido de acontecimientos trágicos. La obra pertenece al género híbrido de la “tragicomedia”.

7. Bibliografía

Ara Sánchez, Jesús A. (1996), *Bibliografía crítica comentada de “La vida es sueño” (1682-1994)*, Peter Lang, New York, 1996

Bando, Shoji (2005), *Bibliografía sobre España*, Kohrossha, Shiga, 2005

Brewer, Brian (2011), “Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVIII, Number 4, Swarthmore College, Pennsylvania, 2011

Calvo Serraller, Francisco (1991), *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, “Memorial dado a los profesores de pintura” de Palomino, Madrid, Cátedra, 1991

Casa, Frank P. et al. (2002), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

Castro, Américo (1956), “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII” en *Semblanzas y estudios españoles* (Marichal, Juan et al. eds), Ediciones Insula, 1956

Carilla, Emilio (1969), *El barroco literario hispánico*. Buenos Aires, Nova, 1969

Chamorro, Dámaso Chicharro (1982), Introducción a *La vida es sueño*. San Francisco, Tárraco, 1982

Cruickshank, Don W. (2000), “La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII” en Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y J.M. Ruano de la Haza (eds.), *La segunda versión de “La vida es sueño”, de Calderón*, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism) Volume 19, Liverpool, Liverpool University Press, 2000

Cruickshank, Don W., and Varey, J. E. eds. *Pedro Calderón de la Barca COMEDIAS*, vol. II, London, Gregg international publishers limited, 1973

Curtius, Ernst Robert (1981), *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981 (1ra edición en alemán, 1948)

De José Prades, Juana (2002), en Casa, Frank P. et al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

De Riquer, Martín (2004), *La vida es sueño*. Barcelona, Juventud, 2004

Diccionario de Autoridades (1979) Real Academia Española, *Edición Facsímil A-C*, Madrid, Gredos, 1979

Domínguez Caparrós, José (1999), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999

Durán, Manuel y Echeverría González, Roberto, eds. (1976), *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid, Gredos, 1976

Edward M. Wilson (1976), “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón” en *Calderón y la crítica. Historia y Antología* , (Durán, Manuel y Echeverría González, Roberto, eds.) Madrid, Gredos, 1976

Escalonilla López, Rosa Ana (2001), “Mujer y Travestismo en el teatro de Calderón”, *Revista de literatura*, Tomo 63 Nº125(2001):39-88, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001

Evans, Peter W (1984), “Calderón s Portrait of a Lady in *La vida es sueño*.” en *What s Past is Prologue: A Collection of Essays In Honour of L.J. Woodward*. (Bacarisse et al. eds.), Scottish Academic Press, 1984

Fernández de Moratín, Leandro (2000), *Lección poética*. Madrid, Benito Cano, 1789 (Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000)

García Martín, José María (1984), Introducción a *La vida es sueño*. Madrid, Castalia, 1984

Ginard de la Rosa, Rafael (1888), *Homenaje á Calderon. Monografías : La vida es sueño*, Madrid, Nicolás González, 1888. Cita extraída de Ruano de la Haza, José María, Introducción a *La vida es sueño*. (1ra ed. 1994), Madrid, Castalia, 2000,p.68

Gómez, Jesús Gómez (2002), en Casa, Frank P. et al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

Góngora, Luis de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*. (ed. Ponce Cárdenas, Jesús) Madrid, Cátedra, 2010

González, Aurelio (2002), en Casa, Frank P. et al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

Hernández Araico, Susana (2002), en Casa, Frank P. et al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

Iwane, Kunikazu et al. (1994), *Obras maestras del teatro barroco español*. Tokyo, Kokusyokankokai, 1994

_____ (1986), 「人生は夢」：セヒスムンドの再生一胎のイメージをめぐって—en *Jinbun Kenkyu (Studies in Humanities) No.96*, Kanagawa, Kanagawa Daigaku Jinbun Gakkai (The Society of Humanities at Kanagawa University), 1986

_____ (1996), “La vida es sueño”: Desde el punto de vista del drama de honor-Sobre la buena conducta del Clotaldo” en *Jinbun Kenkyu (Studies in*

Humanities) No. 126,

Kanagawa, Kanagawa Daigaku Jinbun Gakkai (The Society of Humanities at Kanagawa University), 1996

_____ (1995) “Lo barroco de “La vida es sueño” Sobre la monstruosidad de Segismundo y Rosaura.” en *Jinbun Kenkyu (Studies in Humanities) No.125*, Kanagawa, Kanagawa Daigaku Jinbun Gakkai (The Society of Humanities at Kanagawa University), 1995

Lázaro, Fernando y Tusón, Vicente (1995), *Literatura Española 3 Guías de lectura*, Madrid, Anaya, 1995

Lope de Vega (2009), *Arte nuevo de hacer comedias*. Santo-Tomás, Enrique García (ed.), Madrid, Cátedra, 2009

Lucía Megías, José Manuel (2007), “Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la Web: de los materiales actuales a las plataformas de edición”, *Signa*, Universidad Complutense, Madrid, 2007

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2006), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006

McCready, Warren T. (1966), *Bibliografía Temática de Estudios sobre el Teatro Español Antiguo*, University of Toronto Press, 1966

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1881), *Calderón y su teatro*, en *Calderón y la crítica: historia y antología* de Durán, Manuel y Echeverría González, Roberto, eds. 1976

Móron, Ciriaco (2010), Introducción a *La vida es sueño*. (1ra ed. 1977), Madrid, Catédra, 2010

Olmedo, Félix G. (1928), *Las fuentes de "La vida es sueño"*, Madrid, Voluntad, 1928

Ovidio (2005), *Metamorfosis* (1ra ed. 1995 Traducido al español por Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias) Madrid, Cátedra, 2005

Parker, A.A. (1965), "Reflections on a new definition of Baroque drama" en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XXX, Liverpool, 1965

Pring-Mill, R. D. F.(2001), *Calderón: Estructura y ejemplaridad*, London, Tamesis, 2001

Quilis, Antonio (1984), *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984

Ruano de la Haza, José María (2000), Introducción a *La vida es sueño*. (1ra ed. 1994), Madrid, Castalia, 2000

_____ (1992), *La primera versión de "La vida es sueño" de Calderón*, (edición crítica, introducción y notas de J.M. Ruano de la Haza), Liverpool, Liverpool University Press, 1992

Ruiz de Elvira, Antonio (1982), *Mitología clásica*.(1ra ed. 1975) Madrid, Gredos, 1982

Rodríguez Cuadros, Evangelina (2008), *La vida es sueño*. (1ra ed. 1977), Madrid, Espasa Calpe, 2008

Rull, Enrique (1988), Introducción a *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. (1ra ed. 1980), Madrid, Alhambra, 1988

Satake, Kenichi (2008) tr. *Calderón:Obras escogidas*. Nagoya, Nagoyadaigakusyuppankai, 2008

Sloman, Albert E. (1958), *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book Co, Ltd, 1958. Cita extraída de *Calderón: Estructura y ejemplaridad* de Pring-Mill, R. D. F., London, Tamesis, 2001, pp.29 y 30

_____ (1965), "The Structure of Calderón s *La vida es sueño*." en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. (Wardropper, Bruce W. ed), New York, New York University, 1965

Suárez Miramón, Ana (1985), Introducción a *La vida es sueño*. Madrid, Anaya, 1985

Takahashi, Masatake (2001) trad, *La vida es sueño · El alcalde de Zalamea*. (1ra ed. 1987) Tokyo, Iwanamibunko, 2001

Vega García-Luengo, Germán, Cruickshank, Don W., y Ruano de la Haza, J.M. eds. (2000), *La segunda versión de "La vida es sueño, de Calderón*, Hispanic Studies TRAC, Vol. 19, Liverpool, Liverpool University Press, 2000

_____ (2000), "Transmisión textual e historia editorial de «La vida es sueño» (de Vera Tassis al primer tercio del siglo XIX)" en Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y J.M. Ruano de la Haza (eds.), *La segunda versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and

Criticism) Volume 19, Liverpool, Liverpool University Press, 2000

Whitby, William M. (1976), "El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*" en *Calderón y la crítica. Historia y Antología*, (Durán, Manuel y Echeverría González, Roberto, eds.) Gredos, Madrid, 1976

Wilttrout, Ann E. (2002), en Casa, Frank P. et al *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2002

Ynduráin, Domingo (1989), Introducción a *La vida es sueño*. Madrid, Alianza, 1989