



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS

**LA FUNCION CARACTERIZADORA DE LOS
SOLILOQUIOS DE SEGISMUNDO EN LA VIDA ES
SUEÑO DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA**

T E S I S

Q U E P R E S E N T A :

JUAN EMILIO SANCHEZ MENENDEZ

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS



ASESORA: DRA. LILIAN CAMACHO MORFIN

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D. F.

2005

m. 343228



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e imprimir el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Camilo Sánchez Méndez

FECHA: 18-04-05

FIRMA: Emilio Sánchez Méndez

*A mis padres, Jorge Sánchez Casas y Ana María Menéndez, quienes me inculcaron el amor
por la literatura y el estudio.*

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, quien leyó, corrigió, editó e imprimió cada uno de los apartados de esta tesis y sin cuyo trabajo y constante respaldo este proyecto no hubiera llegado a buen puerto.

A mi madre, por tener siempre el consejo sabio y preciso a la mano y por su apoyo y cariño durante todo este proceso; por leer la tesis de cabo a rabo; por aguantar a mis amigos borrachotes tomando su estudio como campamento, y por permitirme secuestrar la sala, el comedor y la cocina para hacer la tesis.

A la Fundación Sánchez Menéndez (FSM), benefactora de estos dos años de trabajo, generosa contribuyente al estudio de Calderón y sostén de innumerables viajes, fiestas, cervezas y capuchinos.

A mi abuela Soco, por esas “tardes yucatecas” en el andador de Coapa, acompañados de cubas, botana y bambucos, y por esos domingos que me permitieron darme una vida de sultán.

Al tío Huero, la tía Cope, Copelita y Auro, quienes estuvieron tan cerca durante todo este proceso y quienes proporcionaron la casa donde se llevó a cabo la celebración del fin de esta tesis.

Al tío Miguel, verdadero conocedor de la plata, poseedor del diente de leche más resistente de la historia e inventor de la Antipendejina. A la tía Lili, periodista de pluma inteligente y sagaz, conocedora como nadie de los aconteceres del complejo mundo en que vivimos y mujer crítica y luchadora como pocas.

A la tía Mercedes, el tío Óscar y Emiliano, porque son un modelo a seguir.

A Paco, Marta, Paquito y Rodrigo, porque en todo momento fueron un apoyo y por esos días soleados de Yauhtepec.

A la tía Toña (q. e. p. d.), la tía Lala y la tía Din, quienes hicieron de mi infancia un lugar lleno de risas y buenos recuerdos.

A mi tío Cuau, por todos esos buenos consejos que me da cuando vamos a caminar al bosque de Tlalpan; a mi tía Alicia, siempre cariñosa y generosa, estupenda chef y gourmet; a mis primos Daniel y Andrea.

A Mari, por ser de las pocas personas en el mundo que aún actúa como piensa; y por haberme enseñado a ser paciente, a escuchar buena música, a beber buena cerveza y a ser irreverente.

A Enrique, porque no hay compañía más grata para sentarse a aprender sobre historia, cultura y cantinas.

A la Gaviota, quien crece preciosa, por aquella remada en el Parque del Retiro y por acompañarme a caminar a plena noche por las estrechas calles de Toledo.

Para Alma, quien me enseñó que la vida como tal puede ser un arte y que la constancia, el cuidado y la pasión a todo lo que uno hace son la base para tener una vida dichosa.

A Marcos, amigo entrañable de todos estos años de carrera, maestro consumado de la guitarra, verdadero erudito en música clásica, jazz y rock y conocedor sin par de las cosas importantes de la vida.

Al Mapache, melómano de corazón, por haberme dado a conocer el mundo del metal progresivo y todos esos grupos que sólo él conoce; por haberme instruido tanto acerca de buen cine y por mostrarme que los hechos hablan más que mil palabras.

A Hobart, por tener siempre a la mano el comentario irónico, por aclararme el complejo panorama de la historia del siglo veinte, por esas clases de trompeta y por donarme su guitarra.

A Viviana, porque se le echa tanto de menos, por todo lo bien que la pasamos en esos primeros semestres de la carrera, por la invitación a su casa en Cuernavaca y porque en Barcelona me recibió como un hermano; a Cisco, por ser el más firme aficionado que tiene el Barcelona.

A Martín e Isabel, por todas esas tardes en Coyoacán, por los partidos de los Pumas y por aquellas charlas de historia y política. Gracias, Isabel, por las traducciones del francés.

A Sol, por ser tan gran conversadora, por la fiesta en que nos bebimos aquel ron añejo y por ayudarme a estudiar español.

A Pável, poseedor de un ingenio sin par y conocedor insuperable del romanticismo mexicano y el bolero.

A Valentina, por esa pasión que le imprime a todo lo que hace, por esas mesereadas del Petit y por los reventones en su casa.

A Elena, por ser tan del norte, por saber gozar de lo bueno de la vida y por los bailongos y las fiestas de la Facultad.

A María, por el tiempo compartido en la chamba, por aquel pachangón que armó en su casa y por la vez aquella en que tuvimos que pagar la multa...

A Julia, por ser una lingüista con alma de literata, por esas tardecitas en El Colegio y por los partidos de fut en su casa.

A Carlos y Chistopher, amigos de toda la vida que, aunque están tan lejos, siempre están tan cerca.

A Anita Nahmad, amiga de tantos años y de tantos buenos recuerdos en Coyoacán.

A Imanol, porque es noble como pocos; a Zohar, por ser una verdadera apasionada de las tablas, por aquella ida a bailar al Papá Jesús y por las clases del Maldonado; a Cossette,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
1.1 El texto teatral	14
1.1.1 Representatividad	14
1.1.2 Uso de lenguajes extraverbales	16
1.2 El personaje dramático	18
1.2.1 Caracterización y carácter	19
1.2.2 Grado de caracterización	24
1.2.3 Técnicas de caracterización	25
1.2.4 La función caracterizadora del lenguaje.....	27
1.3 El discurso teatral barroco.....	29
1.3.1 La puesta en escena	32
1.4 El personaje barroco.....	35
1.4.1 El legado de Alexander Parker	36
1.4.2 Reconsideraciones sobre el personaje barroco	38
1.5 El discurso dramático de Calderón.....	43
1.5.1 El personaje calderoniano.....	47
1.6 El soliloquio	57
1.6.1 Definición	59
1.6.2 El monólogo y el soliloquio	59
1.6.3 El soliloquio y el aparte.....	71
1.6.4 La función caracterizadora del soliloquio	75
II. LA VIDA ES SUEÑO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CALDERÓN	
2.1 El sistema dramático de Calderón	79
2.2 Los dramas filosóficos.....	81
2.3 <i>La vida es sueño</i>	83
2.3.1 Aparición y fuentes.....	84

2.3.2	Las dos intrigas.....	85
2.3.3	La estructura.....	86
2.3.4	La temática.....	89
2.3.5	El sueño como motivo.....	96
III.	ANÁLISIS DE LA FUNCIÓN CARACTERIZADORA DE LOS SOLILOQUIOS DE SEGISMUNDO	
3.1	Los soliloquios de Segismundo.....	99
3.1.1	Primer soliloquio.....	101
3.1.2	Segundo soliloquio.....	114
3.1.3	Tercer soliloquio.....	121
3.1.4	Cuarto y quinto soliloquios.....	128
3.1.5	Sexto, séptimo y octavo soliloquios.....	144
3.1.6	Noveno soliloquio.....	156
	CONCLUSIONES.....	173
	BIBLIOGRAFÍA.....	179

INTRODUCCIÓN

¿Por qué, como espectadores, nos resultan tan atractivos los soliloquios? ¿A qué se debe que llevemos estos fragmentos en la memoria y que en el teatro nos apetezca volverlos a escuchar? La respuesta la encontramos sugerida en *El Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope:

Los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo
y se formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.¹

Lope concebía los soliloquios para manifestar un aspecto de la intimidad, sobre todo del conflicto íntimo, del personaje; su intención era “mudar” al oyente, conmoverlo, por medio de las reflexiones, dudas o lamentaciones que el personaje revelaba en el soliloquio y, para ello, colocaba al personaje entre dos intereses apremiantes y opuestos como el deber y el amor o el principio moral y la necesidad política, que irremediamente conducían al personaje a un estado de agitación e inquietud. Con el mismo fin, reforzaba la expresividad del personaje con un derroche de recursos poéticos para que el actor pudiera expresarse en un sin fin de gestos, movimientos y voces. El resultado era que las palabras expresadas en el soliloquio penetraban en lo más profundo del alma del espectador y lo hacían partícipe del conflicto que vivía el personaje. Lo atractivo de los soliloquios se encuentra en el hecho de que eran concebidos para que el recitante se transformara totalmente y, al hacerlo, transformara a los espectadores.

Un rápido vistazo a las listas bibliográficas sobre las obras teatrales y los dramaturgos de los Siglos de Oro nos revela que la crítica ha pasado por alto el estudio del soliloquio. Estudiosos del teatro áurco como Emilio Orozco Díaz,² Diego Marín³ o María

¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, México, Temas Teatrales, 1961, p. 23.

² Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

³ Diego Marín, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1139-1146. Véase también Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962, p. 11.

Rosa Lida de Malkiel,⁴ dedican parte de sus respectivas investigaciones al estudio de esta convención, pero siempre como parte integrante de un conjunto que abarca otros elementos dramáticos. Lourdes Bueno, por su parte, estudia el discurso monológico femenino en Calderón, pero sólo se aboca al análisis de la estilística.⁵ Como a la fecha al parecer no existe un trabajo dedicado única y exclusivamente a estudiar a esta convención dramática, se ha pasado por alto que el soliloquio fue empleado en el drama del Siglo de Oro con la más variada función y extensión para expresar y comunicar lo esencial conflictivo de la intimidad del personaje. Asimismo, no se ha estudiado el hecho de que el soliloquio reúne una amplia gama de funciones dramáticas, tales como la caracterización del personaje, desaceleración, apertura y cierre de la acción dramática, creación de suspenso y recapitulación de los hechos acontecidos en escena. Todo esto nos conduce a la conclusión de la necesidad de un trabajo en el que se defina y analice esta convención dramática de manera coherente y detallada. Parte fundamental de este trabajo será estudiar el valor dramático del soliloquio y su función caracterizadora; es decir, aquella que se orienta a proporcionar al público elementos para construir el carácter de los personajes. Con ello se pretende llamar la atención sobre la relevancia de esta convención dramática y reubicar el contexto del soliloquio como un medio efectivo para revelar los atributos que conforman el carácter del personaje.

El soliloquio es el discurso que un personaje mantiene consigo mismo y que cumple con una función expresiva, en la cual el personaje descubre su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas.⁶ La función expresiva incluye discursos en los que el personaje describe el estado violento en que se halla por estar entre dos intereses apremiantes y opuestos; a su vez puede ser la simple revelación de alegría o la manifestación del dolor, ansia o arrepentimiento de un personaje que no esté seguro de sí mismo, ni de sus actos, o que no conozca las razones profundas de sus emociones o su deseo. Junto con el monólogo y el aparte, el soliloquio constituye el discurso monológico. Éste se define en oposición al discurso dialógico, que tiene como criterio esencial el

⁴ María Rosa Lida de Malkiel, "El monólogo", en *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp. 122-135.

⁵ Lourdes Bueno, *Hacia una estilística del discurso dramático: una tipología del monólogo femenino en los dramas calderonianos*, tesis doctoral, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2000.

⁶ En el apartado dedicado al soliloquio discutiremos a fondo su definición y su relación con otras convenciones dramáticas.

intercambio y la reversibilidad de la comunicación entre dos o más personajes. El discurso monológico, en cambio, anula la reversibilidad de la comunicación. En este trabajo no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de esta clase de discurso, ni de discutir a profundidad los rasgos esenciales de las convenciones dramáticas que lo conforman. Hacerlo implicaría un análisis detenido de las funciones dramáticas del monólogo, el soliloquio y el aparte que rebasaría el límite de tiempo y espacio propuesto para realizar esta tesis. Más bien, nos centraremos en el estudio del soliloquio para echar luz sobre su función caracterizadora y analizar la relación entre esta convención dramática y el personaje.

Dentro de la amplia gama de convenciones dramáticas que nos permiten caracterizar al personaje –el diálogo, el monólogo, el aparte y las acotaciones entre otras–, el soliloquio se nos presenta como una particularmente útil para llevar a cabo esta empresa. En los soliloquios, el personaje nos comunica lo esencial conflictivo de su intimidad, nos revela el silencioso proceso de su pensamiento y nos comparte sus sentimientos. Como público, podemos tomar estos elementos para “construir” el carácter del personaje, para definir el conjunto de atributos que constituyen su “contenido” o “forma de ser”: ésta es, precisamente, la función caracterizadora del soliloquio. El papel que juega el soliloquio en la construcción del personaje es significativo debido a que, si se carece de la información de sus emociones y pensamientos íntimos, es imposible tener un cuadro completo de su carácter. Siendo el soliloquio un vehículo por medio del cual el personaje nos comunica lo esencial conflictivo de su intimidad, debemos prestarle especial importancia a la hora de estudiar la caracterización de nuestros personajes.

Uno de los textos donde se revela este papel del soliloquio es *La vida es sueño*. Segismundo, Rosaura, Clotaldo y Clarín se ven continuamente entre dos intereses apremiantes o en situaciones de confusión o dolor; por ello, nos desvelan diversos aspectos de su personalidad por medio de este recurso dramático. Segismundo, especialmente, es un personaje que se da a conocer a través de los largos discursos en los que habla consigo mismo. En sus soliloquios, Segismundo manifiesta su inconformidad ante los decretos del cielo, su angustia por estar en cautiverio, el asombro ante los incomprensibles cambios de su medio ambiente y la confusión que padece cuando no sabe si lo que vive es realidad o

sueño. En cada uno de estos discursos Segismundo se va “haciendo”, cargándose de atributos que le caracterizan y distinguen de otros personajes.

Nuestro objetivo en este trabajo será estudiar la función caracterizadora de los soliloquios de Segismundo o, en otras palabras, analizar el papel que juega el soliloquio en la construcción del carácter del príncipe; para llevar a cabo esta empresa dedicamos el capítulo I de este trabajo a situar esta convención dentro del género teatral. Comenzamos por definir los rasgos esenciales del género, la representatividad y el uso de lenguajes extraverbales. Dado que la escritura de los soliloquios está determinada por una serie de códigos específicos que implican la representación, es importante entender esta cualidad del género teatral antes de comenzar nuestro análisis. Hay que entender también al personaje dramático como unidad del texto literario y del texto espectacular que pasa a la representación encarnado en la figura del actor, que le da unidad de presencia y de acción. Al definir estos rasgos del género teatral evitaremos perder de vista la faceta dramática de los textos que estamos estudiando, es decir, su tratamiento como “texto-teatro” que está concebido para ser representado por actores en un escenario y ante un público concreto.

En el mismo capítulo estudiamos las características del teatro barroco y señalamos las causas por las cuáles el teatro adquirió –justamente en este periodo–, su carácter pleno de espectáculo. La intención es arrojar luz sobre la inmensa potencia para dramatizar de la dramaturgia barroca y señalar algunas de sus características expresivas con el fin de obtener un marco referencial para el estudio del soliloquio en Calderón. La parte final de este primer apartado es el estudio del soliloquio, la definición de sus rasgos esenciales y la propuesta de algunos criterios que nos permitan distinguirlo de otras convenciones dramáticas como el monólogo y el aparte.

El capítulo II sitúa a *La vida es sueño* dentro del sistema dramático calderoniano. Se pretende situar la obra dentro de los llamados dramas filosóficos, aquellos en los que el autor se ha propuesto revestir de forma dramática una tesis o un principio general. Se busca, a su vez, analizar el tema de la afirmación del libre albedrío y el motivo del sueño para entender los principios generales sobre los que se levanta *La vida es sueño* con el objeto de que después nos sea más fácil tener una comprensión cabal de los soliloquios de Segismundo.

El capítulo III abre las puertas al análisis de los soliloquios, y de su función caracterizadora. Este estudio se fundamenta en el hecho de que el público puede “construir” el carácter de Segismundo por medio de esta convención dramática. Los soliloquios son tan elocuentes que nos permiten encontrar los rasgos del carácter del protagonista que lo distinguen de otros. Para sustentar lo anterior, se tratará de responder a las preguntas: ¿cómo se nos revelan el “contenido” o la “forma de ser” de Segismundo en los soliloquios? ¿Cuáles son los atributos del carácter del príncipe que se hacen manifiestos en sus discursos? ¿Cómo cambia el carácter del príncipe a través de los soliloquios? Para responder a estas interrogantes analizaremos el discurso y las acciones del personaje, desentrañando sus razonamientos y reflexiones con el fin de entender lo esencial conflictivo de su intimidad. Asimismo, estudiaremos cómo se nos revela el carácter de Segismundo en lo que dicen y hacen los otros personajes. El conjunto de este análisis pretende, como hemos mencionado, ayudar a comprender mejor la función caracterizadora del soliloquio y, de paso, echar luz sobre la conformación del carácter de Segismundo, uno de los personajes más complejos del teatro del Siglo de Oro. Si bien nos hubiera gustado profundizar sobre las teorías de caracterización a las que se ciñó Calderón a la hora de escribir sus dramas y estudiar más a fondo las coordenadas metafísicas que conforman sus dramas y sus personajes, tuvimos que dejar a un lado estos objetivos con un afán de delimitación; esperamos, sin embargo, que las aportaciones hechas por este trabajo ayuden a que los estudiosos del teatro calderoniano tengan una visión más amplia y más clara sobre el uso que el dramaturgo dio al soliloquio a la hora de caracterizar a sus personajes.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 El texto teatral

La convención dramática que ha sido sometida a análisis en este trabajo pertenece al género teatral, que se distingue del género literario por dos rasgos esenciales: la representatividad y el uso de lenguajes extraverbales.⁷ Para obtener una comprensión cabal del género teatral y del papel que juega el soliloquio en él, será indispensable estudiar cada uno de estos rasgos por separado.

1.1.1 Representatividad

El discurso teatral constituye un caso especial de composición literaria ya que, como es sabido, está destinado a la representación ante un público y contiene unas partes que serán dichas por los actores y oídas por los espectadores, y otras (acotaciones) que, aun cuando no sean pronunciadas, sí serán visualizadas en la representación: el teatro es literatura y es espectáculo.

De acuerdo con esta visión, Díez Borque señala:

El teatro, desde un punto de vista semiológico, podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un texto A que necesita las mediaciones del texto B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral).⁸

Dicho de otro modo: es la acción la que determina la fusión de la palabra, el decorado, el vestido, etc., en un conjunto orgánico. El teatro no representado, continúa Díez Borque, “es sólo teatro en cuanto que potencialmente es representable y las marcas formales en el texto lo ponen de manifiesto: signos verticales (nombre de los personajes que “dialogan”), signos

⁷ José Antonio Hernández, “Las características del texto teatral”, en *Teoría y práctica del comentario literario*, Cádiz, Universitatis, 1996, pp. 239-257.

⁸ José María Díez Borque, “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 53.

escénicos directos e indirectos –a) acotaciones, b) referencias espacio temporales en el diálogo”.⁹

De similar opinión es Manuel Sito Alba, quien señala: “en una obra dramática, lo estrictamente literario es, en general, lo que dicen los personajes, siendo todo lo demás espectáculo. De la suma de los dos surge eso que llamamos teatro”.¹⁰ La obra dramática se escribe, pues, para ser representada; por lo tanto, lo específico de la pieza dramática está en la teatralidad, en el espectáculo de la representación, que consiste en convertir el texto dramático en texto teatral.

En referencia a la teatralidad, Aurelio González señala que ésta parte desde la génesis misma de la obra de teatro y que, ya desde su escritura, está determinada por una serie de códigos específicos que implican la representación, “por lo que ni el texto escrito, ni la representación son ‘medios’ de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación sgnica y dialéctica de ambos recursos, relación que es indisoluble y dinámica”.¹¹ La teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia construcción y estructura.

Alfredo Hermenegildo, a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld,¹² ha planteado para la obra de teatro el concepto de “didascalias”, entendiendo por éstas las “marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático”.¹³ La didascalia comprende tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente consideradas como teatrales (didascalias explícitas) como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). En los dos casos es un recurso del escritor para controlar la lectura del texto espectacular. Este control o determinación, señala Aurelio González, “está sujeto a la apertura que implica el montaje de la obra pues toda puesta en

⁹ *Ídem.*

¹⁰ Manuel Sito Alba, “El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público”, en Luciano García Lorenzo, (ed.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de sept., 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, p. 154.

¹¹ Aurelio González, “Introducción”, en A. González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, p. 11.

¹² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, en A. González, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11, 1991, pp. 132-135, en Aurelio González, *op. cit.*, p. 11

escena implica una lectura abierta de la obra, de ahí que en muchos casos sean las didascalias implícitas las que resultan más eficientes para construir el texto espectacular”.¹⁴

La alternancia en el texto escrito de un discurso dialogado y otro de acotaciones, así como la inclusión de didascalias en el diálogo, podemos considerarlas como específicas del texto dramático; la simultaneidad de emisión de estos signos de diferentes sistemas sobre el escenario, es específica de la representación dramática. El discurso dramático, pues, se caracteriza por ser la suma del texto de la obra y el texto escénico: de ahí su representatividad.

1.1.2 Uso de lenguajes extraverbales

El texto teatral exige otros lenguajes extraverbales. Las palabras deben de ser intensificadas, matizadas, o contradichas por la expresión del rostro, por los gestos, por los movimientos escénicos y por los decorados.

A este respecto, Barthes señala cómo “en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su música, de sus palabras)”, con lo cual nos encontramos frente a “una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos”.¹⁵ Díez Borque, teniendo en cuenta lo dicho por Barthes, apunta: “en el teatro –esto le diferencia de otros géneros literarios– el lenguaje se engloba en el universo de signos escénicos y funciona en conexión con ellos”.¹⁶ En dirección parecida a la de Barthes se mueven P. Bogatyrev y Roman Ingarden, cuyas obras centran su estudio en el teatro como “polifonía de la representación”.¹⁷

En este tenor, María del Carmen Bobes señala que en el discurso teatral “el diálogo escrito pasa a ser diálogo realizado verbalmente en escena y forma parte de un proceso de comunicación en el que simultáneamente intervienen otros signos no verbales”.¹⁸ Estos

¹⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁵ Roland Barthes, en Jorge Urrutia, “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del teatro literario”, *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, 1975, p. 272.

¹⁶ José María Díez Borque, “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, *ibidem*, p. 171.

¹⁷ Lourdes Bueno, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸ María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 89.

signos, continúa Bobes, son señalados “por las acotaciones, signos para-verbales exigidos por el diálogo y por su sentido (entonación, timbre, ritmo), y también los signos de otro tipo, que emite el actor en relación con su propia interpretación del diálogo: signos gestuales, proxémicos, quínésicos, etc.”¹⁹ Volviendo al esquema planteado por Díez Borque, estos signos –pertenecientes al texto B–, conforman la actividad del actor y sitúan la acción expresada en el texto A en el espacio.

Por su parte, el semiólogo polaco Tadeusz Kowzan, siguiendo la herencia estructuralista, escribe “The sign in the Theatre”, artículo en el que establece la tipología de unos trece sistemas que contribuyen a hacer del teatro lo que es: lenguaje, tono, gesto, mimo facial, movimiento, maquillaje, peinado, trajes, decoración, iluminación, música y efectos especiales de sonido.²⁰ Esta tipología nos da una idea clara de la variedad de signos que conviven en la representación dramática.

Ingarden propone la necesidad de tener en cuenta que los sistemas escénicos resultan de la combinación de tres conjuntos de realidades: las que se muestran directamente por el decorado, las que llegan de manera perceptible, a través del lenguaje, en la medida en que se habla de ellas y las que tienen acceso a la representación sólo por intermedio del lenguaje.²¹

Es importante señalar los dos rasgos característicos del discurso dramático para no perderlos de vista durante el análisis de los soliloquios. En este trabajo se ha tenido en todo momento presente la faceta dramática del texto, es decir, su tratamiento como “texto-teatro” que está concebido para ser representado por actores en un escenario y ante un público concreto. Dentro de esta tesis, la visión del teatro como polifonía de varios recursos explica la mención de los elementos que configuran la obra dramática (como el movimiento escénico, el vestuario, el decorado, los gestos, etc.), cuya función es enriquecer y ampliar la visión que nos ofrece la palabra. Todos estos elementos se van a inscribir dentro de las función caracterizadora del soliloquio en *La vida es sueño*.

A continuación expondremos las diversas teorías sobre el personaje dramático con el propósito de ofrecer una panorámica de los planteamientos epistemológicos que han servido de base para establecer la metodología de este trabajo. El hecho de que el objetivo

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Tadeusz Kowzan, “The Sign in the Theatre”, *Diogenes*, 61, 1968, p. 61.

²¹ Roman Ingarden, “La fonction du langage au theatre”, *Poétique*, 8, Paris, 1971, p. 533.

primordial de la tesis sea, como lo indica el título, el análisis de la función caracterizadora de los soliloquios en *La vida es sueño*, apunta, ya desde un principio, a la necesidad de definir satisfactoriamente lo que es el “personaje dramático” y el “carácter” y estudiar sus elementos esenciales y secundarios para obtener una mayor comprensión de su papel dentro del discurso teatral.

1.2 El personaje dramático

La definición del término “personaje dramático” ha estado sometida a todo tipo de controversias a lo largo de los tiempos, debido a su dimensión polisémica y a su trayectoria semántica. Sin abordar estas polémicas, veremos algunos de los rasgos que la crítica ha señalado como distintivos de este término.

En el teatro, señala García Barrientos, “el personaje es un componente representante y representado, ‘doblado’ en el plano de la expresión y en el contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo verbalmente, forma parte únicamente del contenido”.²² El personaje dramático es la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel.

A este respecto, Pavis señala: “El estatuto del personaje teatral consiste en ser encarnado por el actor, y no ya en ese ser de papel cuyo nombre, extensión de los parlamentos y algunas informaciones directas (a través de él y de las otras figuras) o indirectas (a través del autor) conocemos”.²³ El personaje teatral obtiene, gracias al actor intérprete, una precisión y una consistencia que le permiten pasar del estado virtual al estado icónico.

María del Carmen Bobes apunta que podemos considerar al personaje escénico “como unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y de acción”.²⁴ El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel.

²² José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 154-155.

²³ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós 1984, p. 359.

²⁴ María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 326.

Así concebido, el personaje dramático se diferencia radicalmente del personaje narrativo, sólo ficticio, hecho sólo de palabras. Se podrá decir que en la obra dramática escrita también el personaje es sólo ficticio y verbal, y que, por tanto, nuestro concepto de personaje dramático sólo da cuenta de la representación, no de la obra literaria. No es así. Como ya lo señalamos, se puede comprobar que la virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción y la escritura de ésta.

De acuerdo con estos puntos de vista, el personaje dramático es la representación misma de la persona ficticia por la persona real, con su doble cara, representante y representada, tal como aparece significativamente en el llamado “reparto” de las obras de teatro: el nombre del personaje emparejado con el del actor que lo encarna. En este trabajo estudiaremos al personaje dramático como aquél que es potencialmente representable desde su propia construcción y estructura.

1.2.1 Caracterización y carácter

Carácter, dice García Barrientos, “es el conjunto de atributos que constituyen el ‘contenido’ o la ‘forma de ser’ del personaje”.²⁵ En términos aristotélicos, “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”.²⁶ El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar. El carácter de un personaje no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. De este modo, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo –en efecto, el personaje se va “haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra– y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. Para García Barrientos, el proceso caracterizador se despliega principalmente en cuatro dimensiones: física, psicológica, social y moral.²⁷ En éstas se despliega principalmente el proceso caracterizador con una enorme variedad de posibilidades de combinación y predominio en cada personaje, en cada obra y en cada dramaturgia.

²⁵ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, pp. 164-165.

²⁶ *Ibidem*, p. 165.

²⁷ *Ídem*.

De Santos define el carácter como “la forma de ser del personaje, es decir, el conjunto de sus rasgos de personalidad que le caracterizan y distinguen de los otros personajes”.²⁸ La personalidad, señala, es “todo aquello que nos individualiza como organismo vivo y nos da el valor de persona”.²⁹ Respondemos a los estímulos que nos llegan en función de nuestra personalidad, pero entendiendo ésta desde las variables del organismo con los ambientales, ya que la conducta se considera como algo que tiene lugar en un campo o sistema organizado, es decir, en el espacio vital en que nos movemos.

Para escribir un personaje, indica De Santos, “tenemos que inventar cómo se comporta en función de su organismo, de su ambiente, y de las conductas de los otros personajes”.³⁰ Es decir, hay que decidir cómo reacciona ante los estímulos que le llegan desde fuera. Cada carácter responderá de forma diferente, pues si no todos serían iguales. Y esas reacciones (esa forma de ser) se transmitirán a los demás personajes –e indirectamente al espectador–.

Por su parte, Édgar Ceballos describe el carácter del personaje como “la suma total de un conjunto físico y las influencias de un medio ambiente sobre él, en un momento determinado”.³¹ Así como cada objeto tiene tres dimensiones, ancho, altura y espesor, el espacio interior de un personaje está constituido por otras tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica. “Si no recurrimos a estas tres dimensiones”, señala Ceballos, “no podemos decir que lo conocemos. No es suficiente saber si es educado, atento, religioso, ateo, moral, o inmoral; también debemos conocer por qué un hombre es como es y por qué su carácter cambia, quiera o no”.³²

En orden de simplicidad, agrega Édgar Ceballos, la primera dimensión del carácter es la fisiológica. “Un jorobado ve un mundo desde una óptica diferente al de una persona atlética. Un enano, un cojo, un ciego o un adonis; cada uno de ellos verá el mundo de diferente manera que los otros”.³³ Así, el conjunto físico colorea la perspectiva de vida e influye constantemente, para hacer al individuo tolerante, desafiante, humilde o arrogante.

²⁸ José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999, p. 136.

²⁹ *Ibidem*, p. 224.

³⁰ *Ibidem*, p. 225.

³¹ Édgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, México, Gaceta, 1995, p. 135.

³² *Ibidem*, p. 139.

³³ *Ídem*.

Afectará su desarrollo mental y servirá de base para complejos de inferioridad y superioridad.

La sociológica es la segunda dimensión del carácter. No es posible obtener un personaje tridimensional, afirma Ceballos, si no conocemos información como quiénes fueron sus padres, si estaban enfermos o sanos, cuáles eran sus medios de vida, etc.³⁴ Este aspecto del carácter del personaje nos proporcionará su condición económica, su filiación política, su religión, sus costumbres, su posición social y otros muchos datos sobre el ambiente socioeconómico donde está colocado el personaje dentro del texto dramático.

Estas dos dimensiones, afirma el mismo autor, se complementarán una a otra y, unidas, darán origen a la tercera dimensión, el estado mental o psicológico.³⁵ Sus influencias combinadas darán vida a ambiciones, contratiempos, temperamentos, actitudes y complejos. Dentro del estado psicológico del personaje encontramos todo lo que forma el contenido interno de su vida y lo que, poco más o menos, le es dado como experiencia, como sus percepciones, pensamientos, sentimientos, aspiraciones, intenciones y deseos. A este respecto señala J. L. Rubinstein: “la vinculación a un individuo, o sea a un sujeto que experimenta estos fenómenos, es la primera peculiaridad característica de todo lo psíquico”.³⁶ Por ello los fenómenos psíquicos aparecen como procesos y como propiedades de individuos o personajes concretos; por regla general, llevan el signo de su proximidad al sujeto, que éste experimenta a sí mismo. Como veremos más adelante, el soliloquio manifiesta estos procesos, en los que salen a flote los pensamientos y sentimientos del personaje. Por medio de esta convención conoceremos el estado mental del personaje y presenciaremos los cambios que suceden en su interior.

La dimensión psicológica también definirá el comportamiento del personaje ante los demás: si es introvertido, extravertido o ambivertido; o su postura ante la vida: optimista, pesimista, medroso, etc. Esta dimensión tiene una importancia mayúscula a la hora de definir al personaje, pues ésta crea unos hábitos que le predisponen a unas actitudes estables de conducta es sus relaciones con los demás.³⁷ De acuerdo con Alonso de Santos, esos hábitos serán más o menos flexibles o estereotipados. Un personaje introvertido

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Édgar Ceballos, *op. cit.*, p. 140.

³⁶ J. L. Rubinstein, *Principios de psicología general*, México, Grijalbo, 1967, p. 214.

³⁷ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 226.

captará los estímulos, los interpretará, y apenas comunicará respuestas al exterior. En cambio, otro tipo más extrovertido casi no necesitará de estímulos externos para responder, ya que su capacidad de ser provocado es mucho mayor. Un neurótico sufre y hace sufrir a los demás, ya que todo lo capta e interpreta con una gran carga emotiva. Entre un ser que piensa que todo le sale bien y otro que siente que tiene mala suerte, por fuerza existirá una concepción diferente de la vida, distintos estilos cognitivos y, por ello, diferentes modelos tanto al captar e interpretar la realidad, como al comunicar sus respuestas.

A todo, apunta Édgar Ceballos, no debemos olvidar el medio ambiente.³⁸ El carácter está formado por una serie de variables subjetivas e internas que tiene cada ser, originadas a partir del binomio herencia-medio (interacción organismo-ambiente). No es posible separar la dimensión psíquica de la situación ambiental en que se mueve el personaje.

En resumen, todo carácter tridimensional es resultado de las influencias fisiológica, sociológica, psicológica y del medio ambiente, que influirán en su comportamiento; lo que suceda en la obra dramática, provendrá directamente de cómo estén conformados los caracteres. Las acciones del personaje, junto con el lenguaje, van sumando los atributos que constituyen su carácter.

A continuación incluimos las siguientes gráficas por medio de las cuales Lajos Egri planteaba cómo ordenar la estructura de un carácter tridimensional:³⁹

Fisiología	
1	Sexo.
2	Edad.
3	Altura y peso.
4	Color del cabello, ojos, piel.
5	Postura.
6	Aspecto: bien parecido, gordo o flaco, limpio, gallardo, simpático, desaliñado, forma de cabeza, cara, piernas.
7	Defectos: deformidades, anormalidades, marcas de nacimiento, enfermedades.

³⁸ Édgar Ceballos, *op. cit.*, p. 140.

³⁹ Lajos Egri, *Cómo escribir un drama*, Buenos Aires, Bell, 1947, p. 54. Aquí deseamos hacer notar que Everett Hesse, en su libro *Análisis e interpretación de la Comedia*, tomó las gráficas de Lajos Egri para explicar la estructura del personaje de la *Comedia* (Madrid, Castalia, 1970, pp. 35-36).

Sociología

- 1 Estamento o clase: noble, pueblo llano, clero, gobernante, pequeño burgués, líder, obrero.
- 2 Oficio: tipo de trabajo, horas de trabajo, salario, condición de trabajo; agremiado o no, actitud hacia la organización, adaptabilidad al trabajo.
- 3 Educación: escolaridad, clase de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias más pobremente estudiadas.
- 4 Vida hogareña: si viven los padres, autoridad que merecen, huérfano, padres separados o divorciados, costumbres de los padres, desarrollo mental de los padres, vicios de los padres, descuido. Estado legal del carácter matrimonial.
- 5 Religión.
- 6 Raza, nacionalidad.
- 7 Filiación política.
- 8 Pasatiempos, manías: libros, diarios, revistas que lee.

Psicología

- 1 Vida sexual, normas morales.
- 2 Premisa personal, ambición.
- 3 Contratiempos: primeros desengaños.
- 4 Temperamento: colérico, sereno, pesimista, optimista.
- 5 Actitud hacia la vida: resignado, combatiente, derrotista.
- 6 Complejos: obsesiones, inhibiciones, supersticiones, manías, fobias, extrovertido, introvertido, ambivertido.
- 7 Facultades: lenguaje, talento.
- 8 Cualidades: imaginación, criterio, afición, talante.

A partir de este esquema tridimensional podemos hacer infinitas combinaciones. Una persona solitaria que no tiene relaciones con otros, es en sí un factor revelador desde el punto de vista sociológico y psicológico. Las primeras relaciones se dan en el seno de la familia con el padre, la madre, marido, mujer, hijos, hermanos, tíos, etc., pueden ser de amistad, enemistad o patológicas. Luego existen relaciones entre vecinos, otras que se forman en el trabajo, etc. Es difícil establecer todas las relaciones posibles. En una continuidad habitada por miles de habitantes, cada uno tiene relación con algunos otros; y ese mismo individuo puede tener muchas relaciones de distinta clase: puede ser padre,

marido, hijo, hermano y empleado. Como veremos más adelante, estas relaciones son importantes porque revelan la información sobre los personaje.

1.2.2 Grado de caracterización

Por grado de caracterización de un personaje, según García Barrientos, “entendemos la mayor o menor complejidad, esto es, cantidad y variedad de atributos, que lo define. Y, en realidad, que lo define ‘como si’ de una persona se tratase”.⁴⁰ Entre los personajes que representan a una persona, es decir, con carácter, puede distinguirse una amplísima gama de posibilidades entre un máximo y un mínimo de complejidad. “Sólo mediante una simplificación brutal”, añade García Barrientos, “se puede reducir ese abanico de múltiples y variadas posibilidades a una oposición entre caracteres complejos y simples, o bien “redondos” (*round characters*) y “planos” (*flat character*) en los términos metafóricos y por eso perturbadores, pero muy difundidos, de Forster,⁴¹ que distingue a los primeros por su ‘aptitud para sorprendernos de una manera convincente’, frente a los segundos, que ‘no nos sorprenden nunca’.”⁴²

Para García Barrientos, el carácter simple se define “por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es la coexistencia de atributos contradictorios”.⁴³ Así se entienden también las denominaciones “unidimensional” y “pluridimensional” que prefiere Spang.⁴⁴

Asimismo, señala García Barrientos, “caracteres simples y complejos coexisten normalmente en una misma obra y los caracteres simples o planos no deben entenderse como defectuosos o fallidos”.⁴⁵ La eliminación de determinados atributos puede redundar en generalizar aquellos que se han mantenido, y esa generalización propiciar la

⁴⁰ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 168.

⁴¹ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000, pp. 74-84.

⁴² José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 168.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991, p. 160.

⁴⁵ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 169.

identificación del espectador, basada precisamente en esos atributos generales, más fácilmente compartibles.

Para Édgar Ceballos, lo contrario a un personaje tridimensional es un personaje tipo, es decir, aquel que está definido “únicamente por su aspecto físico; su unidimensionalidad lo caracteriza con una o dos palabras: rubia tonta, galán irresistible, modelo despampanante, etc.”⁴⁶ A veces, señala, estos personajes sólo tienen un pequeño papel en el borrador de la historia. Conforme el autor estructura la tridimensionalidad del carácter estos tipos desaparecen, ya que limitan el desarrollo de la historia debido a su también limitada dimensión.

Para crear personajes con volumen todo autor requiere de una profunda observación de la vida real; fijarse constantemente en los pequeños detalles y rasgos de las personas y recoger datos vitales para cada carácter. De acuerdo con Édgar Ceballos, un buen ejemplo de un personaje con carácter es Hamlet: no sólo conocemos su edad, su estado de salud y su aspecto, sino también su idiosincrasia; el aspecto sociológico dará impulso al drama: conocemos la situación política, la relación de sus padres y los acontecimientos ocurridos con anterioridad que le han afectado. Lo mismo, su objetivo personal y motivación. Conocemos su psicología, y vemos claramente cómo ella es resultado de su aspecto físico y sociológico. En suma, todo un ejemplo de un personaje redondo.⁴⁷

1.2.3 Técnicas de caracterización

La caracterización, señala García Barrientos, “empieza ya por el nombre que se da al personaje en muchas ocasiones. A veces, termina también en él, es decir, todo el carácter del personaje se encierra en su denominación: por ejemplo, “El borracho”, de *Luces de bohemia*”.⁴⁸ Las designaciones mediante nombres comunes (la “Criada” de *La casa de Bernarda de Alba*) es obvio que proporcionan algún atributo del personaje; a veces, el único pertinente, como “La virtud” o “El pecado” de los autos sacramentales.

⁴⁶ Édgar Ceballos, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁸ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 173.

De acuerdo con la clasificación de Spang,⁴⁹ opondremos las técnicas de caracterización *explícitas* a las *implícitas*, las *verbales* a las *extraverbales* y las *reflexivas* a las *transitivas*. La caracterización *explícita* es la que se lleva a cabo de forma directa, expresa e intencionada, como la de Amón por Aquitofel en *Los cabellos de Absalón* de Calderón: “Amón [...] / que por no ser capaz de muchas muertes, / enfado de la luz del sol recibe, / con que entre sombras vive [...]” (vv. 150-151).⁵⁰ La *implícita* se produce de manera indirecta o “involuntaria”, caso de las pieles que viste Segismundo en la torre. *Reflexiva* llamamos a la caracterización de un personaje por sí mismo [Segismundo cuando exclama “¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!” (v. 78)];⁵¹ *transitiva* a la de un personaje por otro (Amón por Aquitofel). Claro que la transitiva, sobre todo cuando es explícita, resulta siempre en alguna medida reflexiva, pues el personaje que caracteriza a otro lo hace por fuerza desde su propio punto de vista, el cual, una vez expuesto, caracteriza también al que lo sustenta. Se trata, por tanto, de una caracterización transitiva del personaje-objeto (Amón) y una reflexiva del personaje-sujeto (Aquitofel).

La caracterización verbal cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje, ya sea en forma de discurso dialógico o monológico. Así, por ejemplo, el soliloquio permite a los personajes caracterizarse ya que descubre pensamientos y emociones íntimos o secretos, imposibles de revelar en muchas situaciones de coloquio. Más adelante dedicaremos un apartado a la función caracterizadora del lenguaje: por ahora baste decir, junto con García Barrientos, que parte no desdeñable de estas técnicas de caracterización corresponde a los aspectos paralingüísticos de la ejecución o interpretación de las réplicas por parte de los actores (voz, tono, timbre, intención, etc.), en muchos casos ausentes (o discordantes) del texto escrito.⁵² Si bien en este trabajo no abordaremos el estudio de estos aspectos paralingüísticos, es importante mencionarlos para no olvidar que estamos trabajando con un texto que fue construido para ser representado frente a un público. De otra parte, tanto los actos como los signos teatrales de naturaleza *no verbal* pueden servir para caracterizar a los personajes, no sólo los que se asientan en el actor (vestuario,

⁴⁹ Kurt Spang, *op. cit.*, pp. 167-169.

⁵⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁵¹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2001. Todas las citas de *La vida es sueño* serán tomadas de esta edición.

⁵² José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 174.

maquillaje, peinado, gestos, movimientos, acciones), sino también los demás (accesorios, decorado, iluminación, música y ruidos).

Los tipos de técnica que hemos señalado, y otros que podrían añadirse, confluyen y entran en interrelación en el proceso de caracterización de un personaje, que resulta en ocasiones sumamente complejo. El destinatario de la obra, lector o espectador, es quien tiene que resolver, en último término, ese juego de perspectivas que se cruzan, se multiplican o se contradicen. Veremos a continuación más de cerca el papel del discurso del personaje.

1.2.4 La función caracterizadora del lenguaje

El diálogo es el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático.⁵³ Éste cumple con varias funciones teatrales. Hablar de funciones teatrales, señala García Barrientos, “significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse ‘para qué’ dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa”.⁵⁴ Una de las funciones del diálogo es la caracterizadora, es decir, aquella que se orienta a proporcionar al público elementos para construir el carácter de los personajes. Con respecto a esta función dramática, García Barrientos distingue cuatro puntos:

1. Que el diálogo es sólo uno de los medios para caracterizar al personaje, el verbal, al que se suman todos los no verbales (aspecto, gesto, acciones, etc.).
2. Que al hablar el personaje puede caracterizarse a sí mismo o a otro personaje.
3. Que en el segundo caso importa distinguir si el personaje caracterizado está presente o no, y, si está ausente, si se habla de él antes o después de su primera aparición ante el público.
4. Que el diálogo puede cumplir esta función de forma explícita, es decir, directa o intencionada, o bien implícita, esto es, indirecta, involuntaria, incluso inconsciente, por parte del personaje.⁵⁵

Para entender la muy estrecha vinculación entre personaje y diálogo, podemos considerar al diálogo como una forma de acción, y no una cualquiera, sino la privilegiada o hegemónica

⁵³ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 59.

en la tradición occidental. El personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando.

En este tenor, Edgar Ceballos coincide con García Barrientos cuando señala que el diálogo constituye “el medio de expresión de que se valen los personajes para exponer su carácter y sentimientos, justificar sus acciones, explicar los antecedentes del drama, presentar a otros personajes”.⁵⁶ El acto de hablar objetiviza el estado mental. En cuanto el personaje habla, las acciones físicas y el objetivo se hacen presentes.

Al respecto, Eugene Vale señala: “Cuando hablamos de acción no nos limitamos al significado restringido de ‘hacer algo’. Consideramos que pensar, sentir, hablar, son acciones iguales a robar, besar o dormir. En este sentido el diálogo se puede tornar muy expresivo para el carácter, ya que hablar de cierta manera revela los gustos o disgustos de una persona”.⁵⁷ Para deducir la característica que determinó la acción no es necesario ver la acción en su ejecución real. Basta con exponer el resultado de una acción o la intención por realizarla. Esto abre una amplia gama de posibilidades para revelar un carácter.

Luis Alonso de Santos, por su parte, dedica un capítulo entero al lenguaje del personaje en *La escritura dramática*. Ahí señala: “La vieja fórmula ‘dime cómo hablas y te diré quién eres’, es uno de los elementos constitutivos de la creación del personaje. A ella podríamos añadir las de ‘dime cómo hablas y te diré hacia dónde vas, y de dónde vienes’”.⁵⁸ Esto es, las palabras definen a los personajes en cada momento del desarrollo de la acción dramática: sus metas, sus conflictos, sus emociones, sus relaciones con el entorno, su posición social, sus logros y fracasos, y su manifestación externa como seres vivos dentro del drama.

En el apartado “Personaje y discurso”, Pavis señala: “el personaje teatral –en esto reside su superchería, pero también su fuerza persuasiva– parece inventar sus discursos. En realidad, es todo lo contrario: son sus discursos, leídos e interpretados por el director, los que inventan al personaje”.⁵⁹ Esta es, justamente, la función caracterizadora del lenguaje: construir al personaje por medio de sus palabras. Por otra parte, el personaje no dice ni significa sino lo que su texto (leído) pretendía decir: su discurso depende de la situación

⁵⁶ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 222.

⁵⁷ Eugene Vale, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 82.

⁵⁸ Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 360.

ficticia en que se encuentra, de los interlocutores, de sus presupuestos discursivos: en suma, de la verosimilitud y la probabilidad de lo que puede decir, puesto en una situación dada.

Hemos señalado que los dos rasgos esenciales del discurso teatral son su representatividad y el uso de lenguajes extraverbales: en el discurso teatral el elemento textual está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación, que es la esencia del hecho teatral. Esta representatividad es también el elemento esencial del personaje dramático. Podemos considerar al personaje dramático como unidad del texto literario y del texto espectacular que pasa a la representación encarnado en la figura del actor, que le da unidad de presencia y de acción. Estos rasgos – tanto del discurso como del personaje teatral– se insertaron en el teatro barroco de una manera muy particular. Lo que estudiaremos a continuación es la forma en que el teatro español del siglo XVII creó una forma de representación distinta a la que se venía haciendo en España desde el siglo XIV. Estudiaremos algunas de las características de este teatro y señalaremos las causas por las que adquirió –justamente en este siglo– su carácter pleno de espectáculo. A su vez, intentaremos echar luz sobre algunos de los rasgos más característicos del personaje barroco y sobre la suerte que ha corrido con la crítica. Sin más, pasaremos al siguiente punto, el discurso dramático barroco.

1.3 El discurso teatral barroco

El siguiente elemento clave en torno al cual ha girado esta investigación es el discurso teatral barroco. Hemos de hacer notar que, en todo momento, hemos tenido en mente la faceta teatral barroca del texto, es decir, su tratamiento como “texto-teatro” que está “concebido y escrito para ser representado por actores en un escenario y ante un público históricamente concretos”,⁶⁰ en este caso el escenario y el público del siglo XVII español. Para poder llevar a cabo un análisis de la función caracterizadora del soliloquio en *La vida es sueño* es importante definir cuáles son los factores integrantes de la puesta en escena del siglo XVII.

⁶⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 16.

De acuerdo con Emilio Orozco, es un hecho indiscutible que la gran época de esplendor del teatro y de las formas teatrales de la música fue la época del Barroco.⁶¹ En este periodo el teatro anima casi todos los festejos y diversiones; según los casos, será la comedia, la tragedia, el auto sacramental, la ópera, la zarzuela, la mascarada, los entremeses, etc., y también la reunión de varias de estas formas, ya que la función teatral suponía eso. Emilio Orozco señala que “si en lo religioso llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental, y a veces hasta la de la ópera, también en el ballet y teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y el protocolo cortesano”.⁶² En el Barroco, todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos y de sus gestos, sintiéndose contemplados. La ficción dramática queda enlazada con el medio ambiente que rodea al individuo: el templo, el jardín, la plaza o el salón, forman un todo con sus personajes y público.

De aquí se revela un hecho significativo: que el teatro adquiera su carácter pleno de espectáculo para todos precisamente en esta época, a partir de los fines del siglo XVI, el momento en que comienza a manifestarse el estilo barroco. Es un fenómeno simultáneo en casi toda Europa, naturalmente centrado en las grandes ciudades, donde se construyen los primeros edificios de importancia como locales fijos para las representaciones teatrales.

Una de las características de la estética barroca, afirma Emilio Orozco, es la penetración de la vida en el arte y en las letras.⁶³ Esta penetración “nos explica que esta dramática surja rompiendo con las reglas y sentido clasicista que acaban de sistematizar y de imponer, interpretando a Aristóteles, los tratadistas y críticos italianos del Renacimiento en arranque del Manierismo”.⁶⁴ Este surgir del teatro tan unido al gusto y a la visión de su tiempo, explica el hecho de que, colectivamente, varios autores apunten, casi simultáneamente, atributos que quedarán fijados en un tipo de representación que se acepta por todos. También explica el hecho de que la dramaturgia barroca tenga una inmensa potencia para dramatizar. En palabras de Aurelio González, el drama barroco podía “hacer teatral cualquier hecho lo mismo de la vida cotidiana por mínimo que fuera, hasta las

⁶¹ Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 26.

⁶² *Ídem.*

⁶³ Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴ *Ídem.*

grandes hazañas épicas pasando por la tradición literaria o acontecimientos circunstanciales entre los que la devoción religiosa no sería ajena”.⁶⁵

Como demostró Raymond Lebègue, el teatro español que se crea en el primer tercio del siglo XVII, es un teatro barroco por sus características expresivas, por su atender el gusto del pueblo y por su actitud de libertad con respecto a las unidades dramáticas.⁶⁶ En este teatro se descubre una voluntad integradora, contrastada, que mezcla lo grave y lo humilde, lo trágico y lo cómico, que a juicio de Emilio Orozco supone “la *monstruosidad* de la novedad de la obra teatral barroca por querer recoger la unidad contrastada de la naturaleza y de la vida”.⁶⁷ El término monstruo, pues, es una expresión en la que se condensa algo esencial del estilo barroco, como manifestación de elementos varios y contrastados, que se alejan de lo regular y racional, contrario a la delimitación establecida por las unidades dramáticas. Éste es el término que recoge Lope para calificar en su *Arte nuevo*, la comedia, como la suya, en la que –como *monstruo hermafrodito*– se daba la mezcla de lo trágico y de lo cómico, de lo elevado y lo popular. Así considera que es forzoso,

que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico.⁶⁸

Si en las piezas escritas entre 1580 y 1640 se da libertad con respecto a las artes poéticas y modelos clásicos, desbordamiento en su ornato, rasgos descriptivos y de ingenio en su estilo, personajes que están más allá de la naturaleza y pasiones desmesuradas, es precisamente porque el público ama las escenas en que estos rasgos se extreman. Lope condensó bien este precepto básico de esta nueva estética, fundada en el deleite del público y en la dependencia de la vida y de la naturaleza.⁶⁹ Al referirse a la discutida mezcla de lo cómico y de lo trágico razona:

que aquesta variedad deleita mucho,
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.⁷⁰

⁶⁵ Aurelio González, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶ Raymond Lebègue, *Le théâtre baroque en France*, en Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁷ Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁹ Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 27.

El Fénix actuó de acuerdo a un mismo tiempo con el sentir y gusto personal, y con el del público. De acuerdo con Emilio Orozco, lo perenne y lo limitado o circunstancial de la dramática de Lope —y del teatro barroco español— está precisamente en esto, “en haber respondido plenamente a la exigencia y gusto de una época [...] porque precisamente, ahondando en lo humano temporal y nacional de una sociedad [...] se llega también a lo permanente y universal”.⁷¹ Por esto por medio del teatro de Lope podemos llegar a comprender a todos los españoles de la época, con sus gestos de elevación y también con sus caídas y bajezas. Todo ello lo vemos en su teatro realizado precisamente para satisfacer el gusto del pueblo, de ese pueblo reunido en los corrales y que abarcaba la sociedad toda. Dentro de este mismo teatro, Calderón, en una actitud meditativa, llegará a la dramatización del pensamiento filosófico y religioso, en donde se acentúa la voluntad integradora y contrastada presente en el teatro del siglo XVII. Calderón hará drama de la idea, y, especialmente, de la idea de que la vida es teatro, de que la vida es sueño. Recogerá las características del teatro barroco y las moldeará a su conveniencia, consolidando y ampliando las tendencias que ya estaban presentes en el teatro de la época para darnos un todo coherente que será el rasgo distintivo de su dramaturgia. Quizás en ningún caso mejor que en este teatro español que se abre con Lope y se cierra con Calderón, puede verse realizada la afirmación de Richard Alewyn al decir del teatro barroco que “es el cuadro completo del mundo”.⁷²

1.3.1 La puesta en escena

Como señala Díez Borque, en el teatro del Siglo de Oro hay que inscribir todos los signos de distinto orden (vestido, decorado, accesorio, efectos mecánicos, etc.) “bajo una función común, privativa del teatro, que puede, o no, estar presente: la espectacularidad”.⁷³ En lo que concierne a la escenografía, hay que pensar que el público iba a oír y a ver, con unas posibilidades recreativas y una estética de lo oral que hay que poner en relación con una

⁷¹ *Ibidem*, p. 36.

⁷² Richard Alewyn, *L'univers du Baroque*, Utrecht, 1964, p. 69, en Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 38.

⁷³ José María Díez Borque, “Aproximación a la “escena” del teatro del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *op. cit.*, p. 74.

tradición de literatura y folclore populares en los diversos niveles sociales. Sólo así se comprende la abundante decoración verbal, que pone ante el espectador, oralmente, paisajes campestres ideales, amaneceres hermosos o infinitas extensiones marinas, por la dificultad de presentarlos físicamente de un modo conveniente. Es interesante resaltar que el uso del aparato escénico (ángeles, musas que descienden del cielo, apariciones súbitas de santos) de apariencias y tramoyas estaba ligado, generalmente, a los dos tipos de comedia de máxima idealización e irrealidad: comedias mitológicas y comedias de santos y ligado también al nivel social del auditorio: los efectos escénicos dominan en las representaciones dadas en palacio ante la alta nobleza. En el *Vellocino de oro* de Lope, representada ante los nobles de Aranjuez, encontramos esta acotación que habla por sí sola: "Aquí suenan trompetas y cajas, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras columnas, se vean nueve retratos de los nueve de la fama, y en la décima el Emperador Carlos V, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo están pendientes de velos de plata y lazos de colores; Marte, en medio, armado, con plumas, lanza y rodela".⁷⁴ En esta línea encontramos en el aparato escénico de las obras de Lope y Calderón el bofetón (maquinaria giratoria para que los personajes aparezcan y desaparezcan súbitamente), *pescante* para descenso y ascenso de los personajes, *tramoya*, trampa en las tablas para desaparición súbita, *apariencias* (por el rápido descorrimento de una cortina aparece una imagen real o pintada o escultura) y también pequeñas piezas escenográficas móviles (fuentes, monte...).⁷⁵

Suele decirse que el público del siglo XVII tenía mucha imaginación y aunque, a veces, había que darle elementos escénicos muy claros para ayudar, poseía una gran capacidad para interpretar varios signos escénicos rudimentarios, lo que reducía la decoración.⁷⁶ En los corrales lo habitual era concebir la escena según unos elementos mínimos: el *balcón* (lo alto), que podía significar una colina, el cielo, o servir de una ronda nocturna, según se utilizara real o simbólicamente; las *tablas*, que se convertían por la palabra en un variado lugar de acción, las ventanas, las puertas laterales, la trampa en el escenario y la cortina de fondo. Julián Gallego resume esta clase de escena:

⁷⁴ Lope de Vega, *El vellocino de oro*, I, p. 110a, en "BAE", XIV, en José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, p. 45.

⁷⁵ José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, p. 45.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 46.

con un telón neutro, entradas laterales, la galería o balcón donde pasan las escenas celestes o las que suceden en las almenas de un castillo (etc.) y al fondo la fachada, cubierta o descubierta, el director escénico con ayuda de elementos móviles recortados que usa como verdaderos *signos* da a entender a su auditorio, no muy culto ni leído, pero sí acostumbrado a este tipo de lenguaje visual, dónde, cómo y cuándo sucede una escena de una historia que no admite límites ni en el espacio, ni en la acción, ni en el tiempo.⁷⁷

Esto es lo que se ofrecía, desde el punto de vista del espectáculo visual, al espectador del corral de comedias la mayor parte de las veces, y que podríamos interpretar en su conjunto como un coordinado esfuerzo de violentar la fachada de fondo que impone su fijeza inamovible y contra la que hay que luchar, con todos los medios mencionados, para hacerla polisémica.

Con Calderón no sólo las representaciones palaciegas, sino las efectuadas en corrales, irán complicándose progresivamente hacia el desarrollo de efectos visuales, de la mano de escenógrafos italianos, valorando la perspectiva, los contrastes, etc., en el ámbito de la estética barroca; no obstante se mantiene la separación entre la clase de representación que se hacía en los corrales y la que se llevaba a cabo en el palacio y en el Coliseo del Buen Retiro. Othón Arroniz puntualiza que “el divorcio entre el teatro popular, obstinadamente conservador, y el teatro cortesano aumenta y se hace casi definitivo”.⁷⁸ El análisis de las innovaciones de Calderón, que escribió para teatro cortesano, demuestra este divorcio entre *particular* y *público*, aunque, poco a poco, la espectacularidad irá ganando terreno en el teatro popular, generalizándose en el siglo XVIII.⁷⁹ Por ejemplo, los dibujos conservados de la representación palaciega de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, con gran riqueza de decorado y pluralidad de bastidores en perspectiva, muestran simbólicamente todo esto, como también lo muestra un romance endecasílabo de fines del XVII que describe la representación palaciega con gran aparato de la misma obra:

La pintura, la música y poesía
de este Real obsequio fueron suaves
dulces partes de un todo tan hermoso,
como enlazar la habilidad tres artes.⁸⁰

⁷⁷ Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 137.

⁷⁸ Othón Arroniz, en Julián Gallego, *op. cit.*, p. 139..

⁷⁹ J. E. Varey y N. D. Shergold, “Some palace performances of seventeenth century plays”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, p. 222.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 20-21.

La puesta en escena palaciega de *La fiera, el rayo y la piedra*, con la simpatía que tienen entre sí la pintura, la poesía y la música, la riqueza de decorado y la complicada maquinaria escénica son una muestra del divorcio entre el teatro popular y el teatro cortesano.

Todo esto nos devuelve al asunto de la espectacularidad y de la estética de la percepción en el siglo XVII, que es fundamental para interpretar la comunicación escena-espectador y para la inclusión del teatro en el ámbito más amplio de la cultura estética, que lo relaciona con pintura, arquitectura y la música. Como advertimos, en este trabajo hacemos un esfuerzo para captar los parámetros de la percepción polifónica que toda representación implica para no caer en un parcialismo empobrecedor. Señalamos las características del discurso dramático barroco y de su puesta en escena para no perderlos de vista durante el análisis de los soliloquios.

Habiendo obtenido las características del discurso teatral del siglo XVII podemos pasar al siguiente elemento clave en esta investigación: el personaje barroco. Como dijimos al final del apartado anterior, expondremos brevemente las visiones que ha tenido la crítica acerca de los personajes de la *Comedia* y estudiaremos cómo se insertan dentro del ámbito de la voluntad integradora y contrastada que se descubre en el discurso teatral barroco, con ello tendremos una perspectiva más clara de quién es Segismundo y cuál es su papel dentro de *La vida es sueño*.

1.4 El personaje barroco

Entre la crítica especializada encontramos dos perspectivas sobre el personaje barroco: por un lado, tenemos a los críticos herederos de la visión de Alexander Parker, quienes afirman que el personaje de la Comedia del Siglo de Oro carece de profundidad psicológica y está sujeto a la acción; esta visión considera a los personajes a través de los valores ideológicos que encarnan o a través del peso de la norma a que se encuentran sometidos, y reduce a los personajes a un esquema o a un tipo; por otro lado, tenemos a los críticos que refutan esta hipótesis y que afirman que, si bien los personajes de las comedias de capa y espada podían ser esquemáticos, los personajes de los dramas serios eran complejos y profundos. Veremos a continuación más de cerca estas dos vertientes.

1.4.1 El legado de Alexander Parker

En “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, Alexander Parker señala:

La característica genérica del teatro español es, por supuesto, el hecho de que se trata esencialmente de un teatro de acción y no de caracterización. No se retratan personajes redondos y completos [...] el teatro español parte del presupuesto – respaldado, después de todo, por la autoridad de Aristóteles– de que la trama, y no los personajes, es lo principal [...]. En general, la caracterización de las piezas teatrales españolas es esquemática.⁸¹

Estas palabras tuvieron amplias repercusiones entre la crítica, y la concepción particular de Parker sobre el teatro español se convirtió en una idea generalizada.

R. D. F. Pring-Mill, por ejemplo, hace notar en su reseña al artículo de Parker, “la naturaleza tan esquemática de la caracterización en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro”;⁸² por otro lado, en su Introducción a *Lope de Vega (Five Plays)*, señala cinco puntos respecto a la creación del personaje en el Fénix:

*(1) even the best traced characters of Lope's finest works lack psychological subtlety; (2) they are basically conventional types even though they may have been given a very convincing measure of individuality; (3) they are never seen in real depth; (4) they never develop in the course of a play; and (5) their motives are studied but only as a source of action”.*⁸³

Pring-Mill concuerda con Parker en todo lo que respecta al personaje áureo y contribuye con ello a generalizar las ideas del hispanista británico.

Otros críticos matizan esta visión. Margit Frenk, en un artículo publicado en 1977, se pregunta: si los personajes del teatro clásico español eran meros tipos, como dicen los críticos, “¿cómo se explica la poderosa impresión que dejan en nosotros ciertos protagonistas y aun ciertos personajes secundarios de la comedia española?”⁸⁴ Su respuesta, algo indecisa, es que los dramaturgos querían sorprender y maravillar a su público mediante

⁸¹ Alexander Parker, “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en E. Gonzalez Echevarría y M. Durán (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 331.

⁸² R. D. F. Pring-Mill, reseña a “The approach to the Spanish drama of the Golden Age”, *RJ*, 13, 1962, p. 384.

⁸³ R. D. F. Pring-Mill, *Lope de Vega (Five plays)*, trad. J. Booty, New York, Hill and Wang, 1961, pp. xv-xvi. Aunque parte de un enfoque distinto, Arnold G. Reichenberger, en un artículo ya clásico, dice: “the code-bound Spanish theater made de development of individual character difficult and rare” (“The uniqueness of the comedia”, *Hispanic Review*, 27, 1959, p. 311).

⁸⁴ Margit Frenk, “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, p. 481.

la presentación de personajes extraordinarios, pero que, “al limitarse a una determinada característica”, estos personajes no resultan en realidad “redondos, complejos y completos”.⁸⁵

Frank P. Casa, por su parte, afirma que

*the illusion of depth in drama is provided by this presentation of different facets of a personage's being or by the depiction of ambiguity. However, the possibilities for varied reactions to a given problem are exactly what cannot be present in the Comedia. The playwright and the audience know that according to the literary and cultural conditions under which the personage operates, he has limited options. He is locked into a system that allows minimal deviation.*⁸⁶

Para Frank Casa, la pobreza y uniformidad del personaje de la *Comedia* se origina en el hecho de que el personaje está encerrado en el reducido sistema de las normas sociales, como señala en otro apartado: “*The Comedia, being popular drama, has the function of stressing and supporting order in society. Generally, it seeks to re-enforce social norms by exposing those who transgress them*”,⁸⁷ por ello, para él, la falta de caracterización de los personajes del teatro barroco se debe a “*the fact that playwrights are not interested in showing us the cause of the deviance, at least not consciously. The personage is never analyzed to discover the possible source of his discontent, resentment or rebellion. The personality and its actions are seen as an indivisible whole, each defined by the other*”.⁸⁸

Para Frank P. Casa, pues, los personajes del Siglo de Oro tienen un pobre grado de caracterización porque los autores no nos muestran las causas detrás de sus conflictos ni retratan el proceso interno por medio del cual el personaje alcanza un estado de rebelión o descontento.

Más recientemente, en las *Actas de la Séptima Jornada de Teatro Clásico Español*, celebrada en Almagro en 1983, Domingo Ynduráin sostuvo que los personajes dramáticos de la *Comedia* “no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones...” y como

⁸⁵ *Ibidem*, p. 482.

⁸⁶ Frank P. Casa, “Aspects of Characterization in Golden Age Drama”, en William McCrary y José Madrigal (eds.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, London, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 43. Énfasis añadido.

⁸⁷ *Idem*. De la misma opinión es Díez Borque, quien ve la *Comedia* “como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII” y que los “personajes aparezcan siempre con los mismos atributos”. Véase su *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 129 y 211.

⁸⁸ *Idem*.

abstracciones siempre responden de la misma manera.⁸⁹ Para apoyar la existencia de esta uniformidad psicológica, Ynduráin cita un texto de Suárez de Figueroa donde afirma la imposibilidad de utilizar a personajes altos en piezas cómicas debido a la inflexibilidad dramática de éstos: “Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende; la ofensa pide venganza; la venganza causa alboroto y fines desastrados; con que se viene a entrar en la jurisdicción de lo trágico”.⁹⁰ Como en el caso de Frank P. Casa, la posición de Ynduráin se sostiene en la aceptación bastante generalizada de que el teatro del Siglo de Oro se caracteriza por su obediencia a los valores culturales de la sociedad que representa y no se desvía mucho de ella.

Harold Bloom, por su parte, en un reciente libro, afirma: “*in Calderón’s greater plays [...] the protagonists move and have their being somewhere in the indeterminate realm between character and idea; they are extended metaphors for a complex of thematic concerns*”.⁹¹ Lo que Bloom dice sobre Calderón lo extiende a Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y todos los dramaturgos del teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. El autor concluye, al igual que Parker, que los personajes áureos se asemejan más a tipos o a esquemas que a personajes redondeados y completos.

Estos son algunos de los críticos que reflejan la concepción particular de Parker sobre el personaje en el teatro español. Veremos a continuación a algunos autores que matizan o refutan esta opinión, sometiendo a la crítica algunos de los puntos que hemos visto.

1.4.2 Reconsideraciones sobre el personaje barroco

C. A. Jones fue el primero en examinar la idea del personaje expuesta por Parker, aunque sin ponerla en discusión expresamente. En un artículo publicado en 1965, señala: “*El alcalde de Zalamea* se ha considerado como obra excepcional por su verdadero interés en la

⁸⁹ Domingo Ynduráin, “Personaje y abstracción”, en Luciano García Lorenzo (comp.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p. 29.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁹¹ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Riverhead Books, 1994, p. 200.

caracterización”, aunque “la obra no es, de hecho, tan excepcional. Este interés en los seres humanos y su conducta es [...] evidente en muchas más piezas de Calderón y de otros autores del Siglo de Oro de lo que los historiadores y críticos de la literatura han tendido a observar”.⁹² C. A. Jones aboga por el reconocimiento de un cierto grado de caracterización en muchas obras teatrales, y por la universalidad de determinados personajes.

Peter Evans, por su parte, señala que debemos analizar al personaje del teatro áureo como “*the dramatization of various conflicts: between the self's component elements, between natural inclinations and socially induced roles, between illusion and reality*”.⁹³ Su análisis nos quiere hacer ver “*the darker elements of the play*” y demuestra, después de un sesudo análisis del *Peribáñez* lopesco, que el personaje teatral áureo es siempre algo contradictorio y posee un lado desconocido y sorprendente que le da complejidad y profundidad.

En el mismo tenor, Vern Williamsen nos hace notar la sutileza psicológica de la caracterización de algunos personajes femeninos de Lope y muestra que los críticos pueden hablar plausiblemente de cierta coherencia psicológica en la caracterización de los personajes áureos. ¿Qué entiende Williamsen como la psicología del personaje teatral? El autor describe este concepto, citando a Brownstein y Daubert, como “*that which appeals simultaneously to external reality through the process of imitation or resemblance to living beings and to internal reality or ego through the process of identification*”.⁹⁴ Para Williamsen, la caracterización teatral no es immanente al personaje, sino que es construida por el actor con base en lo que ha escrito el dramaturgo y transmitida al espectador durante la representación. Más adelante se refiere a los cinco postulados de Pring-Miill sobre el personaje. Éstos, dice, pueden ser refutados “*by looking briefly at several female characters from representative, good Lopean works, because it is the women in his comedias who are the most frequently criticized as conventional types*”.⁹⁵ En un personaje como Belisa en *La*

⁹² C. A. Jones, “Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive”, *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.

⁹³ Peter Evans, “*Peribáñez* and Ways of Looking at Golden-Age Dramatic Characters”, *Romanic Review*, 74, 1984, p. 136.

⁹⁴ Oscar Lee Brownstein y Darlene M. Daubert, *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*, Westport, Greenwood Press, 1981, p. 65, en Vern Williamsen, “Lope de Vega, Literature, and the Theatre: a Study in Dramatic Characterization”, Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro (Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger)*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 355-365.

⁹⁵ Vern Williamsen, *op. cit.*, p. 359.

discreta enamorada, señala Williamsen, “*the stereotype is avoided because she is so truly human and particularized that she is an individual. We know her motives, we know why she reacts as she does, and we know that she has reacted as a real mother and a truly human woman in her time and under the given conditions would react*”.⁹⁶ Después de analizar a Casilda en *Peribáñez* y a Casandra en *El castigo sin venganza*, Williamsen concluye: “*the best traced characters of Lope’s finest works do not lack psychological subtlety nor can they properly be spoken of as “types”. The women of these examples are universalized mothers, wives, and ladies scorned, but each is an individual and is quite properly differentiated from others by her actions, her words, her situation, as well as by the reactions of others to her*”.⁹⁷ Para Williamsen, Pring-Mill pasó por alto el hecho de que en el teatro áureo la individualidad de los personajes se construye en cada escena de la obra con la presentación de una nueva y antes oculta faceta de los personajes.

En un brillante artículo sobre el carácter del personaje en la comedia, Ricardo Serrano Deza afirma que en la Comedia Nueva “se da efectivamente el personaje redondo, complejo, con verdadero carácter” y que “ese personaje dista mucho de estar sometido a un único juego de patrones de conducta”.⁹⁸ Pero, se pregunta el autor, ¿qué es eso de la *complejidad* del personaje? ¿Qué significan las expresiones “personaje redondo” y “verdadero carácter”? El autor, como respuesta, nos lleva a una dimensión que estudiamos en el apartado del personaje dramático: su *articulación dialogal*. Un personaje cabal, no un puro tipo –dama, caballero y rey– no es un quién fabricado de una sola pieza para verse sólo en una perspectiva, sino que presenta tres características:

- posibilidad de lucha interna;
- evolución;
- interioridad.⁹⁹

⁹⁶ *Ibidem*, p. 360.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 364. De la misma opinión es L. M. González, quien afirma: “[...] en la comedia del Siglo de Oro, la mujer va a adquirir un protagonismo diferente, va a ser la que controla la escena, la verdadera protagonista, la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre”. Véase Luis M. González González, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro*. 6-7, 1994-1995, p. 42.

⁹⁸ Ricardo Serrano Deza, “Consideraciones teóricas sobre el carácter del personaje de la Comedia, formuladas a partir de un análisis de *La Aldehueta* de Lope”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 181-182.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 186.

De acuerdo con Serrano Deza, no todos los parlamentos de una comedia tienen la misma estructura funcional y comunicacional.¹⁰⁰ Los hay de pura acción viva, y en ellos abunda el encabalgamiento dialógico, el principio de réplica a medio verso. Hay también los que carecen de acción, donde ésta se limita a resonar en los tímpanos de un personaje solo en escena. Es ahí, apunta Serrano Deza, “en ausencia de la acción, antes o después de ella, donde ésta cobra intensidad y profundidad”. La interioridad del personaje barroco se manifiesta gracias al aparte y al soliloquio, en los que los personajes de la Comedia “vuelcan su intimidad en un doble juego de exterioridad-interioridad”.¹⁰¹ El personaje redondo y complejo de la Comedia, concluye Serrano Deza, se sostiene en gran medida gracias a los fenómenos de interiorización que representan el aparte y el soliloquio.

A este respecto Enrique Rull afirma que el personaje del teatro barroco, y por consiguiente el personaje primordialmente calderoniano, “responde a un conflicto de conciencia y procura resolver ese conflicto modificando su comportamiento, ejerciendo la libertad interior”.¹⁰² Lejos de ser un personaje tipo, el personaje de Calderón es uno de una compleja interioridad que lucha constantemente con asuntos del alma y de la conciencia como lo es el honor o la libertad. “Todo esto viene al caso”, continúa Enrique Rull, “porque debemos comprender el valor de los conflictos dramáticos del teatro barroco, si queremos entender correctamente y desde una perspectiva histórica cabal el sentido del drama calderoniano”. El drama de Calderón, señala, “es el drama del hombre y su conciencia. En nuestro dramaturgo, mejor que en ningún otro del Barroco, se dan los personajes ensimismados, introvertidos, reflexivos”. Rull termina la idea citando algunos ejemplos de personajes altamente elaborados: “el llamado Fausto de Calderón, Cipriano, es un ejemplo de ello, como lo es Lope de Almeida, el Heraclio de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, o incluso el Enrique VIII de *La cisma de Inglaterra*. Y por supuesto este es el caso de Segismundo, quien sólo mediante un proceso introspectivo llega a ser dueño de su libertad”.¹⁰³

Volviendo a los artículos que examinan la idea del personaje expuesta por Parker, el que mejor sintetiza la visión de los críticos acerca del personaje barroco es el de José María

¹⁰⁰ *Ídem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 187.

¹⁰² Enrique Rull, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Taurus, 2001, p. 18.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 19.

Ruano de la Haza.¹⁰⁴ En éste encontramos un balance de lo que han sido las dos visiones del personaje barroco y cómo éstas han ido cambiando con el tiempo. Ruano de la Haza, después de hacer un recorrido por los puntos de vista de críticos que están apegados a la visión de Parker y Pring-Mill, señala: “Es probablemente cierto que Calderón construyó personajes que eran piezas de un rompecabezas intelectual en sus autos sacramentales, porque ésa era la técnica adecuada para la presentación alegórica de la teología cristiana. También es quizá verdad que sus personajes –especialmente los masculinos– eran más bien ‘types’ que ‘rounded’ en sus comedias de capa y espada, porque ésa era la técnica de caracterización que mejor le serviría para ridiculizar las pretensiones de ese mundo regido por el código del duelo y del galanteo amoroso. Pero, en sus dramas serios, Calderón podía y de hecho logró crear algunos de los personajes más ‘rounded’, más profundos y más complejos de la historia del teatro universal”.¹⁰⁵

En este trabajo comprobaremos cómo el personaje de Segismundo, de *La vida es sueño* está lejos de los personajes esquemáticos a los que se refieren Parker y Pring-Mill y cómo su rasgo característico es precisamente su carácter “redondo” y completo. Descubriremos un auténtico personaje teatral que es, no sólo singular, como observa Margit Frenk; con un lado oculto, como quiere Peter Evans; psicológicamente coherente, como sugiere Vern Williamsen o portador de un conflicto interior, como sugiere Ricardo Serrano, sino también capaz de comunicarnos su humanidad, de hacernos participar en sus problemas, conmovernos durante la representación e intrigarnos e interesarnos intelectualmente. Como veremos más adelante (y como destacaron Ricardo Serrano y Jiménez Pedraza), el soliloquio contribuye a delinear esta clase de personajes gracias a su inherente facultad de transmitir su lucha interior y su evolución.

Hemos visto cómo a partir de los fines del siglo XVI el teatro en España adquiere su carácter pleno de espectáculo. Este teatro se caracteriza por sus características expresivas, por su atender el gusto del pueblo y por su actitud de libertad con respecto a las unidades dramáticas. Vimos también, en lo referente a la puesta en escena, que los signos de distinto orden del teatro del Siglo de Oro (vestido, decorado, accesorio, efectos mecánicos), se inscriben bajo la función de la espectacularidad. Por último vimos que los personajes de la

¹⁰⁴ José María Ruano de la Haza, “Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura”, en Ysla Campbell (ed.), *op. cit.*, pp. 19-35.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 20.

Comedia, lejos de ser personajes tipos, gozan de una compleja interioridad. Todos estos rasgos nos dan un panorama general de lo que era el teatro barroco. Lo que estudiaremos a continuación es de qué manera Calderón moldea este teatro y le imprime su propio sello. Estudiaremos algunos de los elementos del sistema dramático calderoniano para definir sus coordenadas y particularidades, con el fin de sentar las bases sobre las que estudiaremos los soliloquios de Segismundo en *La vida es sueño*.

1.5 El discurso dramático de Calderón

En el prólogo a su edición de *La vida es sueño*, Francisco Ruiz Ramón comenta lo siguiente:

Quando Calderón, todavía muy joven, comienza su obra dramática, se encuentra con una rica herencia teatral, con unos escenarios y compañías de cómicos que trabajan sin cesar, con un público entusiasta e insaciable, compuesto de espectadores de todas las clases sociales [...] con un sistema dramático que deja una gran libertad de elección y de realización al dramaturgo, con una constelación de temas, asuntos, conflictos y personajes, con una técnica teatral y un lenguaje dramático, con unos gustos y unas normas; en suma, con una tradición teatral viva y espléndida.¹⁰⁶

Calderón adapta y moldea esta tradición, imprimiéndole su propio sello hasta conseguir un sistema dramático que sobresale por su extraordinaria perfección. Por ello, concluye Ruiz Ramón, “el teatro de Calderón es la cristalización máxima, el momento de plenitud de esa vasta realidad literaria a la que llamamos el teatro nacional del Siglo de Oro”.¹⁰⁷

Por su lado, Valbuena Prat comenta: “Lope había representado el momento creador y juvenil del drama nacional. Calderón significará la sistematización y la madurez [...], hermanará de tal manera la poesía decorativa con la acción, que aun lo más lírico es inseparable del fin teatral para que ha sido preparado”.¹⁰⁸ Calderón, en los dramas, lleva lo poético a la forma esencial de la acción, y no es un elemento pegadizo, como muchos de los sonetos de Lope. Compenetra, pues, poesía y drama.

¹⁰⁶ Francisco Ruiz Ramón, “Introducción” a *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Navarra, Salvat, 1970, p. 7, en Lourdes Bucno, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁷ *Ídem*.

¹⁰⁸ Ángel Valbuena Prat, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona, Juventud, 1941, p. 18.

Para otra autora, Alicia Amadei-Pulice, el teatro de don Pedro es “un teatro representativo, visual y sonoro a la vez, donde el texto poético se adosa y corre paralelo a signos visuales y auditivos que lo enriquecen y le dan sentido”.¹⁰⁹ Amadei-Pulice nos ofrece palabras del propio Calderón, en las que nos advierte que una simple lectura de su obra no le hace justicia a ésta, puesto que “placerán tibios algunos trozos; respeto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es [...]”.¹¹⁰

Este razonamiento concuerda con la visión del Barroco como suma de artes diferentes, en que la música, la poesía, la arquitectura y la pintura, junto con la estilización del verso, formaban un conjunto que enriquecía enormemente cada obra; como Amadei-Pulice afirma: “el teatro barroco de Calderón descansa en esta estética de intercambio entre las artes”; estética “expresiva, sensorial, resonante, llena de efectos de teatro, palabra que encierra en sí, en el Barroco, el arte visual y musical”.¹¹¹

Valbuena Prat, por su parte, nos descubre los dos procedimientos básicos que utiliza Calderón de la Barca para “organizar” sus obras dramáticas:

Unas veces construye Calderón a base de un protagonista, al que en la ley de subordinación, muy propia de todo el arte barroco, se supeditan los demás personajes, como en *La vida es sueño* [...]. Otras veces estructura una ley de paralelismo a base de dos personajes que pueden ser antagonista y protagonista, como en *El purgatorio de San Patricio* y *La estatua de Prometeo* [...]. Algunas de estas figuras contrapuestas, como las de los dramas religiosos citados, se alzan en dialéctico tono que puede llegar a la controversia.¹¹²

Los repartos de Calderón adoptan una organización piramidal con la figura del protagonista encabezándolos. La importancia del personaje central es decisiva. En general, la acción se concentra en torno a él, su presencia en la escena es muy superior a la de las demás criaturas, que aunque estén trazadas con profundidad y hondura, sirven en esencia para darle la réplica.

¹⁰⁹ María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam-Philadephia, John Benjamins Publishing Co., 1990, p. 27, en Lourdes Bueno, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 267-268.

Es fácil encontrar este sistema constructivo si acudimos a *La vida es sueño*. Todo gira en torno a Segismundo, sus experiencias, sus circunstancias, su destino. Los demás personajes se definen por su relación con el protagonista, cuanto hacen y dicen está reforzando su caracterización.

Podríamos pensar que eso ocurre excepcionalmente en *La vida es sueño* porque se trata de un drama simbólico, donde algunos de los personajes adquieren la dimensión de símbolos universales. No obstante, lo hallamos también en piezas más “realistas” como *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *Las tres justicias en una*. En *El alcalde de Zalamea*, Pedro Crespo ocupa el lugar principal de la escena y cuanto ocurre lo percibimos desde su punto de vista. Una figura tan bien trazada como la de don Lope de Figueroa, tan viva en sí misma, cumple con la función de reforzar la del rico labrador. La misma Isabel, víctima del atropello y por eso protagonista del acontecimiento trágico, queda en un segundo plano cuando su padre asume su desdicha y se entrega al empeño de hacer justicia.

Jiménez Pedraza explica la ley del paralelismo en Calderón: “Es patente la tendencia a configurar los personajes por medio del juego de contrastes y paralelismos. Encontramos numerosas repeticiones de individuos semejantes y antitéticos entre sí”.¹¹³ En el caso de los personajes de *La vida es sueño*, Estrella, de sangre real y posible heredera al trono, se opone a Rosaura, de origen desconocido. Los viejos, Clotaldo y Basilio, se oponen a los jóvenes, Astolfo y Clarín. Astolfo, por su parte, se define por su oposición y semejanza con todos los demás. Se acerca y se separa de cada uno de ellos por la edad, la nacionalidad (es moscovita, como Clarín y Rosaura, frente al resto del elenco, que es polaco), su posición política (que lo empareja y lo convierte en rival de Segismundo y Estrella) y sus relaciones amorosas (es el pretendiente de Estrella y el burlador de Rosaura). De acuerdo con Jiménez Pedraza, estos elementos multiplicados son parte de esas estructuras que confieren al arte barroco la pompa recargada, la solemne pesadumbre con que a veces se le caracteriza.¹¹⁴ Los paralelismos y contrastes son una técnica clave de la economía dramática; gracias a estas técnicas, con muy pocos personajes (siete, en el caso

¹¹³ Jiménez Pedraza, *Calderón, vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2001, p. 87.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

de *La vida es sueño*) se plasman sobre la escena complejas e intrincadas relaciones sociales y conflictos psicológicos.

No sólo se contrastan y refuerzan personajes contrapuestos, sino conflictos, situaciones, temas e ideas. Este juego constituye una clave constructiva de todo el arte de Calderón, que hunde las raíces de sus comedias en su formación intelectual, en el sentido plástico y en la concepción musical del mundo. Como dijo Dámaso Alonso:

[...] en docenas y docenas de obras, la escena calderoniana se parte en brazos paralelos (en dos, en tres, en cuatro, en cinco [...]) que sólo algún elemento neutro vincula. Las causas son múltiples: una economía de tiempo con la que se gana una representación espacial plástica, de las pluralidades filosóficas o teológicas, en los autos; una posibilidad de llenar bella y armónicamente el espacio escénico en las obras de aparato cortesano; o múltiples relaciones vitales (aquí preferentemente bimembres) que sólo esquematizadas y simétricas permiten al auditorio seguir el intrincadísimo hilo de la intriga en la comedia de capa y espada. Y siempre, siempre un gusto estético por el exacto esquema y la difícil simetría; una necesidad de ordenar, de peinar estilizadamente la maraña del mundo real y la niebla del pensamiento.¹¹⁵

Estas palabras registran el principio constructivo bipolar y ocasionalmente multipolar de las obras de Calderón, quien se vale de las estructuras correlativas para peinar la realidad.

A menudo, como sucede en *La vida es sueño* o en *El mágico prodigioso*, se da un contrapunto entre la acción principal, de carácter filosófico, histórico o religioso o moral o político, y una acción secundaria de carácter amoroso. Calderón desarrolló, con más perfección que sus predecesores, este contrapunto que se convierte en un canon, una fuga, con voces múltiples que se persiguen, se enredan, se cruzan, y se aúnan en la solución final.

Más llamativo es el contrapunto de la acción grave con otra cómica (que constituye el envés) a cargo de los graciosos y criados. Como Calderón es un genio cómico inigualable, muchos de estos pasos cómicos adheridos a la acción central son magistrales y originales en extremo, como ocurre, por ejemplo, en la sección cómica de *La devoción de la cruz*. Con frecuencia, la relación de paralelismo y antítesis entre el galán y el gracioso se matiza, presenta complejidades y ambigüedades, como en el caso de Pasquín en *La cisma*

¹¹⁵ Dámaso Alonso, en Jiménez Pedraza, *op. cit.*, p. 90.

de *Ingalaterra*, quien pretende perder la razón para poder permanecer en un mundo que, a causa de los excesos del rey, se desmorona.

Hay muchos otros juegos de contrastes en la construcción de los dramas calderonianos. Enrique Rull señala: “abundan, y conforme avanza su carrera dramática cada vez más, las mutaciones escénicas y se acentúa el contraste entre la morosidad y la rapidez propias de la dinámica estética barroca”.¹¹⁶ En cuanto al énfasis en las unidades contrastadas que destacan en el teatro de Calderón, Rull señala: “el enfrentamiento diálogo-monólogo, los largos parlamentos frente a las escenas rápidas de acción, y algunos efectos de desmesura propiciados por el lenguaje hiperbólico”.¹¹⁷ Advierte también sobre “la utilización de contrastes entre escenas de marcado tono realista y popular, frente a otras de ambiente aristocrático, en las que el parlamento elegantizado y culto, la utilización de remansos líricos y el papel cada vez más preponderante de la música, proporcionan a la comedia una apariencia dual y marcados aires distintivos”.¹¹⁸ Es así como Calderón recoge las características del barroquismo y las moldea a su conveniencia, consolidando y ampliando las tendencias que ya estaban presentes en el teatro de la época para darnos un todo coherente que será el rasgo distintivo de su dramaturgia.

1.5.1 El personaje calderoniano

Los personajes de Calderón son complejos y tienen un verdadero carácter constituido por una interioridad plena de contrastes y matices; el dramaturgo se sirve, entre otras cosas, de los soliloquios para descubrir esta interioridad. A este respecto, Diego Marín señala que “a comparación de Lope, cuyo esfuerzo principal iba dirigido a la invención de intrigas interesantes para mantener la atención del público de los corrales, el drama de Calderón se aboca a la creación de caracteres singulares con una marcada tendencia a la interiorización”.¹¹⁹ Los personajes creados por Calderón responden a un conflicto de conciencia que resuelven, después de una lucha interna, con una decisión irrefutable.

¹¹⁶ Enrique Rull, “Introducción” a *La vida es sueño*, Madrid, Taurus, 1994, p. 26.

¹¹⁷ *Ídem*.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ Diego Marín, “Introducción” a *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 24.

Otro crítico que sostiene este punto es Antonio Regalado, quien hace puntuales afirmaciones sobre la interiorización del personaje calderoniano y su relación con el soliloquio:

la psicología [...] se analiza a fondo y la acción se desarrolla como consecuencia del carácter y de sus conflictos íntimos. Al igual que Lope, Calderón tendría una concepción dinámica del teatro dedicada a sostener la atención de un público interesado ante todo en saber lo que pasa, pero a comparación de su maestro, se detendría a analizar las circunstancias motivadoras del conflicto y la problemática individual de los personajes. De ahí que el uso que otorga al soliloquio sea mucho más amplio y alcance nuevas dimensiones al representar simultáneamente la personalidad moral y la personalidad trascendental, recapitulando la ordenación de los sucesos del argumento en función de la intencionalidad del hablante y del destino o guión que se ve obligado a representar.¹²⁰

La compleja interioridad del personaje calderoniano deriva en buena parte en el hecho de que Calderón nos da a conocer las razones que motivaron el conflicto interior de sus personajes. Para caracterizar a sus personajes como seres complejos, que constantemente se ven inmersos en disyuntivas, el dramaturgo se vale del soliloquio, al que concede una función esencial en el desarrollo de la acción.

A este respecto, Emilio Orozco señala que Calderón “tiende a concentrar la emoción dramática, humana y trascendente, en el conflicto del personaje consigo mismo”.¹²¹ Para ello Calderón extrema las observaciones que Lope había hecho en su *Arte nuevo de hacer comedias*, obra en la que el Fénix señala que

Los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo
y se formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.¹²²

¹²⁰ Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la Modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Barcelona, Destino, 1995, vol. I, p. 238.

¹²¹ Emilio Orozco, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pp. 147-148.

¹²² Lope de Vega, *op. cit.*, p. 23.

Calderón mantiene y amplía esta doctrina, dando predominio al soliloquio y concediéndole un papel destacado dentro de la acción dramática.¹²³ Personajes como Segismundo, don Gutierre o el rey Enrique VIII se transforman y se “mudan” cuando se enfrentan a sus conflictos íntimos. Estos personajes analizan las circunstancias motivadoras de sus conflictos preguntándose y respondiéndose a sí mismos, echando luz sobre su problemática individual. Calderón se vale del soliloquio para concentrar la emoción dramática en el conflicto del personaje con su conciencia.

Pedraza Jiménez también apunta hacia el proceso introspectivo del personaje calderoniano y a su relación con el soliloquio:

Lo que Calderón entiende [...] es el dolor humano, la impotencia (culpable en parte) de las criaturas ante una vida que las zarandea y arrastra, valiéndose de las íntimas apetencias de las víctimas. [...] Este planteamiento implica lo que Marc Vitse llamó ‘la conquista del espacio interior’ del personaje. El dramaturgo intuye que, para transmitir la compleja verdad de la responsabilidad difusa, no sirven las criaturas dramáticas convencionales, poco definidas en sus deseos e intereses que con tan buen resultado maneja en sus piezas cómicas. Hay que ofrecer al espectador las razones y perspectivas interiores de los personajes. De ahí el relieve que en este teatro adquieren los monólogos. No se trata ya de los soliloquios senequistas, que tan espléndidos frutos dan en el drama inglés (Marlowe, Shakespeare...), en los que el personaje expone ante el espectador su angustia culpable y los perfiles de su maldad. Los monólogos calderonianos son, por un lado, expresión lírica de los temas dramáticos nucleares y, por otro, manifestaciones de la perplejidad de la criatura ante las perspectivas que le ofrece cada situación.¹²⁴

El médico de su honra calderoniano es un ejemplo de cómo el dramaturgo utiliza el soliloquio para crear caracteres complejos con una marcada tendencia a la interiorización. Calderón se valió de *El médico de su honra* de Lope para escribir su tragedia. Mantuvo casi todos los personajes y lo esencial del argumento pero logró una obra totalmente diferente en estructura, caracterización y lenguaje. En *El médico de su honra* de Lope el famoso soliloquio de don Gutierre (“Ya estoy solo...”) se reduce a 38 versos carentes de la compleja interiorización que posee su equivalente en la versión calderoniana. Calderón amplía el soliloquio a 138 versos articulándolo en el marco de un caso de conciencia e imprimiéndole una larga lista de interrogaciones como andamiaje dialéctico del discurso. Acentúa hasta el extremo la subjetividad del personaje a la vez que hace que esa

¹²³ Emilio Orozco, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, pp. 147-148.

¹²⁴ Pedraza Jiménez, *Calderón. vida y teatro*, pp. 105-106.

subjetividad quede totalmente integrada en la acción dramática. Para ilustrar la manera en que Calderón echa luz sobre la interioridad de sus personajes, veremos el soliloquio del don Gutierre de Calderón más de cerca. Con el objeto de facilitar el siguiente comentario, dividiremos el soliloquio en siete partes.

Aislado de los demás personajes, don Gutierre se abandona en un discurso interior con el que inicia una secreta investigación judicial, persiguiendo en su fuero interno una evasiva certidumbre que le obsesiona, la culpabilidad o no culpabilidad de su esposa, Mencía. Lo que está en juego es la honra o la deshonor de don Gutierre, que el personaje somete a las leyes inflexibles de una lógica en la que incuba el espíritu de venganza.

En la primera parte del soliloquio (vv. 1585-1592),¹²⁵ don Gutierre busca una certidumbre que sirva de descanso al turbulento amotinamiento de afectos, dudas y pasiones que le asedian y sobre los que necesita imponer un esquema racional que frene y ordene el torrente de imágenes que le invaden cuerpo y alma:

Ya estoy solo, ya mi bien puedo
hablar. ¡Ay Dios! ¡Quién supiera
reducir solo a un discurso,
medir con sola una idea
tantos géneros de agravios,
tantos linajes de penas
como cobardes me asaltan,
como atrevidos me cercan! (vv. 1582-1592)

Don Gutierre se ve rebasado por los “agravios” y las “penas” que son producto de las sospechas que tiene de doña Mencía. Atribulado ante tantas penurias, don Gutierre busca esquematizar, ordenar y calcular el conflicto en que se encuentra inmerso (vv. 1586-1590). El fin es “reducir solo a un discurso” estas penas para que le sea más fácil darles orden y sentido. La segunda parte del soliloquio (vv. 1593-1604) se contrapone a la primera, pues ahora don Gutierre se anima a sí mismo a tener valor de poder sentir sin dejar de hacerlo por vergüenza:

Ahora, ahora, valor
salga repartido en quejas,
salga en lágrimas envuelto

¹²⁵ Citamos de la edición de *El médico de su honra* de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 2001. En el texto, entre paréntesis, indicamos los versos.

el corazón a las puertas
del alma, que son los ojos,
y en ocasión como ésta
bien podéis ojos llorar,
no lo dejéis de vergüenza;
ahora, valor, ahora
es tiempo de que se vea
que sabéis medir iguales
el valor y la paciencia. (vv. 1593-1604)

El afán de don Gutierre de reducir y medir sus vivencias cede súbitamente ante la necesidad de desahogarse, de abandonarse al sentimiento. El personaje permite que el “corazón” salga “a las puertas del alma” (vv. 1596-1597): al hacerlo deja en libertad las penas que lo atormentan y da rienda suelta al dolor y a la impotencia. La interioridad del personaje se hace manifiesta poco a poco, primero en la forma de perplejidad y después en la forma de un profundo desahogo de sus penas. En la tercera parte del soliloquio (vv. 1605-1644) don Gutierre reprime abruptamente el sentimiento para que la lógica venza a las lágrimas:

Pero cese el sentimiento;
y a fuerza de honor y a fuerza
de valor, aún no me dé
para quejarme licencia;
porque adula sus penas
el que pide a la voz justicia dellas (vv. 1605-1644).

El personaje se controla, la vergüenza vence a la autoconmiseración y la lógica a las lágrimas porque sabe que, dominado por los agravios y las penas, no podrá hallar respuesta a sus interrogantes. Como vemos, don Gutierre es caracterizado como un personaje profundamente humano. Somos testigos de los constantes cambios en su perspectiva de los hechos, de la evolución de sus sospechas. En un mismo discurso se nos descubre un personaje en el que coexisten la razón y la pasión, revelándose como un carácter complejo y polifacético. La pasión cesa para dar pie a la razón y con ella al proceso que echará luz sobre los acontecimientos de la noche anterior. Sigue la cuarta parte (vv. 1611-1644), en la que el personaje recapitula el orden de los sucesos de la acción dramática:

Pero vengamos al caso;
quizá hallaremos respuesta.
¡Oh ruego a Dios que la haya!

¡Oh plegue a Dios que la tenga!
 Anoche llegué a mi casa,
 es verdad, pero las puertas
 me abrieron luego y mi esposa
 estaba segura y quieta.
 En cuanto a que me avisaron
 de que estaba un hombre en ella,
 tengo disculpa en que fue
 la que me avisó ella misma.
 En cuanto a que se mató
 la luz, ¿qué testigo prueba
 aquí que no pudo ser
 un acaso de contingencia?
 En cuanto a que hallé esta daga,
 hay criados de quien pueda
 ser; en cuanto, ¡ay dolor mío!,
 que con la espada convenga
 del Infante, puede ser
 otra espada como ella,
 que no es labor tan extraña
 que no hay mil que la parezcan;
 y apurando más el caso,
 confieso, ¡ay de mí!, que sea
 del Infante, y más confieso,
 que estaba allí, aunque no fuera
 posible dejar de verle;
 mas siéndolo, ¿no pudiera
 no estar culpada Mencia?
 Que el oro es llave maestra
 que las guardas de criadas
 por instantes nos falsean (vv. 1611-1644);

El discurso de don Gutierre se ha tornado impermeable al sentimiento que todavía unos versos atrás brotaba “a las puertas del alma”. Como si se tratara de una investigación de carácter judicial, don Gutierre razona con base en analogías (la daga concuerda en el estilo con la espada de don Enrique), causas y efectos (la luz se apagó por accidente) que desembocan en inferencias y probabilidades (¿qué testigo prueba que no fue un caso de contingencia?) y que provocan nuevas hipótesis sustentadas en lo meramente posible. De acuerdo con Antonio Regalado, “el acto de dudar, autófago de sí mismo, abisma al razonador en un vacío que sólo puede llenar con la certidumbre que desesperadamente

ansía”.¹²⁶ El personaje se satisface sólo con la búsqueda de lo cierto. Valiéndose de un proceso deductivo, don Gutierre escarba en los hechos para cerciorarse que su honor está a salvo. Al darle vuelta al orden de los sucesos sometiéndolos a variadas interpretaciones, don Gutierre se topa con la verdad del caso: “...¿no pudiera / no estar culpada Mencía? / Que el oro es llave maestra, / que las guardas de criadas / por instantes nos falsea”. En la quinta parte del soliloquio (vv. 1645-1652) don Gutierre, ufano, se felicita a sí mismo por haber encontrado un argumento a favor de Mencía:

¡oh cuánto me estimo haber
hallado esta sutileza!
Y así acortemos discursos,
pues todos juntos se cierran
en que Mencía es quien es,
y soy quien soy. No hay quien pueda
borrar de tanto esplendor
la hermosura y la pureza (vv. 1645-1652).

Don Gutierre se percata de que no vale la pena seguir con “discursos”, pues la inocencia de Mencía es cosa segura. Todo apunta a que una criada sobornada es la responsable de que la daga encontrada haya sido la del príncipe, y no su mujer; sin embargo la superficie de esta aparente tranquilidad no tarda en agitarse; las dudas que fluyen en lo profundo irrumpen en la conciencia del razonador y el discurso reprimido empieza a fluir en dirección contraria. En la sexta parte del soliloquio las dudas surgen coléricas, rebosantes de ira y suspicacia:

Pero sí puede, ¡mal digo!,
que al sol una nube negra,
si no le mancha, le turba,
si no le eclipsa, le yela,
¿Qué injusta ley condena
que muera el inocente, que padezca?
A peligro estáis, honor;
no hay hora en vós que no sea
crítica en vuestro sepulcro.
Vivís puesto que os alienta
la mujer; en ella estáis
pisando siempre la huesa (vv. 1653-1664).

¹²⁶ Antonio Regalado, *op. cit.*, p. 305.

La certidumbre de la inocencia de Mencía encalla en los arrecifes del honor, que surge en el soliloquio como legítimo confidente e interlocutor absoluto: “¿Qué injusta ley condena / que muera el inocente, que padezca?” Don Gutierre responde a un conflicto de conciencia y procura resolverlo ejerciendo su libertad interior para salvar su honor. Hay una ironía macabra en esta pregunta: don Gutierre padecerá, pero será la inocente doña Mencía la que muera. En este momento, don Gutierre se transforma imprevistamente en el médico de su honra. En la séptima parte (vv. vv. 1645-1652) Don Gutierre asume plenamente su papel de “medico”, única forma de “cerrar al daño las puertas” y “curar” su honor:

Yo os he de curar honor;
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina
cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos;
y así os receta y ordena,
el médico de su honra,
primeramente la dieta
del silencio, que es guardar
la boca, tened paciencia;
luego dice que apliquéis
a vuestra mujer finezas,
agrados, gustos, amores,
lisonjas, que son las fuerzas
defensibles porque el mal
con el despego no crezca,
que sentimientos, disgustos,
celos, agravios, sospechas
con la mujer, y más propia,
aun más que sanan enferman (vv. 1665-1686).

La larga serie de metáforas médicas empleadas por el personaje sugieren el nuevo papel que ha asumido don Gutierre. Hemos presenciado la evolución paulatina de don Gutierre, quien nos ha ido revelando en cada verso atributos nuevos de su carácter. Durante este cambio, el personaje nos ha comunicado su humanidad, nos ha hecho participar en sus problemas y nos ha conmovido con sus lamentos y sospechas. El médico de su honra se receta “primeramente la dieta / del silencio”, luego “tener paciencia” y aplicar a su mujer “finezas”, “agrados” y “amores” para que fructifique la venganza. Con disimulo y solicitud

don Gutierre encubrirá ante la víctima la venganza que piensa como una “primera medicina” que atajará su mal.

La última parte del soliloquio es la descripción del plan de don Gutierre y una nueva irrupción de sus más ocultos sentimientos:

Esta noche iré a mi casa
de secreto, entraré en ella,
por ver qué malicia tiene
el mal, y hasta apurar esta,
disimularé, si puedo,
esta desdicha, esta pena,
este rigor, este agravio,
este dolor, esta ofensa,
este asombro, este delirio,
este cuidado, esta afrenta,
estos celos...¿Celos dije?
¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva
al pecho la voz; mas no,
que si es ponzoña que engendra
mi pecho, si no medió
la muerte, ¡ay de mí!, al verterla,
al volverla a mí podrá;
que de la víbora cuentan
que la mata su ponzoña
si fuera de sí la encuentra.
¿Celos dice? Celos dije.
Pues basta, que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltara la ciencia;
y es la cura postrera
que el médico de honor hacer intenta (vv. 1687-1712).

El soliloquio muestra la prudencia mundana del vengador que retarda deliberadamente la venganza: “[...] y hasta apurar ésta, / disimularé, si puedo, / esta desdicha, esta pena, / este rigor [...]”. La prudencia de don Gutierre está al servicio de la reputación y el honor, por lo que busca ocultar la “desdicha”, la “pena”, el “rigor”, la “ofensa” y el “asombro”. Como en la primera parte del soliloquio, se nos hacen presentes las ocultaciones de la conciencia de don Gutierre, quien acelera el vértigo de su interior hasta que hace patente que la “ponzoña” que engendra su pecho son “celos”. Al surgir inesperadamente lo innombrable, prende con viveza en la conciencia atormentada de don Gutierre un sentimiento de horror.

El soliloquio termina con el escalofrío y el asombro que sobrecogen al personaje ante el descubrimiento de los celos y con la irrefutable decisión de hacer una “cura postrera” de su honor.

El soliloquio de don Gutierre es una muestra de cómo utiliza Calderón esta convención dramática para manifestar el espacio interior del personaje. En su largo soliloquio, don Gutierre manifiesta, en un principio, un afán de controlar el torrente de emociones que derivan de sus sospechas. Para ello intenta hallar una certidumbre, una idea clarificadora que le sirva de sostén al cúmulo de dudas que lo asaltan; luego, alentando su valor, permite que “el corazón” salga “a las puertas / del alma” y desahoga una a una sus penas. Más adelante el personaje vuelve a someter las pasiones a la razón, esta vez con la intención de recapitular, de la manera más objetiva posible, los acontecimientos que tuvieron lugar la noche anterior. Don Gutierre se inmerge en un mar de dudas en las que intenta dilucidar la culpabilidad o no culpabilidad de su esposa. El razonamiento de don Gutierre lo convence, en un principio, de que su esposa es inocente. Pronto, no obstante, vuelven las dudas y, con ellas, la consideración de que su honor está en peligro; don Gutierre entonces, para curar su honor, decide asesinar a doña Mencía. Todos estos cambios acentúan la compleja interioridad del personaje. Se nos ofrecen las razones que mantienen a don Gutierre en un estado permanente de cambio, virando de la razón a la pasión y de la pasión a la razón. El soliloquio muestra el caos que reina en los pensamientos de un personaje que se encuentra en crisis y pone de manifiesto el torrente de emociones a las cuáles es sometido. Los versos de don Gutierre revelan, a fin de cuentas, la complejidad del personaje.

Con el estudio del personaje calderoniano podemos concluir el apartado dedicado al discurso dramático de nuestro autor. Hemos visto cómo Calderón, todavía muy joven, se encuentra con un sistema dramático que deja gran libertad de elección y realización. Calderón adapta y moldea esta tradición y le imprime su propio sello; le da a sus dramas una mayor escrupulosidad en la estructura dramática, en la personificación y en la organización de los materiales con respecto a sus antecesores. Por otro lado, hermana la poesía decorativa a la acción: lo lírico se vuelve inseparable del fin teatral para que ha sido creado, originando una compenetración entre la poesía y el drama. Entre las técnicas teatrales que utiliza, encontramos la subordinación y el paralelismo. Éstas serán los ejes

sobre los que construya sus dramas, a veces supeditando la acción a un protagonista y otras estructurando una ley de paralelismo a base de dos personajes que son protagonista y antagonista. En lo que respecta a los personajes, Calderón se aboca a la creación de caracteres singulares con una marcada tendencia a la interiorización. Para revelar los conflictos íntimos de sus personajes Calderón se vale del soliloquio, convención dramática que lleva a nuevas dimensiones representando al personaje en plena subjetividad, caracterizándolo en toda su complejidad y riqueza de cualidades. En el siguiente punto estudiaremos más de cerca esta convención, para, después, poder dar comienzo al análisis de los soliloquios de Segismundo en *La vida es sueño*.

1.6 El soliloquio

Hemos visto que la interioridad del personaje barroco –con mayor énfasis en Calderón–, puede manifestarse gracias al soliloquio, en el que los personajes vuelcan su conflicto de conciencia. Tal como señala Emilio Orozco: “el recurso del soliloquio se emplea con la más variada función y extensión para expresar y comunicar lo esencial conflictivo de la intimidad del personaje en el momento crucial del desarrollo de la acción dramática”.¹²⁷ Páginas más adelante, añade: “cuanto más profunda sea la interiorización psicológica del personaje y más recóndito su sentir, tanto mayor será la fuerza y mucho más abultados los medios expresivos con que se exteriorice”.¹²⁸ Este “derroche” de medios expresivos se explica porque “era necesario conmover sensorialmente hasta penetrar en lo más íntimo del alma del espectador y hacerle participar del conflicto que vive el personaje”, de tal manera que, incluso, se aúnan palabra y gesto para reforzar esa impresión.

Asimismo, Pfister opina que el soliloquio funciona principalmente: “*revealing the figure's consciousness and enabling the audience to participate in its silent thought process*”. La importancia de esta revelación descansa en el hecho de que, de no ser por ella, la interioridad del personaje quedaría oculta para siempre: “*In drama*”, señala este crítico, “*which is essentially restricted to the figures in their roles as speaking subjects, these aspects are revealed to the audience through the convention of thinking aloud in a*

¹²⁷ Emilio Orozco, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, p. 152.

¹²⁸ *Ídem*.

soliloquy".¹²⁹ Este rasgo caracterizador es el que permite que se revele la intimidad del personaje y, con ello, su personalidad completa.

Por otro lado, Pfister resalta el carácter multifuncional del soliloquio: "*This convention cannot be justified by any sort of mimetic relationship to reality but by the functions that it is able to fulfil*".¹³⁰ Pfister señala que, además de ser el vehículo por medio del cual se nos revela la conciencia del personaje, el soliloquio desempeña una plétora de funciones: "*the soliloquy also serves several functions of a structural and formal kind: it can form a bridge between two separate scenes, thus preventing the break in the action caused by an empty stage; as an entrance or exit soliloquy it can look forward to or summarise future developments in the plot, and in all positions it can be used to slow down the action and create an element of reflective distance*".¹³¹ Para Pfister, el valor del soliloquio radica en que "*it would be difficult to integrate the wide variety of functions served by the soliloquy into dramatic texts in any other way*".¹³² El hecho de que ninguna otra convención teatral pueda cumplir con tantas funciones dramáticas como el soliloquio, explica la longevidad de éste en la historia del teatro.

Kurt Spang también señala la amplia variedad de funciones que puede desempeñar el soliloquio. Las posibilidades expresivas que tiene el soliloquio son indudables, afirma Spang, "porque es una de las pocas formas dramáticas de transmitir al público los estados de ánimo de las figuras. Tanto las tribulaciones y conflictos como las reflexiones secretas de una figura o sus alegrías se exteriorizan eficazmente con esta modalidad del lenguaje dramático. En el fondo, sustituye las posibilidades de las que dispone el narrador omnisciente para la evocación de los sentimientos y preocupaciones de las figuras".¹³³

Así podemos entender la importancia del soliloquio dentro del arte dramático: pocas convenciones pueden cumplir de manera tan cabal las funciones que desempeña el soliloquio: caracterización del personaje, desaceleración, apertura y cierre de la acción dramática, enlace entre dos escenas, creación de suspenso y recapitulación de los hechos acontecidos en escena. Pocas convenciones, también, reúnen la abundancia de medios

¹²⁹ Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. de John Halliday, Cambridge, University Press, 1988, p. 132.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 132.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Kurt Spang, *op. cit.*, p. 285.

expresivos que posee el soliloquio, en el que los recursos poéticos se multiplican a medida que van culminando las emociones del personaje.

1.6.1 Definición

De acuerdo con Manfred Pfister, el monólogo, el soliloquio y el aparte son convenciones dramáticas que forman parte del discurso monológico. Éste, señala, se define en oposición al discurso dialógico, que tiene como criterio esencial el intercambio y la reversibilidad de la comunicación entre dos o más personajes.¹³⁴ El discurso monológico, en cambio, anula la reversibilidad de la comunicación. El monólogo, el soliloquio y el aparte son convenciones dramáticas en las que el personaje habla hacia sí mismo, interrumpiendo el intercambio verbal para expresar sus dudas y tribulaciones. El aparte, como veremos más adelante, puede interrumpir el intercambio verbal de otras maneras.

El hecho de que los conceptos de monólogo y soliloquio formen parte del discurso monológico, ha suscitado que la crítica les asigne el carácter de sinónimos. Lejos de buscar una diferenciación conceptual entre los dos recursos, la mayor parte de los críticos les ha asignado una misma significación. Para obtener una definición del soliloquio deberemos encontrar una diferencia conceptual entre los dos términos. Empezaremos por estudiar las diversas definiciones que los diccionarios, tanto de términos filológicos o retóricos como de teatro, nos ofrecen en lo referente al monólogo y al soliloquio.

1.6.2 El monólogo y el soliloquio

La mayor parte de los críticos señalan que el soliloquio y el monólogo son sinónimos, es decir, dos términos que tienen una misma significación. Lourdes Bucno, por ejemplo, señala que si atendemos tan sólo a la etimología de la palabra, “soliloquio” (del latín *solus*, solo y *loqui*, hablar), no es más que el equivalente latino del griego “monólogo” (*mono*, único; y *logos*, discurso, narración), que se define como “discurso de una sola persona”.¹³⁵

¹³⁴ Manfred Pfister, *op. cit.*, pp. 126-128.

¹³⁵ Lourdes Bucno, *op. cit.*, p. 59.

Edward Quinn, por su parte, señala que el soliloquio es “*a monologue, in which a character appears to be thinking out loud, thereby communicating to the audience his inner thoughts and feelings*”.¹³⁶ En la entrada de monólogo, dice: “*A long speech by one speaker*”; luego nos remite al soliloquio.¹³⁷

Esta consideración del soliloquio y el monólogo como sinónimos también se observa en Terry Hodgson, quien define al soliloquio como “*A monologue delivered by a character who either is –or assumes he is, alone on stage*”.¹³⁸ En cuanto al monólogo, lo define como “*A long speech, usually reflective, lyrical or rhetorical*”.¹³⁹ después nos remite al soliloquio.

Otros críticos que sostienen dicha opinión son María Moliner y Martín Alonso. Con la consabida remisión al monólogo, Moliner nos dice lo siguiente del soliloquio: “Acción de hablar una persona sin dirigirse a otra. Por ejemplo, cuando un actor dice algo figurando que lo piensa o dice para sí mismo”.¹⁴⁰ Y del monólogo: “Recitado hecho por una sola persona, como si pensara en voz alta”.¹⁴¹ Por su parte, en la entrada correspondiente a “monólogo” de la *Enciclopedia* de Alonso ya se descubre la igualdad entre ambos términos: “Soliloquio, habla o discurso de un personaje de obra dramática que no dirige a otro la palabra”.¹⁴²

Otros autores establecen la igualdad entre ambos términos pero señalan que en el soliloquio hay una mayor exteriorización de la situación psicológica del personaje. Pavis, por ejemplo, señala que el soliloquio es un “discurso que una persona mantiene consigo misma (sinónimo: monólogo)”.¹⁴³ El soliloquio, afirma Pavis, “aún más que el monólogo, remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando así, gracias a una convención teatral, lo que permanecería como simple monólogo interior”.¹⁴⁴ En la entrada correspondiente a monólogo se puede leer: “Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el

¹³⁶ Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York, Facts on File, 2000, p. 201.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 305.

¹³⁸ Terry Hodgson, *The Drama Dictionary*, New York, New Amsterdam, 1988, p. 357.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 226.

¹⁴⁰ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1966, p. 1195.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 447.

¹⁴² Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma: Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XI al XX)*, etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano, Madrid, Aguilar, 1958, p. 2880.

¹⁴³ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 462.

¹⁴⁴ *Idem*.

propósito de obtener una respuesta (ver *soliloquio*)”.¹⁴⁵ Señala Pavis que ambos recursos rompen con el contexto dialógico, es decir, en ambos se interrumpe la reversibilidad de la comunicación. De tales definiciones cabe deducir que, para Pavis, los términos son intercambiables, no obstante que en el soliloquio el elemento revelador del pensamiento del personaje es más marcado.

De opinión similar son A. Marchese y J. Forradellas, para quienes el monólogo es “una modalidad narrativa y teatral que consiste en dejar la palabra a un personaje para que pronuncie un discurso en el que puede exponer sus pensamientos o sus razonamientos sin que haya un interlocutor que pueda responderle”.¹⁴⁶ En la misma entrada definen al soliloquio de la siguiente manera: “Forma clásica del monólogo que puede definirse como una técnica de representación del contenido y proceso psíquico de un personaje expresado en un dialogismo formal. La mayor o menor presencia de este dialogismo separaría, pues, el soliloquio del monólogo”.¹⁴⁷ Nuevamente comprobamos la posibilidad de intercambio entre los dos términos. La diferencia entre uno y otro se encuentra en la mayor expresión del proceso psíquico en el soliloquio, proceso que se manifiesta en un diálogo del “yo” con el “yo”.

Un tercer crítico que sostiene dicha opinión es Estébanez Calderón, quien define al monólogo como: “Término de origen griego (*mono-logos*: palabra de uno solo, soliloquio) con el que se designa el acto de exteriorizar un personaje sus pensamientos y sentimientos sin esperar respuesta de un posible interlocutor”;¹⁴⁸ mientras, el soliloquio aparece definido así: “Uno de los diferentes tipos de monólogo. Consiste en una transcripción directa de contenidos de conciencia analizados de manera lógica por un personaje, en forma de autoanálisis o de confesión, lo que implica cierta relación dialógica consigo mismo o con un supuesto receptor”.¹⁴⁹ Como en el resto de los casos, “monólogo” y “soliloquio” son sólo términos distintos para definir a un mismo concepto. La única frontera que separa a ambos términos descansa en el hecho de que en el soliloquio hay una transcripción directa de los contenidos de conciencia del personaje.

¹⁴⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 319.

¹⁴⁶ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Rugeira, 1994, p. 272.

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000, p. 329.

¹⁴⁹ *Ídem.*

Por último, hay autores que, ante la dificultad de establecer una distinción entre el soliloquio y el monólogo, señalan que no están muy seguros de si tal distinción existe realmente. Anne Ubersfeld, por ejemplo, afirma: “podemos distinguir, un tanto arbitrariamente, el monólogo del soliloquio, este último apareciendo como un discurso autorreflexivo que nulifica todo destinatario, incluso imaginario, y que limita el rol del espectador al de un ‘mirón’.”¹⁵⁰ Concluye la autora, tras dicha afirmación, que “quizá no existe un verdadero soliloquio en el teatro”.¹⁵¹ En otros casos, como el de Manfred Pfister, se hace énfasis en la dificultad de definición que entraña el término: “*on closer examination, the concept of monologue, which is one of the most frequent defined concepts in dramatic theory, may be shown to be ambiguous*”.¹⁵²

Podemos ver que el problema de la distinción de los conceptos “soliloquio” y “monólogo” radica en que la crítica les otorga una misma significación. De acuerdo con las definiciones que hemos visto, el concepto monólogo-soliloquio tendría las siguientes características: 1) La anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes. 2) La presencia de un yo emisor que actúa a la vez como receptor del mensaje que él mismo emite y, por lo tanto, supone la ausencia de un tú receptor.

Algunos críticos, aunque consideran que el monólogo y el soliloquio son un mismo concepto, establecen una diferencia entre ellos. Hemos visto el criterio propuesto por estos críticos (Pavis, A. Marchese y J. Forradellas y Estébanez Calderón, por sólo mencionar algunos), en el que el soliloquio se distingue del monólogo por la mayor o menor presencia de la expresión psicológica del personaje. ¿Es correcto utilizar este criterio para diferenciarlos? Ciertamente; de acuerdo con este criterio, el discurso que posea una mayor exteriorización de la situación psicológica del personaje será un soliloquio: aquél que posea una menor exteriorización será un monólogo. Este criterio, sin embargo, acarrea ciertos problemas. La pregunta de si el criterio psicológico ha sido cumplido o no, no puede ser respondida simplemente con un “sí” o “no”, sino sólo con un “más” o “menos”. No nos es posible obtener una clasificación binaria que distinga a un recurso del otro, sino que hay

¹⁵⁰ Ann Ubersfeld, *Lire le théâtre III (Le dialogue de théâtre)*, Paris, Belin, 1966, p. 22, en Lourdes Bueno, *op. cit.*, p. 62. La cita original es la siguiente: “on peut distinguer un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de ‘voyeur’.” [Traducción de Isabel del Río].

¹⁵¹ *Ídem.*

¹⁵² Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 126.

que recurrir a una escala de valores que registra niveles de "mayor" o "menor". Con este criterio existe un alto riesgo de caer en ambigüedades porque no nos permite obtener una diferencia clara entre un recurso y otro, debido a que este criterio considera que el monólogo y el soliloquio son un mismo concepto pero con una mayor presencia de la expresión psicológica en el soliloquio.

El criterio que proponemos a continuación se sustenta en la función dramática de cada recurso y nos permite obtener una clasificación menos ambigua que la que es producto del criterio psicológico. El contraste entre el soliloquio y el monólogo no estará enfocado en la mayor o menor cantidad de expresión psicológica, sino en la función dramática que cada recurso desempeña. Hemos señalado que hablar de funciones dramáticas significa observar un fenómeno teatral pensando en el espectador que lo observa. Con esto en mente, consideraremos monólogos a todos aquellos discursos que desempeñan una función dramática informativa. Esto incluye la narración de acontecimientos imprescindibles para la comprensión de la intriga, la rememoración de hechos de la historia en forma resumida y la descripción de acciones, paisajes u objetivos de la trama; en contraste, los soliloquios serán todos los discursos que tengan una función expresiva; es decir, aquellos en los que el personaje descubra su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas. La función expresiva incluye discursos en los que el personaje describe el estado violento en que se halla por estar entre dos intereses apremiantes y opuestos como el deber y el amor, el principio moral y la necesidad política o la obediencia y la pasión; a su vez, puede ser la simple revelación de alegría o la manifestación del dolor, ansia o arrepentimiento de un personaje que no esté seguro de sí mismo, ni de sus actos, o que no conozca las razones profundas de sus emociones o su deseo.

De acuerdo con este criterio, un discurso que tenga una función expresiva no podrá ser un monólogo, mientras que un discurso con una función informativa no podrá ser un soliloquio; en comparación del criterio psicológico, este criterio nos permite obtener una diferencia clara entre ambos recursos porque parte del principio de que son conceptos diferentes. Para ilustrar lo anterior, veremos algunos ejemplos de monólogos y soliloquios de Calderón. Observaremos que en todos los discursos encontraremos las características que comparten el monólogo y el soliloquio: la anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes, la presencia de un yo emisor, que actúa a la vez

como receptor del mensaje que él mismo emite y la soledad del personaje o la creencia de encontrarse solo. Lo que variará será la función dramática de discurso.

Estudiemos, en primer lugar, dos ejemplos de monólogos. El primero es de Ismenia en *Los tres afectos de amor*, quien narra acontecimientos ocurridos con anterioridad al momento de la narración en sí. El discurso aparece al principio de la segunda jornada, sirve de "obertura" a la acción; en él Ismenia nos ofrece una información de hechos pasados contados con lujo de detalle. Ismenia, tras una apelación a unos interlocutores desconocidos y una explicación sobre su situación geográfica, comienza su narración:¹⁵³

Vióme, pues, convalécida
de aquel accidente apenas
Libio, cuando usando, ya
del ruego, ya de la fuerza
me persuadió a que, vencida
de uno y otro, a Gnido vuelva.
Yo, viendo que en su poder
había de estar expuesta
a ceños de aborrecida
y a desaires de sujeta,
sin que pudiera mi saña,
sin que mi rencor pudiera
usar, estando a su vista,
de industrias y de cautelas
que descompongan su amor
en favor de mis ofensas,
que es la intención que me trajo
desesperada y resuelta,
me dejé vencer, fiada
en que una joya de aquellas
que conmigo reservé
del mar, la costa me hiciera
al soborno del arráez
de quien confió mi ausencia.
No mal me salió el intento,
pues que guiñando la vela,
del interés obligado,
me echó con el alba en esta
playa, delicioso parque
de aquesta fábrica excelsa

¹⁵³ Excepto que se indique lo contrario, las citas de este apartado han sido tomadas de *Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca, I, Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960. El número de página se indicará en el texto.

del palacio de Rosarda;
pues me dijo Pasquín que era
quien, de mí compadecida,
mi vida a Libio encomienda.
Dando mi agradecimiento
la ocasión, tengo de verla;
que si acaso introducida
una vez quedo con ella,
yo haré... Mas, ¡ay, infelice!,
Libio es éste. Entre estas peñas
me escondo en tanto que pasa;
que no es justo que me vea
donde o la fuerza o el ruego
otra vez al mar me vuelvan. (1331-2)

La repentina aparición de Libio corta bruscamente el discurso femenino, dejando al espectador con la incógnita sobre lo que planea hacer Ismenia. En este fragmento podemos observar la función informativa del discurso de Ismenia en las subdivisiones (Libio, Ismenia-yo, el arráez) que se suceden revclándonos, de forma paulatina, los acontecimientos experimentados por la voz que narra. Ismenia cuenta la manera en que Libio la convence, con base en ruegos, de que vuelva a Gnido y cómo, durante el viaje, ella soborna al arráez y escapa. Como la función dramática del discurso es, claramente, la de ofrecer información sobre unos hechos claves a la hora de interpretar la acción que se desarrolla en escena, podemos considerarlo un monólogo.

El segundo discurso elegido es de Libia, en *El laurel de Apolo*, quien nos describe una lucha entre un hombre y una fiera, erigiéndose en testigo portavoz de la escena. Libia viene huyendo de la persecución de Fitón y a sus angustiados gritos responde Apolo que, decidido, sale en defensa de la dama, enfrentándose a aquél. La batalla entre ambos la describe la aterrorizada joven:

¡Qué valiente a salir
al paso va la fiera!
Y ¡qué fiera (¡ay de mí!)
ella le mira! Entrambos
vibrando a un mismo fin,
ella sus aceradas
navajas de marfil,
y él de su arco la cuerda. (2181)

Libia narra la intensidad del momento en que ambos contrincantes miden las distancias disponiéndose a atacar. Luego, bajo una nueva exclamación de la voz femenina (*¡Qué tiro tan feliz!*), anuncia el certero ataque del héroe, para después describir la muerte de la fiera:

Que falseando a la escama
las conchas que bruñir
pudo, al temple del sol,
del aire el esmeril,
al corazón penetra,
a cuyo tiro vi,
revoloteando el ala,
de la enhiesta cerviz
el crinado copete
desmelenar la crin.
Por boca y por heridas
ya verter, ya escupir
de venenosa nieve,
de infestado carnín
dos fuentes ven las flores;
y tanto, que al teñir
su tez, lo que topacio
nació, muere rubí.
Túmulo es de esmeralda
el risco, al sacudir
la cola, pues le hace
su bóvedas abrir,
en cuyo seno ya,
rendido, convertir
se oye el fiero bramar
en tímido gemir. (2181)

En apenas unos cuantos versos, Libia consigue plasmar, de una forma completamente pictórica, la agonía del monstruo. El discurso de Libia narra, al principio, el encuentro entre Apolo y el monstruo, transformándose después en una descripción culterana de la agonía de Fitón. La voz femenina pone de relieve la manera en que la flecha del héroe penetra el corazón de la bestia y describe después la forma en que la sangre cubre el terreno sobre el que se encuentra. Como en el último discurso, prevalece la función informativa, sobre todo en la última parte, donde las emociones se supeditan a los hechos referidos, por lo que tenemos un monólogo.

A continuación veremos dos discursos que tienen una función expresiva. El primero es de Amón, en *Los cabellos de Absalón*, quien siente una pasión desmedida hacia su hermana Tamar. Atribulado, Amón exterioriza el conflicto que lo domina:

¿Cómo,
calladas pasiones mías,
a esta ocasión me reporto?
Pero ha de ser, ¡ah, deseo!,
que aun a sólo ver su rostro
no he de salir a la puerta.
Mas, ¡ay!, que en vano me opongo
de mi estrella a los influjos;
pues cuando digo animoso
que no he de salir a verla,
es cuando a verla me pongo.
¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo
el daño no reconozco?
¿Pues cómo al daño me entrego?
¿Vive en mí más que yo propio?
No. ¿Pues cómo manda en mí,
con tan gran imperio otro,
que me lleva donde yo
ir no quiero? (vv. 292-309)¹⁵⁴

Amón nos revela su más oculto deseo, la atracción que siente hacia Tamar y expresa la lucha que sostiene en contra de sus “calladas pasiones” y del deseo que lo corroe. En una serie de interrogaciones –a manera del “pregúntese y respóndase a sí mismo” de Lope–, Amón se deja arrastrar por las emociones y, como si de un espejo se tratara, nos revela su propia interioridad. Aquí se manifiesta más claramente la presencia de un yo emisor que actúa a la vez como receptor del mensaje que él emite: Amón habla con un locutor ausente, en este caso encarnado, en un principio, en sus “calladas pasiones” y, después, en el “deseo”. En este discurso Amón muestra su dolor ante la fehaciente realidad: haga lo que haga no podrá oponerse a los influjos de las estrellas, que lo conducirán hacia su propio daño. La función primordial de este discurso no es otra que la de revelarnos la interioridad

¹⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

del personaje, los sentimientos y pasiones que, de otra manera, permanecerían ocultos. Estamos ante un discurso que tiene una función expresiva, es decir, un soliloquio.

El ejemplo siguiente revela el dilema interno que agobia a un personaje. En la obra *El sitio de Bredá*, Flora se ve atrapada entre la espada y la pared al tener que decidir la salvación de uno de sus seres queridos: su padre o su hijo. Flora piensa en voz alta mientras se percata de que la salvación del uno conlleva la muerte del otro:

¿Adónde podré volver,
¡cielos!, en tantos enojos,
si a todas partes los ojos
tienen desdichas que ver?
¿A quién he de responder
cuando me llaman iguales
dos afectos principales,
dos impulsos diferentes,
dos aprensiones vehementes,
dos acciones naturales?
No sé qué hacer, ¡ay de mí!
Mi vida o mi muerte ignoro.
Aquí me llama el decoro
de padre, el amor allí
de hijo; de aquél recibí el ser,
que he de conocer;
pero a éste le di el ser,
que he de aumentar generosa.
¿Qué elección es más piadosa:
obligar o agradecer? (87)

Como en el caso del soliloquio de Amón, en éste es muy clara la presencia de un yo emisor que actúa a la vez como receptor del mensaje. Flora se dirige a un interlocutor ausente, en este caso los "cielos", a quienes expresa la desdicha que siente en el ánimo. Al igual que en el soliloquio de Amón hallamos preguntas y respuestas que manifiestan la incapacidad del personaje por tomar una decisión respecto a su conflicto íntimo. En el soliloquio de Amón el conflicto era ocasionado por la pasión escondida del personaje; ahora el dilema es producto de la duda que atenaza a Flora, quien debe decidir entre sus "dos afectos principales". El discurso de Flora revela en los diez primeros versos cómo el cariño que siente por su padre es idéntico al amor que siente por su hijo. El dilema se desarrolla en los diez versos finales, que resaltan la dura batalla que tiene lugar al interior

del personaje. Al igual que el discurso de Amón, la función del de Flora es expresiva; es decir, nos muestra los sentimientos y las dudas del personaje.

Aunque podemos clasificar la mayor parte de los discursos dramáticos de forma única en torno a una función informativa o una expresiva, encontramos algunos en que ambas funciones se entremezclan. La consecuencia lógica será la aparición de rasgos propios de cada una de ellas.

En los textos vistos con anterioridad se podía determinar claramente cuál era su función. En el texto que se ofrece a continuación, en cambio, la función informativa y la función expresiva se equiparan de tal modo que es difícil determinar cuál de ellas es la preponderante. El discurso pertenece a la obra *La devoción de la cruz*¹⁵⁵ y está puesto en boca de su protagonista femenina, Julia. Podemos advertir con toda nitidez que el discurso cumple con los dos tipos de funciones que hemos analizado hasta el momento.

Eusebio y Julia se aman sin saber que son hermanos; en un momento dado, Eusebio se decide a profanar el sagrado del convento en el que se encuentra recogida Julia para gozar de sus favores. Cuando consigue que su amada, ya rendida, se le entregue, Eusebio descubre una cruz grabada en su pecho que es idéntica a la que él mismo tiene, dándose cuenta en ese momento de la relación que los une. Horrorizado, huye del convento, abandonando a Julia en la más completa confusión (dado que ella sigue ignorando el secreto) y, en ese estado de turbación y duda, Julia camina y llega al lugar por el que desapareció Eusebio; en ese momento, la visión de la escalera por la que descendió el personaje masculino (que le confirma la huida como hecho premeditado y no espontáneo) provoca en ella una idea que la llena de turbación:

Por aquí cayó, tras él
me arrojaré. ¿Mas qué es esto?
¿Ésta no es escala? Sí.
¡Qué terrible pensamiento!
Detente, imaginación,
no me despeñes; que creo
que si llego a consentir,
a hacer el delito llego.
¿No saltó Eusebio por mí

¹⁵⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz (Comedias religiosas)*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pp. 1-117.

las paredes del convento?
¿No me holgué de verle yo
en tantos peligros puesto
por mi causa? ¿Pues qué dudo?
¿Qué me acobardo? ¿qué temo?
Lo mismo haré yo en salir
que él en entrar: si es lo mismo,
también se holgará de verme.
Ya estoy fuera de sagrado,
y de la noche el silencio
con su oscuridad me tiene
cubierta de horror y miedo.¹⁵⁶

Como vemos, al inicio de su discurso Julia narra lo que ve. Al descubrir la escalera y el espacio por donde huyó Eusebio, la protagonista entonces entra en un estado de confusión que la lleva a plantearse un dilema: quedarse resguardada tras las paredes del convento o salir en busca de su amante. Como en los dos soliloquios anteriores volvemos al “pregúntese y respóndase a sí mismo” de Lope cuando Julia se pregunta si lo que la detiene de arrojarle por las escaleras es temor o cobardía. Encontramos también un diálogo de Julia con su propia imaginación, a quien ruega no la despeñe por las escaleras para evitarle el delito de quitarse la vida. La función del discurso es aquí expresiva, pues exterioriza los sentimientos y la lucha interior del personaje. La confusión se resuelve con una decisión determinante de seguir los impulsos de su corazón. El aliento que ella misma se da (plasmado en la triple interrogación retórica) le da fuerza suficiente para arriesgarse a abandonar el convento. En el momento preciso de abandonarlo, el personaje adopta una postura narrativa que nos permite seguirle los pasos y ser testigos de sus acciones. La función del discurso vuelve a ser narrativa.

¿Cómo podemos determinar si estamos ante un soliloquio o un monólogo? El discurso cumple con ambas funciones. Como señalamos, no siempre será posible establecer una diferencia entre una y otra convención porque en algunas ocasiones las funciones se traslapan. En estos casos la pregunta de si el discurso desempeña una función informativa no podrá ser respondida simplemente con un “sí” o “no”, pero sólo con un “más” o “menos”. Por esta razón deberemos considerar algunos discursos como soliloquios con

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 74-78.

rasgos monológicos o monólogos con rasgos de soliloquio. Con esto evitaremos un criterio de diferenciación que intente marcar diferencias absolutas entre un recurso y otro.

En síntesis, consideramos que el criterio que establece una diferencia funcional entre el soliloquio y el monólogo nos permite obtener una clasificación más precisa que la que es producto de otros criterios, por ejemplo, el psicológico. Si bien algunos críticos han propuesto el criterio psicológico para distinguirlos, éste no es funcional debido a que parte del presupuesto de que el soliloquio y el monólogo comparten un mismo significado y, por lo tanto, la pregunta de si el criterio ha sido cumplido sólo puede ser respondida con un "más" o "menos". Al instaurar una diferencia conceptual entre un recurso y otro, es decir, al otorgar una función informativa a los monólogos y una expresiva a los soliloquios, marcamos una distinción clara entre ellos y nos evitamos así caer en terrenos confusos de interpretación. Podemos concluir, entonces, que los rasgos esenciales del soliloquio son: 1) la anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes. 2) La presencia de un yo emisor que actúa a la vez como receptor del mensaje que él mismo emite y, por lo tanto, supone la ausencia de un tú receptor. 3) Su función expresiva, es decir, aquella en la cual el personaje descubre su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas.

1.6.3 El soliloquio y el aparte

Como señalamos al inicio de este capítulo, el monólogo, el soliloquio y el aparte pertenecen al discurso monológico. Los tres se oponen al discurso dialógico porque en ellos se rompe el intercambio y la reversibilidad de la comunicación. Indicamos también que el hecho de que el soliloquio y el monólogo compartan este atributo ha originado que sean considerados sinónimos, de modo tal que para la mayor parte de los críticos no existe una diferencia conceptual entre los dos recursos.

Si bien algunos críticos otorgan al soliloquio y al monólogo una misma significación, el aparte es considerado, en cambio, como un concepto desvinculado de los otros dos. Los libros especializados otorgan a esta convención dramática funciones muy particulares que la distinguen del soliloquio.¹⁵⁷ No obstante, el aparte también comparte

¹⁵⁷ Manfred Pfister, *op. cit.*, pp. 136-140; José Luis García Barrientos, *op. cit.*, pp. 64-67.

algunas funciones de la convención que da título a este trabajo. El hecho de que el aparte y el soliloquio compartan funciones ha sido la causa de que un mismo fragmento de un drama haya sido considerado “aparte” por algunos editores y “soliloquio” o “monólogo” por otros. Para ilustrar este fenómeno, empezaremos por enumerar algunas definiciones del aparte.

Aurelio González define el aparte como “el discurso, por lo general breve, que no forma parte necesariamente del devenir teatral y que el personaje se dice a sí mismo para ser percibido por el público, aunque en sentido estricto no está dirigido a éste”.¹⁵⁸ Señala que se pueden distinguir varios tipos de aparte: 1) Aquél en que el personaje observa una acción y la comenta, sin intervenir en ella, para beneficio del público. 2) Aquél en que el personaje hace un comentario a otro sobre una acción, pero sin que éste lo escuche, debido a una prohibición o limitación de cualquier tipo. 3) Aquél en que el personaje formula en voz alta un pensamiento revelador de su personalidad o de sus verdaderos intereses. El aparte implica un comentario, una reflexión o una advertencia sobre lo que sucede en escena y le preocupa a quien lo realiza.¹⁵⁹

Podemos ver que el tercer tipo de aparte definido por Aurelio González y el soliloquio comparten la misma función dramática. Habíamos definido al soliloquio como el discurso en el que hay una anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes y que tiene una función expresiva, esto es, aquella en que el personaje descubre su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas. El tercer tipo de aparte comparte esta función, ya que, en él, el personaje formula un pensamiento revelador de su personalidad.

Manfred Pfister también señala que hay tres clases de apartes: el aparte dialógico, que va dirigido a otro personaje, el aparte monológico, que dirige el personaje a sí mismo, y el aparte *ad spectatores*, en el que el personaje entabla una comunicación explícita con el público. Para Pfister, el “aparte monológico” puede cumplir las funciones del soliloquio: “Al igual que el soliloquio”, afirma, “el aparte monológico permite al autor presentar directamente los pensamientos más íntimos de un personaje cuando éste se habla a sí mismo”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 13.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶⁰ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 138. Traducción nuestra.

José Luis García Barrientos, por su parte, apunta también a tres clases de apartes: el “aparte en coloquio”, el “aparte en soliloquio” y el “aparte *ad spectatores*”. En el “aparte en soliloquio”, señala, el personaje “expresa en voz alta sus conflictos más íntimos, sumando la teatralidad y lo convencional de las dos formas”.¹⁶¹

Emilio Orozco, sin especificar que hay tres clases de aparte, señala que dicho recurso “informa y advierte sobre lo que sucede en la escena o inquieta al personaje”.¹⁶² Durante el aparte, “la acción se parará por algunos instantes para que un personaje nos comunique su tensión o lucha interior”. Concluye diciendo que el aparte es como un “entrecortado soliloquio que refuerza la emoción de la escena al hacernos participar de la angustia, indecisión o lucha interior del personaje”.¹⁶³ Podemos ver que Emilio Orozco comparte la opinión de los otros críticos: el aparte puede cumplir con las mismas funciones del soliloquio, es decir, expresar los sentimientos o las dudas de un personaje.

El aparte no sólo se asocia al soliloquio porque en ambos se cancela el intercambio de comunicación entre dos personajes, sino porque los dos pueden cumplir una función expresiva. Por esto un mismo fragmento de una obra puede ser considerado como un “aparte” por algunos editores y “soliloquio” por otros. Pongamos como ejemplo el famoso discurso de Segismundo al final de la tercera jornada donde se decide acudir “a lo eterno” (vv. 2922-2994). En este discurso el príncipe manifiesta una amplia gama de emociones, que van desde la angustia derivada del desengaño, pasando por el deseo de “aprovechar la ocasión” y gozar de Rosaura, hasta el aspiración de acudir a lo eterno. Ruano de la Haza y por Valbuena Briones, en sus respectivas ediciones,¹⁶⁴ consideran que el discurso de Segismundo es un aparte y así lo indican en el texto. Ciriaco Morón y Mayda Romero,¹⁶⁵ en cambio, lo consideran un soliloquio. Los cuatro editores utilizaron como texto base el conocido como QCL,¹⁶⁶ en el que no se indica que el discurso de Clotaldo sea un aparte.

¹⁶¹ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶² Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, p. 62.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994; *Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca, I, Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960.

¹⁶⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2000; Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición de Mayda Romero, La Habana, Instituto del Libro, 1970.

¹⁶⁶ Primera / parte / de / comedias / de / don Pedro Calderón de la Barca / Recogidas / por / don Joseph Calderón de la Barca / su / hermano / En Madrid / Por María de Quiñones / A costa de Pedro Coello y de Manuel López. Mercaderes de Libros, 1636.

Ruano de la Haza y Valbuena Briones le agregaron la indicación de “aparte” porque consideraron que el discurso de Segismundo cumplía con las funciones de esta convención dramática. Ciriaco Morón y Mayda Romero, en cambio, no agregan la indicación de que el discurso de Segismundo sea un aparte (sí la agregan en otros discursos del príncipe), sugiriendo que éste es un soliloquio y no un aparte. Si el mismo texto ha sido considerado “aparte” por unos y “soliloquio” por otros es debido a que las dos convenciones comparten la función expresiva, aquella en la que el personaje revela sus sentimientos ocultos. Esto es lo que ha dado pie a que teóricos como Pfister o García Barrientos acuñen el término “aparte monológico” o “aparte en soliloquio”.

Nosotros consideramos que, si bien el soliloquio y el aparte comparten funciones, no hay que perder de vista que son convenciones dramáticas diferentes. La función primordial del aparte es que el personaje comunique al público, de manera implícita o explícita, un comentario de la acción o un pensamiento revelador de su personalidad. La función del soliloquio, en cambio, es revelar los sentimientos, dudas y confusiones del personaje, pero no para ser percibido por el público.

Con la sección dedicada al soliloquio y el aparte concluimos el apartado del soliloquio. Hemos visto que esta convención dramática se emplea con la más variada función para expresar y comunicar lo esencial conflictivo de la intimidad del personaje. El soliloquio nos permite, como espectadores, asistir al silencioso proceso por medio del cual el personaje toma decisiones o sopesa algún dilema. La importancia de esta revelación descansa en el hecho de que, de no ser por ella, la interioridad del personaje quedaría oculta para siempre. Por otro lado, el soliloquio puede desempeñar otras funciones de índole estructural y formal, como la conexión de dos escenas, la apertura y cierre de la acción o el adelanto de futuros acontecimientos de la acción. El valor del soliloquio se encuentra, en buena medida, en el hecho de que sería difícil integrar de otro modo al texto dramático la amplia gama de funciones que desempeña el soliloquio.

Vimos también que el hecho de que el soliloquio y el monólogo pertenezcan al discurso monológico ha suscitado que la crítica les asigne el carácter de sinónimos. Nosotros proponemos que el soliloquio y el monólogo son conceptos distintos porque cumplen funciones diferentes: mientras que el primero desempeña una función expresiva, el segundo desempeña una función informativa. Por lo que respecta al soliloquio y al aparte,

no hay que olvidar que, si bien son conceptos diferentes, pueden compartir funciones como la expresión de los sentimientos del personaje. Este hecho hace necesario la adquisición de términos como “aparte monológico” o “aparte en soliloquio” que indican la convivencia de rasgos de ambos recursos en un mismo texto.

Esperamos que con esto hayamos podido demostrar lo delgadas que son las fronteras entre estas tres convenciones dramáticas. Se podría decir mucho más, pero consideramos que no es nuestro papel aclarar los límites de la taxonomía del discurso monológico. Para terminar este apartado nos gustaría hacer una síntesis de los rasgos que, a nuestro parecer, son los más característicos del soliloquio: la anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes; la presencia de un yo emisor, que actúa a la vez como receptor del mensaje que él mismo emite y, por lo tanto, supone la ausencia de un tú receptor y, por último, la función expresiva que desempeña, es decir, aquella en la que el personaje descubre su mundo interior y medita acerca de su situación psicológica. El conjunto de todos estos rasgos nos ofrece una definición general sintetizada del recurso en cuestión que muy bien podría aplicarse a todo soliloquio que aparece inserto en las obras dramáticas de los siglos áureos.

1.6.4 La función caracterizadora del soliloquio

Hemos señalado que la caracterización verbal cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje, ya sea en forma de discurso dialógico o monológico. Dentro de la amplia gama de convenciones dramáticas que nos permiten caracterizar al personaje —el diálogo, el monólogo y el aparte, entre otras—, el soliloquio se nos presenta como una particularmente útil para llevar a cabo esta empresa. En los soliloquios, el personaje nos comunica lo esencial conflictivo de su intimidad, nos revela el silencioso proceso de su pensamiento y nos comparte sus sentimientos. Como público, podemos tomar estos elementos para “construir” el carácter del personaje, para definir el conjunto de atributos que constituyen su “contenido” o “forma de ser”; ésta es, precisamente, la función caracterizadora del soliloquio. El papel que desempeña el soliloquio en la construcción del personaje es significativo debido a que, si se carece de la información de sus emociones y pensamientos íntimos, es imposible tener un cuadro completo de su carácter. Siendo el soliloquio un

vehículo por medio del cual el personaje nos comunica lo esencial conflictivo de su intimidad, debemos prestarle especial importancia a la hora de estudiar la caracterización de nuestros personajes.

Para sustentar lo anterior, en el capítulo III analizaremos el papel que juegan los soliloquios de Segismundo en su caracterización. En sus soliloquios, el príncipe revela su angustia ante la falta de libertad, el enojo producido por el encierro, el asombro ante el inusitado cambio de su medio ambiente o la confusión que padece cuando no sabe si lo que vive es realidad o sueño. ¿Cómo construyen el carácter de Segismundo estos elementos? ¿Cuáles son los atributos del carácter del príncipe que se hacen manifiestos en sus discursos? ¿Cómo cambia el carácter de Segismundo a través de los soliloquios? Éstas son las preguntas que intentaremos responder estudiando el lenguaje, las imágenes y los símbolos utilizados en los soliloquios de Segismundo. Para llevar a cabo este análisis seguiremos el método que utiliza Everett Hesse para analizar a los personajes de la Comedia. Es importante mencionar algunos de los puntos principales de este método.

Para estudiar a un personaje, señala Hesse, es necesario analizar el lenguaje, las imágenes y los símbolos que lo caracterizan.¹⁶⁷ El personaje se caracteriza por medio de sus diálogos y sus acciones. Asimismo, su carácter se revela por medio de lo que dicen y hacen otros personajes. Los dramaturgos del Siglo de Oro, apunta Hesse, “reconocían que nada revelaba la personalidad tan bien como las acciones y reacciones del individuo mismo. Lo que dice un personaje, lo que dicen otros de él, lo que hace y cómo reacciona con otros, consigo mismo, y con las situaciones pueden ser varios aspectos del mismo hombre”.¹⁶⁸ La dicción de un personaje y la manera en que actúa nos irá dando datos sobre las tres dimensiones que forman su carácter, la física, la sociológica y la psicológica.

Dado que el carácter del personaje se revela por medio del conflicto deberemos estudiar los efectos que este último tiene sobre el personaje. Si ocurre un cambio en el carácter a través del drama, nos preguntaremos la razón del cambio y cuándo y dónde empieza a aparecer. ¿Responde el personaje distintamente en varios lugares de la comedia a una situación semejante? Y ¿por qué? ¿Qué revela su respuesta nueva? Estas preguntas nos permitirán desvelar el carácter del personaje a medida que avance el drama.

¹⁶⁷ Everett Hesse, “Un método para analizar comedias”, en *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1970, p. 17.

¹⁶⁸ *Ídem*.

Muy estrechamente vinculada a la acción y a la dicción de un personaje está la imagen. El término imagen, señala Hesse, “suele denotar una palabra pictórica (palabras-cuadro) que se expresa en una voz, o una frase para ilustrar, iluminar y embellecer el pensamiento del autor. La imagen de calidad, crea atmósfera, y evoca una emoción de una manera más precisa y exacta que cualquier descripción pudiera hacerlo”.¹⁶⁹ La importancia de la imagen radica en que el vocablo lleva no sólo connotaciones visuales, sino también cuadros imaginativos sacados de los sentidos, la mente y las emociones. El poeta dramático sabe intuitivamente, si no racionalmente, que por medio de analogías las mayores verdades, de otra manera inexpresables, pueden recibir forma capaz de ser entendida inmediatamente por la mente humana.

En otras épocas, afirma Hesse, “imágenes y símbolos fueron considerados como adornos retóricos, meras decoraciones, que fueron estudiados como partes separables de las obras en que aparecían”. Hoy, sin embargo, otro punto de vista está en vigencia y es que “las imágenes contribuyen para descubrir carácter, comunicar experiencias, provocar cierto efecto emocional y llevar adelante la acción”.¹⁷⁰ Una imagen puede ilustrar el estado de ánimo de un personaje de manera precisa, o descubrir sus deseos o frustraciones mejor que una descripción, de ahí que analizándolas se puede descubrir la rica textura que forma el carácter del personaje.

A través de *La vida es sueño*, el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” de Segismundo se nos irán revelando en sus acciones y sus discursos. En este proceso, como dijimos, los soliloquios tendrán un papel fundamental en enseñarnos las cualidades que conforman el carácter del personaje. En los soliloquios encontraremos las reflexiones del príncipe sobre la injusticia de su cautiverio, sus expresiones de soberbia contra los cielos y sus manifestaciones de asombro ante los cambios de su entorno. Esta información nos permitirá “construir” los rasgos que definen la dimensión física, social y psicológica de Segismundo. Con ello podremos conocer a fondo al personaje, averiguar cuáles son los móviles detrás de su conducta y entender el sentido de sus acciones.

¹⁶⁹ Everett Hesse, “La comedia y la estilística”, en *La comedia y sus intérpretes*. Madrid, Castalia, 1972, pp. 60-61.

¹⁷⁰ *Idem*.

Habiendo definido la metodología que usaremos podemos pasar al siguiente capítulo de nuestro trabajo, en el que exploraremos algunos elementos temáticos y estructurales de *La vida es sueño* con el fin de obtener una visión comprensiva de nuestro drama.

II. LA VIDA ES SUEÑO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

2.1 El sistema dramático de Calderón

Como señalamos, Calderón inicia su obra dramática cuando ya Lope y sus discípulos han puesto en pie la *Comedia nueva*. Sobre esta base, Calderón retoca, estiliza y simplifica. El carácter rígidamente intelectual del dramaturgo se aplica a una tarea de ordenación dirigida por normas muy estudiadas. De acuerdo con Francisco Ruiz Ramón, "Calderón utiliza para decir lo que tenía que decir el instrumento que el público prefería: el de Lope; pero lo somete a un proceso de depuración crítica. Calderón asimila creadoramente los elementos fundamentales de la dramaturgia vigente, toma posesión de ellos, los va moldeando, rechazando unos e intensificando otros —su técnica esquemática es el resultado de una operación selectiva— y los va haciendo aptos para expresar su visión del mundo".¹⁷¹ El teatro de Lope, tan lleno de genialidad como de intentos frustrados, es sometido por Calderón a muy estrictas leyes estéticas.

Dentro de este carácter general de la dramaturgia de Calderón, Juan Luis Alborg distingue dos épocas o estilos. En la primera hay todavía un estrecho contacto con el teatro realista, nacional, costumbrista, de Lope y sus discípulos; Calderón se sirve entonces hasta de sus mismos asuntos —y hasta títulos—, pero prescinde de elementos innecesarios para él, intensifica la acción dramática, reduce los personajes y concentra la acción en un protagonista estableciendo una jerarquía: en otras palabras, pule y estiliza. *El alcalde de Zalamea*, realizado sobre la obra homónima de Lope, es el ejemplo primordial de aquel primer estilo.¹⁷² En el segundo, Calderón se distancia de la actitud realista y escribe comedias poéticas o simbólicas, con predominio de los valores líricos o del contenido ideológico. Para Alborg, *La vida es sueño* es el prototipo indiscutible de este segundo estilo.¹⁷³ La separación entre ambos estilos no se delimita por ninguna cronología estricta, sino que Calderón cultiva las dos formas a lo largo de toda su vida, pero al correr de los años se acentúa el predominio de la segunda.

¹⁷¹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967, t. I, p. 251.

¹⁷² Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española II. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 668.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 668.

Para Kurt Reichenberger hay que coordinar los dramas tempranos y los posteriores en otro tipo de estructura. Los primeros se captan con categorías de estilo manieristas – brevedad dinámica, menor complicación metafórica, menor profundidad intelectual–, mientras que los segundos se caracterizan por la perfección barroca en el pensamiento ordenado y en la voluntad de estilo –solemnidad suntuosa, coherencia de pensamiento y expresión, integración de todas las artes–.¹⁷⁴ En lo que se refiere a los personajes, en el primer estilo los caracteres son piezas de un tablero de ajedrez “movidas con rigor y perfección mecánica, pero sometidas, a la postre, a un limitado número de posibilidades de combinación que las hace aparecer [...] esquemáticas en su interiorización de los conflictos”.¹⁷⁵ Estos personajes no son todavía esos seres razonadores del segundo estilo “que se cuestionan aspectos esenciales de la vida del hombre para salir del caos que la concepción bipolar del mundo planteaba al hombre barroco”.¹⁷⁶

Díez Borque señala que el Calderón creador y exponente magistral de la dramaturgia barroca lo vamos a encontrar en el segundo estilo.¹⁷⁷ Es el Calderón del ritmo solemne y mesurado y de la suntuosidad verbal que va a poner en práctica los principios conceptuales, estilísticos, estructurales y escenográficos del Barroco. Valbuena Prat lo caracteriza globalmente: “el segundo estilo más original [...] se halla en las comedias religiosofilosóficas y mitológicas y en los autos. Se trata de un género nuevo, en que la ideología, la poesía del asunto y exquisita forma poética, con la cooperación a veces de la música, como factor esencial, se sobreponen a los demás elementos de la primera etapa”.¹⁷⁸ En este segundo ciclo “la acción es una: cabe todo: simbolismo, pensar hondo, poesía, música y, además, todo lo dramático humano: caracteres, pasión, vida, pues alegoría e historia no se embarazan”.¹⁷⁹ Conviene conocer el Calderón barroco para establecer la relación de *La vida es sueño* con el resto de la obra del dramaturgo.

En otro estudio, Valbuena Prat advierte que en Calderón, como en todos los artistas de un doble estilo, hay un corte entre las dos formas de arte, sin que en muchos casos

¹⁷⁴ Kurt Reichenberger, “Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco en los dramas de Calderón”, en *Hacia Calderón*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 52.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷⁶ *Ídem*.

¹⁷⁷ José María Borque (ed.), *Dos tragedias*, Madrid, Nacional, 1978, p. 20.

¹⁷⁸ Ángel Valbuena Prat, “Introducción” a su edición de *Autos sacramentales*, Madrid, Espasa Calpe, p. XX, en José María Borque *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁹ *Ídem*.

puedan separarse más que por abstracción del crítico que las comenta.¹⁸⁰ *El príncipe constante*, por ejemplo, en el género sacro, es caso típico de un entronque del costumbrismo, de un tema nacional portugués concebido como drama de moros y cristianos, con elementos de la poesía más alada y musical, con el concepto hondo de filosofía moral. En la fusión de motivos de moral filosófica con el costumbrismo, señala Valbuena Prat, “asoma *Saber del mal y del bien*, donde a una ingeniosa intriga de corte se sumaban conceptos estoicos o coincidentes con el problema del conocimiento, del pensar del siglo XVII”.¹⁸¹ De este grado incipiente se pasa a *En esta vida todo es verdad y mentira*, en que el elemento subjetivo se volatiliza, pero no en poesía honda y universal, sino en una brumosa y fácil ingeniosidad de magia. Pero donde ya aparece todo el Calderón del segundo estilo, apunta Valbuena Prat, es en *La vida es sueño*.¹⁸² En esta obra el estilo idealista de Calderón conduce a un plano poético y conceptual que va perdiendo contacto con la realidad como anécdota, para aproximarse a un concepto alegórico y lírico del drama. En este sentido se elabora una nueva forma de comedia que podemos llamar comedia filosófica.

2.2. Los dramas filosóficos

Menéndez y Pelayo llama “dramas filosóficos” a aquellos que, “sin ser propiamente religiosos, ni mucho menos devotos, tienen algo de simbólico en su estructura, y de filosófico en su pensamiento”,¹⁸³ es decir, aquéllos en que el autor se ha propuesto revestir de forma dramática una tesis, un principio general, que se enuncia desde el título mismo de la obra. Esta tesis puede concernir la defensa del libre albedrío, la representación de la vida como sueño o la incapacidad del hombre de encontrar la verdad por medio de sus sentidos. Menéndez y Pelayo reduce los dramas filosóficos a dos, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y *La vida es sueño*.

Valbuena Prat, por su parte, ubica a *La vida es sueño* dentro del teatro filosófico de Calderón. Este teatro, afirma, se inspira en el predominio ideológico. *La vida es sueño*, “por la universalidad y el vigor de su pensamiento fundamental, constituye una fuente inagotable

¹⁸⁰ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili [s. a.], t. II, p. 592.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 593.

¹⁸² *Ídem*.

¹⁸³ Marcellino Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé, 1946, p. 190.

para la meditación filosófica".¹⁸⁴ Sin desconocer que el pensamiento poético, por mucha que sea su profundidad, carece de la precisión y coherencia del pensamiento rigurosamente filosófico, y aún se desenvuelve en un plano muy diferente, Valbuena Prat señala que "hay que convenir, no obstante, en que la meditación del drama calderoniano nos lleva naturalmente hasta el umbral mismo de uno de los problemas capitales de la filosofía de todos los tiempos: el problema crítico de conocer [...] en sus relaciones con la libertad y la moral".¹⁸⁵

Juan Luis Alborg también sitúa *La vida es sueño* dentro de los dramas filosóficos.¹⁸⁶ El contenido ideológico de *La vida es sueño*, advierte, "es tan amplio como profundo, aunque la idea dominante es la expresión poética de un hondo pesimismo, la afirmación de la vanidad y caducidad de todo lo humano, expresada ya en el mismo título y sostenida – orquestada, diríamos, en bellísimas variaciones– a lo largo de todo el drama".¹⁸⁷ Junto a esta idea es también importante la afirmación del libre albedrío, tema que serpentea, desde las décimas iniciales de Segismundo –"¿y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?"– hasta el momento del desenlace, en que, sobre la predicción del hado, Segismundo endereza y rige su propia existencia por la fuerza de su voluntad.¹⁸⁸

En este tenor, Díez Borque puntualiza que, aun cuando Calderón no es un filósofo en sentido estricto, en *La vida es sueño* recoge los influjos del pensar de su época y los organiza dentro del universo dramático barroco, presentando intuitivamente los grandes problemas del hombre.¹⁸⁹ En *La vida es sueño* encontramos la concepción calderoniana del mundo, en la que hay "un pesimismo sentido con vehemencia como un eco del constante desengaño de su vida dentro de la tradición filosófica que tiene sus raíces en la *Biblia* y el estoicismo de Séneca".¹⁹⁰ La vida es peregrinación, teatro en donde abundan riquezas que no son sino sueño, pura ficción, de las que al despertar tenemos sólo un recuerdo. Esta idea será sólo una de tantas que conforman el sistema filosófico de Calderón y que encontraremos en *La vida es sueño*.

¹⁸⁴ Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941, p. 143.

¹⁸⁵ *Ídem*.

¹⁸⁶ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 688.

¹⁸⁷ *Ídem*.

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁰ *Ídem*.

En síntesis, podemos ver que dentro del carácter general de la dramática de Calderón hay dos estilos cuya separación no se delimita por una cronología estricta, sino que el dramaturgo cultiva las dos formas durante su vida, acentuando hacia el final el segundo estilo; en el primero hay todavía un estrecho contacto con el teatro realista y costumbrista de Lope; Calderón se sirve de los mismos asuntos pero prescinde de elementos innecesarios e intensifica la acción dramática. En el segundo, Calderón se distancia de la actitud realista y escribe comedias poéticas o simbólicas, con predominio de los valores líricos o del contenido ideológico.

Donde aparece todo el Calderón del segundo estilo es en *La vida es sueño*.¹⁹¹ En esta obra el estilo idealista de Calderón conduce a un plano poético y conceptual que va perdiendo contacto con la realidad como anécdota, para aproximarse a un concepto alegórico y lírico del drama. Aunque en todas sus obras, en mayor o menor extensión, Calderón dramatiza su concepción del mundo y de la vida del hombre, se distinguen algunas por la especial fuerza y profundidad en la sistematización y exposición de su pensamiento. En éstas situaremos a *La vida es sueño*, obra que, como veremos, resume con acierto el sistema ideológico del dramaturgo.

2.3 *La vida es sueño*

La vida es sueño es un drama más complejo de lo que puede parecer en una simple representación o lectura. Como toda obra de alcance universal elaborada con el pulso del genio, no se nos presenta como una realidad cerrada, aunque el autor pensase de otro modo, sino como una literatura compleja de amplias resonancias. Dentro de su densidad, *La vida es sueño* nos presenta un complicado entarimado de motivos que dan expresión a intrincadas cuestiones de la realidad humana. En los siguientes puntos nos proponemos estudiar algunos de estos motivos junto con las fuentes, la estructura y la temática de la obra. Nuestro objetivo es aclarar algunos pasajes sobre los que se han creado prejuicios varios para que posteriormente nos sea más sencillo estudiar los soliloquios de Segismundo.

¹⁹¹ *Ídem.*

2.3.1 Aparición y fuentes

No conocemos la fecha precisa de la redacción de *La vida es sueño*. Sólo se puede afirmar que es anterior a 1636, año en que aparece en dos ediciones: encabezando la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón* publicada en Madrid, y en la *Primera parte de comedias famosas de diversos autores* (Zaragoza).¹⁹² Se conserva, además, en varias ediciones sueltas del siglo XVII, sin fecha ni lugar de impresión, que algunos estudiosos han considerado anteriores a 1636. Según nos informa una de estas sueltas, fue representada por Cristóbal de Avendaño, quien murió en 1635.¹⁹³

La *Primera parte* de Madrid y la *Parte treinta* de Zaragoza presentan dos textos muy diferentes. Se calcula que comparten aproximadamente el 60% de los versos y difieren en un 40%. José María Ruano de la Haza conjetura que el texto de la impresión zaragozana, nuevamente editado por él, responde a una primera versión de la obra, que se escribiría en fecha muy temprana (quizá en 1629).¹⁹⁴

De acuerdo con Rey Hazas, al componer *La vida es sueño*, Calderón parte de fuentes bien conocidas y de dominio público. La idea motriz que da título a la obra, señala, “no ofrecía en su época novedad alguna, porque la consideración de la vida como sueño era un tópico que se habían encargado de difundir por escrito todos los textos educativos eclesiásticos o espirituales y, oralmente, los propios predicadores en los diferentes sermones que el culto católico propiciaba”.¹⁹⁵ En cuanto a la trama argumental, se remonta a la leyenda de Buda, del príncipe encerrado desde su nacimiento, transmitida por San Juan Damasceno en el siglo VIII, a quien acababa de traducir en 1608 al castellano Juan Arce Solórzano. Antes de Calderón, Lope se había interesado por la recreación dramática de la leyenda en su *Barlaán y Josafat*, probable modelo de *La vida es sueño*, dadas las coincidencias existentes entre ambas piezas, puesto que en la obra de Lope el rey Avenir encierra a su hijo Josafat, recién nacido, en una prisión para contravenir el horóscopo que había predicho la conversión del príncipe al cristianismo.¹⁹⁶

¹⁹² Felipe Pedraza Jiménez, *Calderón, vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2001, p. 128.

¹⁹³ José María Ruano de la Haza, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994, p. 17.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁹⁵ Antonio Rey Hazas, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Vicens Vivens, 1997, p. XXV.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. XXVI.

Pedraza Jiménez señala al cuento del durmiente y el dormido como otro tópico del cual parte la trama argumental. En este cuento, “vemos cómo un hombre poderoso recoge en la calle a un borracho y lo lleva a su palacio, donde se le hace creer que es el soberano. Más tarde, entre los vapores del sueño, se le devuelve a la situación primitiva, con la consiguiente confusión del cuitado”.¹⁹⁷ Este relato se inserta en *Las mil y una noches*, entre las aventuras del califa Harum-al-Raschid, y conoce una extensa difusión por Occidente: se encuentra en uno de los códices que contienen *El conde Lucanor*, aparece como prólogo a *La doma de la bravía* de Shakespeare y constituye el hilo argumental de *El natural desdichado*, comedia escrita a principios del siglo XVII por Agustín Rojas Villandrando. El cuento tiene en la tradición carácter humorístico, pero Calderón lo convierte, cambiando su sentido y orientación, en soporte de la acción trágica.

Calderón, pues, crea una obra de arte radicalmente nueva a partir de motivos que estaban presentes en el ambiente. Como en todas las grandes creaciones de la literatura, Calderón integra estos motivos de tal modo que cambia el significado y lo potencia hasta extremos inalcanzables para sus modelos.

2.3.2 Las dos intrigas

La vida es sueño, como sucede en la mayor parte de las obras teatrales del siglo XVII, a partir ya de las de Lope de Vega, tiene dos intrigas. La principal, que da título a la pieza, centrada en Segismundo, se cifra en la sucesión al trono de Polonia y en las predicciones de las estrellas sobre dicha cuestión, que llevan al rey Basilio a encerrar a su hijo Segismundo en una torre desde su nacimiento. Esta intriga afecta, pues, directamente al príncipe de Polonia, a su padre, el rey Basilio, a Clotaldo, guardián del preso y consejero del rey, y a Astolfo y Estrella, primos de Segismundo y sus sucesores en los derechos sobre el trono polaco. La intriga secundaria se centra en Rosaura, que llega a Polonia procedente de Moscovia para vengarse de Astolfo, que la había abandonado y deshonrado. Su planteamiento es semejante al de tantas comedias de capa y espada de la época; sin embargo, Rosaura es hija de Clotaldo y la enamorada de Astolfo, personajes de la otra intriga, con lo cual entrevemos las relaciones que unen a las dos en una sola acción dramática.

¹⁹⁷ Felipe Pedraza Jiménez, *op. cit.*, p. 135.

De hecho, nada más comenzar la obra se unen las dos intrigas, pues Rosaura, que acaba de perder su cabalgadura y se encuentra en un país extranjero, totalmente “infelice” a causa de su deshonra, inmersa en el “confuso laberinto” de sus pasiones, ve una torre, se acerca y escucha los lamentos de Segismundo. A partir de ese momento, el desarrollo de las dos intrigas está plenamente interrelacionado, hasta el punto de que la solución de la deshonra de Rosaura depende del triunfo de Segismundo. La intriga secundaria no funciona como una planta parásita entrelazada alrededor de la intriga principal como señala Menéndez y Pelayo¹⁹⁸, sino que es una parte íntegra de la acción principal y está estrechamente relacionada con ella. Rosaura no sólo hace posible la conversión de Segismundo, sino que proporciona también la prueba suprema de su conversión.¹⁹⁹ A su vez, Segismundo es responsable de la reparación del honor de Rosaura. Desde la primera escena hasta la última, Rosaura está íntimamente unida a la peripecia de Segismundo; mientras que Clarín, Clotaldo y Astolfo intervienen tanto en la acción principal como en la secundaria.²⁰⁰ Las dos acciones, no obstante su naturaleza distinta, han sido ajustadas cuidadosamente para formar un único movimiento dramático. Su culminación en la aceptación de la mano de Rosaura por parte de Astolfo significa al mismo tiempo la reparación del honor de Rosaura y la prueba final de la conversión de Segismundo.

2.3.3 La estructura

La estructura de *La vida es sueño* se presenta en tres momentos que corresponden con las tres jornadas.²⁰¹ En la primera conocemos a los personajes y las dos intrigas del texto, la de Segismundo y la de Rosaura. Estas dos situaciones (una en el monte y otra en el palacio) establecen las bases para el posterior desarrollo. En la primera jornada Rosaura y Clarín conocen a Segismundo. Clotaldo, el ayo del príncipe, captura a Rosaura y le pide que le entregue sus armas. La espada de Rosaura demuestra a Clotaldo que es su hija, el fruto de sus antiguos amores con Violante, con lo que el ayo de Segismundo debe decidir entre su

¹⁹⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁹ Albert E. Sloman, “The Structure of Calderón’s *La vida es sueño*”, en B. W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York, New York University Press, 1965, pp. 98-100.

²⁰⁰ *Ídem*.

²⁰¹ Ciriaco Morón, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 67.

fidelidad al rey y la más que probable condena a muerte de su hija. Se impone la lealtad, pero, casualmente, ese mismo día, el rey acaba de levantar la prohibición de Segismundo.

Mientras el príncipe y la dama agraviada se conocían, el rey Basilio revelaba por primera vez su secreto a la corte de Polonia. Basilio revela que, en el nacimiento de Segismundo, los astros habían revelado que el príncipe sería un monarca cruel e impío y que el reino se teñiría de sangre. Para evitarlo encierra al príncipe, recién nacido, en una fortaleza escondida entre los montes, donde crece en compañía de Clotaldo, su guardián, que le enseña algunos conocimientos, pero lo trata con dureza y le oculta su origen.

Basilio decide dar una oportunidad a su hijo, antes de ceder el trono a sus sobrinos Astolfo y Estrella. El primer acto se cierra después de que Basilio decide que Segismundo será llevado, dormido, a palacio, donde se verá vestido y tratado como príncipe heredero de Polonia, con el objeto de comprobar en sus actos si los hados predijeron la verdad, o no, con el fin de saber si puede o no ocupar el trono que le pertenece. En tanto, Rosaura revela a Clotaldo que el responsable de su deshonra es Astolfo. Así, el primer acto se cierra como empezó, como un laberinto lleno de presagios y prodigios al que no se le ve salida alguna. Las últimas palabras de la jornada, puestas en boca de Clotaldo, lo confirman:

¿Qué confuso laberinto
es éste, donde no puede
hallar la razón el hilo?
[...]
Descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá,
cuando, en tan confuso abismo,
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio (vv. 975-985).²⁰²

La segunda jornada enlaza los sucesos, esto es, desarrolla el conflicto planteado, y lo hace embrollando aún más el laberinto complejo de los personajes. En el palacio, Segismundo no supera las pruebas ya que, movido por el orgullo y la venganza, arroja a un criado por la ventana, intenta matar a Clotaldo, se enfrenta a Astolfo e intenta violar a Rosaura. Al ser la experiencia un fracaso, Segismundo es narcotizado de nueva cuenta y es llevado a la torre. Tampoco le van mejor las cosas a Rosaura, ahora ya vestida de mujer, que ha adoptado la identidad de Astrea y se ha convertido en criada de Estrella. El asunto del retrato de

²⁰² Todas nuestras citas de *La vida es sueño* son tomadas de la edición de Ciriaco Morón.

Rosaura que lleva Astolfo da pie a que vuelvan a verse los dos antiguos enamorados y se reconozcan, aunque no sirve para nada, pues Astolfo continúa pensando en casarse con su prima Estrella.

La segunda jornada, aparentemente, no ofrece salida para los personajes: Segismundo vuelve a su cárcel y Rosaura permanece deshonrada. La oscuridad del laberinto es casi total y, sin embargo, al final de esta segunda jornada el conflicto se encauza y comenzamos a entrever una posible salida, ya que Segismundo toma, finalmente, conciencia de que la vida es sueño y que hay que obrar bien. La última parte de la jornada es el punto de inflexión del drama. En este punto Segismundo convierte la prudencia en norma de actuación y en consecuencia atempera su soberbia, modera sus pasiones, atenúa su afán de venganza y decide, en cualquier caso, obrar bien, dada la posibilidad de que todo sea un sueño. Por eso, cuando Clotaldo le aconseja “que aun en sueños / no se pierde el hacer bien”, él responde:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar (vv. 2148-2157).

De este modo, la tercera jornada comienza, por primera vez en el transcurso del drama, con esperanzas fundadas de encontrar una solución a la intriga principal. En el transcurso de esta jornada veremos cómo Segismundo lucha por controlar sus pasiones, anteponiendo la razón y la prudencia. Liberado por unos soldados que lo reclaman como rey, Segismundo se embarca en otro “sueño”, pero esta vez llevando como lema las palabras de su ayo: “que aun en sueños / no se pierde el hacer bien” (vv. 2146-2147). Basilio, Astolfo y Estrella, mientras, se guarecen en el palacio y se preparan para defender el reino. Segismundo, mientras, comienza a dar muestras del cambio que ha operado en él. Cuando, liberado ya de la torre por el pueblo, encuentra a Clotaldo, el guardián de toda su existencia, controla sus deseos de venganza en dos momentos sucesivos, perdonándole de inmediato y después permitiendo que Clotaldo se vaya a servir a su rey. Poco después,

Segismundo encuentra a Rosaura, quien llega a su campamento para unirse a su bando, y para pedirle que le ayude a restaurar su honor. El príncipe piensa entonces en la oportunidad de consumir por la fuerza su amor, pero se vence a sí mismo y no lo hace, añadiendo a su causa la defensa del honor de la dama.

Cuando finalmente Segismundo se enfrenta a su padre, decide perdonarlo. Ésta es la escena culminante de su transformación en caballero cristiano ejemplar. Ha conseguido la victoria definitiva sobre sus pasiones y ha logrado comportarse con generosidad en el ejercicio de la más completa libertad de acción, sin presiones de ningún tipo que condicionen su decisión ni sus actos. Tras ello, para concluir la obra, restaura el honor de Rosaura al darle la mano de Astolfo.

2.3.4 La temática

Diversos autores han señalado que en *La vida es sueño* encontramos una variedad temática. Everett Hesse, por ejemplo, señala que “hay una plétora de temas”, entre los que destaca la noción de la vida como sueño, el tema del príncipe cautivo y el del honor.²⁰³

Ruiz Ramón, a su vez, establece “los tres temas mayores de la tragedia: el tema destino-libertad, el tema de “la vida es sueño” y el tema del “vencerse a sí mismo”, fundamentalmente ético. Los tres temas, radicalmente representativos de la trascendencia, aparecen a manera de círculos concéntricos, quedando fundidos en prodigiosa síntesis dramática [...]”²⁰⁴

Eugenio Frutos, por su parte, divide la temática en cuatro aspectos: 1) El problema psicológico de la libertad humana, con profundas raíces que se hunden en la ontología y teología. 2) El problema epistemológico de los engaños de los sentidos y la dificultad de distinción entre la vigilia y el sueño. 3) El problema metafísico del origen y destino del hombre. 4) El problema moral del desengaño.²⁰⁵

Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres afirman que en *La vida es sueño* hay tres aspectos temáticos: 1) Conflicto libertad / destino, entendido en el mismo sentido en que lo plantea Ruiz Ramón y que incluye el primer punto de la división de Frutos. 2) Conflicto

²⁰³ Everett Hesse, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1973, p. 127.

²⁰⁴ Francisco Ruiz Ramón, “Prólogo” a su edición de *Tragedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Alianza, 1967, pp. 19-20.

²⁰⁵ Eugenio Frutos, *Calderón de la Barca*. Barcelona, Labor, 1949, p. 116.

sueño / vida. 3) El tema del poder. Este tercer tema, que ha sido interpretado como un problema moral, el tema de “vencerse a sí mismo”, es enfocado por estos autores desde el punto de vista de la lucha por el poder, en la que la moral tiene como fin el mantenimiento del *statu quo* y que supone el triunfo de las estructuras sociales sobre el individuo.²⁰⁶

Nosotros discrepamos de estas opiniones. Creemos que el tema de una obra es aquello que le otorga unidad de significado. De acuerdo con Lázaro Carreter, el tema es la célula germinal de un texto, es su núcleo fundamental.²⁰⁷ El tema de una obra está presente en todos sus rasgos formales, desde su estructura hasta las acciones de los personajes. No podemos tener “una plétora de temas” porque perderíamos la unidad de significado del texto, su núcleo fundamental se haría difuso; más bien, lo que encontramos en una obra es un tema junto con diversos motivos, esto es, unidades menores de significado. En el caso de *La vida es sueño*, pensamos que el tema es la afirmación del libre albedrío, mientras que el conflicto sueño / vida y el conflicto del poder son sólo motivos de la obra. Estudiemos este punto de vista más de cerca.

La vida es sueño se inserta en un contexto religioso donde coexisten dos tendencias que se enfrentan por medio de la disputa entre jesuitas y dominicos. La generación anterior a Calderón se vio inmersa en una larga controversia por el énfasis de la férrea creencia en el sino como predestinación, en primer lugar por Lutero y después por Calvino. En España esta controversia se tradujo en el debate sobre la predestinación, la gracia y el libre albedrío entre el dominico Domingo Báñez y el jesuita Luis de Molina que duró de 1598 a 1607. En 1588 Luis de Molina publicó su libro *Concordia arbitri cum gratiae donis*, donde sostiene la idea de que el libre albedrío permanece incólume después del pecado de Adán, y que todo cristiano que había recibido el bautismo podía trabajar por su salvación mediante las obras para, de este modo, obtener la gracia divina. Por su parte, el dominico Domingo Báñez sostenía que el libre albedrío había sido tan corrompido por la caída de Adán que la capacidad del hombre para la gracia era nula, pues lo inclinaba naturalmente hacia el mal. De ahí que necesitara recibir el impulso gratuito de Dios.²⁰⁸

²⁰⁶ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. IV. Barroco. Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981, p. 18.

²⁰⁷ Lázaro Carreter y Evaristo Correa, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 31.

²⁰⁸ Ysla Campbell, *La vida es sueño a la luz de la tradición neostoica-tacitista*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2003, p. 116.

Calderón propone, a lo largo de toda *La vida es sueño*, una defensa del libre albedrío. ¿Quiere esto decir que su propósito era defender la tesis molinista? No necesariamente. Calderón defiende la doctrina del libre albedrío que era del dominio público en el siglo XVII, sin entrar en los terrenos del debate filosófico. Como señala Eugenio Frutos, “en la doctrina estrictamente filosófica de la premoción física, en la diferencia doctrinal de ambas posiciones católicas (Báñez-Molina), no entra Calderón, pues no hace filosofía, sino poesía con sustancia filosófica. Basta, pues, afirmar que defiende la doctrina del libre albedrío, en posición absolutamente ortodoxa”.²⁰⁹

Tenemos, pues, que Calderón hace una afirmación del libre albedrío en *La vida es sueño*. Esta afirmación, como señalamos, es el tema de la obra. Veamos la unidad de significado más de cerca.

Segismundo es encerrado porque su padre no lo cree capaz de vencer el horóscopo que ha vaticinado un príncipe cruel y tirano. Basilio cambia de opinión y decide que el príncipe reine, entre otras razones, para

[...] ver cuánto yerro ha sido
dar crédito fácilmente
a los sucesos previstos;
pues aunque su inclinación
le dicte sus precipicios,
quizá no le vencerán,
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío. (vv. 781-791)

Basilio sabe que el hado nunca miente; sin embargo, también sabe que un albedrío fuerte puede mitigar lo que dictamina el hado. Consciente de que pudo haber errado al encerrar a Segismundo, el rey decide darle una oportunidad de reinar. La misma opinión le expresa a Clotaldo, el ayo del príncipe, al inicio de la segunda jornada:

A Segismundo, mi hijo,
el influjo de su estrella
(bien lo sabéis) amenaza

²⁰⁹ Eugenio Frutos, “La voluntad y el libre albedrío en los autos sacramentales de Calderón”, *Universidad*, XXV, 1948, p. 25, en Ángel Cilveti, *El significado de La vida es sueño*, Valencia, Albatros, 1971, p. 65.

mil desdichas y tragedias
quiero examinar si el cielo,
(que no es posible que mienta,
y más habiéndonos dado
de su rigor tantas muestras
en su cruel condición),
o se mitiga, o se temple
por lo menos, y vencido
con valor y con prudencia,
se desdice; porque el hombre
predomina en las estrellas (vv. 1198-1111)

Basilio cree en el influjo de las estrellas. Al fin y al cabo, la lectura de éstas es su “ciencia” (v. 605), la misma con la que mereció “el sobrenombre de docto” (vv. 605-606). No obstante, además de la honradez científica del astrólogo, lucha igualmente con la convicción sincera del filósofo y teólogo cristiano que le dicta que el hombre puede mitigar el hado con “valor” y “prudencia” (vv. 1109-1111). Como señalamos, esta convicción es la que lo lleva a sacar a Segismundo de su cautiverio.

El príncipe, tal y como lo había señalado el horóscopo, prueba ser un rey impío y se muestra cruel, soberbio y tirano durante su estancia en palacio. Su padre, decepcionado, lo increpa:

Pésame mucho que cuando,
príncipe, a verte he venido,
pensando hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,
con tanto rigor te vea,
y que la primera acción
que has hecho en esta ocasión
un grave homicidio sea.
¿Con qué amor llegar podré
a darte agora mis brazos,
si de sus soberbios lazos,
que están enseñados sé
a dar muertes? (vv. 1448-1460)

Aireado, Segismundo le responde que no necesita de los brazos de aquel que lo ha criado como una fiera en cautiverio (v. 1482) quitándole “el ser de hombre” (v. 1487). Lo acusa de ser tirano de su albedrío (v. 1504) y termina reclamándole por haberlo tenido en cautiverio:

Luego aunque esté en este estado,
obligado no te quedo,

y pedirte cuentas puedo
del tiempo que me has quitado
libertad, vida y honor. (vv. 1512-1516)

El príncipe pone sobre el tapete del conflicto dramático el tema de la obra: la defensa del libre albedrío. Privar de este bien a alguien es un excesivo “rigor” (v. 1479), es una reducción de la criatura humana a la condición de animal (“como una fiera me cría” [v. 1482]), y es la “muerte” (v. 1484) del hombre como tal. Basilio, al encerrar a su hijo, le ha quitado el “ser de hombre”, es decir, el libre albedrío. Calderón se vale del conflicto dramático entre padre e hijo para subrayar la idea de que todo hombre puede tener la facultad de decidir su propio destino.

Al final de la segunda jornada el príncipe aprende, gracias a un sueño, que debe de hacer el bien. Segismundo decide entonces cambiar la furia y la ambición de las cuales hizo gala en palacio por la prudencia y la templanza. Por encima de todas las predicciones fatalistas de los astros, el príncipe endereza y rige su propia vida por la fuerza de su voluntad. Hacia el desenlace de la obra, cuando el rey Basilio se encuentra postrado a los pies de su hijo, Segismundo señala que

Lo que está determinado
del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas,
nunca engañan, nunca mienten;
porque quien miente y engaña
es quien, para usar mal dellas,
las penetra y las alcanza.
Mi padre, que está presente,
por excusarme a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte, que cuando yo
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa,
por mi condición bizarra,
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,

a hacer fieras mis costumbres:
¡qué buen modo de estorbarlas! (vv. 3162-3185)

Para evitar que el hado se cumpliera Basilio puso en cautiverio a Segismundo, negándole las posibilidades teóricas de elección, es decir, su libre albedrío. El resultado de este cautiverio fue que las costumbres de Segismundo se hicieron fieras y que su comportamiento en palacio fue cruel y tirano. Basilio, al encerrar a Segismundo para evitar que se cumpliera el horóscopo no hizo sino contribuir a que se ejecutara. Por ello Segismundo le recuerda:

la fortuna no se vence
con injusticia y venganza,
porque antes se incita más;
y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza. (vv. 3214-3219)

Si Basilio hubiera actuado con “prudencia” y con “templanza”, entonces no habría encerrado a Segismundo y éste no se hubiera convertido en la “fiera-humana” que destruyó el reino. Segismundo tiende a lo magnánimo, de ahí que haya nacido con la suficiente “nobleza gallarda” (v. 3177), “sangre generosa” (v. 3178) y “condición bizarra” (3179) para vencer el hado. Basilio no confió en la magnanimidad innata del príncipe y por eso optó por encerrarlo. El rey, pues, hubiera podido vencer al hado de no haber actuado con “injusticia” y “venganza” hacia el príncipe. Esa es la lección que Segismundo da a su padre. Como última prueba de que con prudencia y templanza se puede vencer al hado, Segismundo, en vez de “pisar la cerviz” de su padre, se postra a sus pies:

Sentencia del cielo fue;
por más que quiso estorbarla
él, no pudo. ¿Y podré yo,
que soy menor en las canas,
en el valor y en la ciencia,
vencerle? –Señor, levanta,
dame tu mano; que, ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerte, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues:
rendido estoy a tus plantas. (vv. 3238-3247)

Segismundo prueba que se puede mitigar al hado. Todas las predicciones que Basilio leyó en el horóscopo se cumplieron, pero el príncipe, mostrando prudencia, logró atenuarlas.

En esta misma escena final, momentos antes, todavía el rey Basilio proclama la omnipotencia del cielo: “¡Mirad que vais a morir / si está de Dios que muráis!” (vv. 3095-3097). Pero Clotaldo le replica:

Aunque el hado, señor, sabe
todos los caminos, y halla
a quien busca entre lo espeso
de dos peñas, no es cristiana
determinación decir
que no hay reparo en su saña.
Sí hay, que el prudente varón
vitoria del hado alcanza (vv. 3112-3119).

Las palabras de Clotaldo vuelven a hacer eco de la defensa del libre albedrío. Todo hombre es libre de elegir la prudencia para alcanzar victoria sobre el hado.

Hemos visto cómo el tema del libre albedrío serpentea por toda la obra. De la primera a la tercera jornada asistimos al proceso mediante el cual Segismundo vence al hado mostrándose como un prudente y magnánimo varón. Ahora bien, no podríamos afirmar que el tema de la obra es la afirmación del libre albedrío si no halláramos dicho tema en las acciones de los demás personajes. Eso equivaldría a reducir *La vida es sueño* a Segismundo y, como señala Ciriaco Morón, “*La vida es sueño* es una obra muy rica en caracteres, acciones y alusiones ideológicas; por eso no debe estudiarse exclusivamente desde Segismundo”.²¹⁰ Encontramos el tema del libre albedrío en todos los personajes de *La vida es sueño*. Basilio, por ejemplo, por medio de un acto libre “escoge” el encarcelamiento de Segismundo. Rosaura, por su parte, decide ir a Polonia a vengarse de Astolfo en un acto de libre voluntad. Lo mismo podemos decir de Clarín, quien libremente decide dejar Moscovia para acompañar a Rosaura. Clotaldo, a su vez, escoge abandonar a Violante para buscar futuro en la corte del rey Basilio y luego, cuando descubre que su hija ha vuelto para recuperar su honor, decide por voluntad propia unirse a su causa. Astolfo decide abandonar sus planes de casarse con Rosaura por ir a buscar el trono de Polonia. Así podemos ver cómo las acciones de los personajes ilustran la capacidad del hombre de tomar

²¹⁰ Ciriaco Morón, *op. cit.*, 35.

decisiones libremente. Como afirma E. T. Aylward, “*La vida es sueño* is a vehicle in which Calderón presents a series of conflictive situations that oblige a variety of characters [...] to make important moral and ethical choices”.²¹¹ Lo que presenciamos en *La vida es sueño* son las consecuencias de las decisiones de cada uno de los personajes.

2.3.5 El sueño como motivo

Habiendo visto cómo el tema de la obra es la defensa del libre albedrío, podemos pasar al motivo de la vida como sueño. Algunos autores, como Ángel Cilveti, Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres,²¹² consideran que la idea de la vida como sueño no es un motivo más de la obra (una unidad menor de significado), sino que es el tema de *La vida es sueño*. Cilveti, por ejemplo, señala que nuestra obra se concibe y ordena según el principio de valor universal de que la vida es sueño, y que las acciones de todos los personajes se rigen gracias a ese principio.²¹³ Nosotros, como señalamos, discrepamos de esta afirmación. El principio de valor universal de que la vida es sueño rige única y exclusivamente para Segismundo, no para los demás personajes. Ni Basilio, Astolfo, Estrella, Clotaldo, Rosaura o Clarín sufren de la confusión entre el sueño y la realidad. Tampoco rigen sus acciones sobre la base de que la vida es sueño. Por ello creemos que “la vida como sueño” constituye un motivo, no el tema de la obra.

¿Cómo afecta el motivo de “la vida como sueño” a Segismundo? De acuerdo con Ángel Cilveti, Segismundo entiende el hacer bien en relación con la experiencia concreta del sueño.²¹⁴ El príncipe decide cambiar su furia y su ambición por prudencia y templanza después de que descubre que lo que hizo en sueños tuvo un efecto en su despertar. Hacia el final de la segunda jornada, después de que Segismundo despierta de nuevo en la torre, Clotaldo le da un consejo:

Como habíamos hablado
de aquella águila, dormido,
tu sueño imperios han sido;
mas en sueños fuera bien
entonces honrar a quien

²¹¹ E. T. Aylward, “A question of values: the spiritual education of Segismundo in Calderón’s *La vida es sueño*”, *Bulletin of Comediantes*, 54, 2, 2002, p. 362.

²¹² Pedraza Jiménez y Marisol Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, p. 389; Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 79.

²¹³ Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 79.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 109.

te crió en tantos empeños,
Segismundo; que aun en sueños
no se pierde el hacer bien (vv. 2140-2147)

El príncipe interpreta estas palabras en el sentido de que, si él hubiese honrado a Clotaldo, no se encontraría en la torre.²¹⁵ De no haber actuado con furia y sinrazón, el “sueño” de palacio hubiese durado más. Comprende Segismundo que aun en sueños tiene la capacidad de elegir, es decir, tiene libre albedrío para decidir hacer el bien. Si elige el camino contrario, el de la crueldad y la soberbia, volverá a la torre. El príncipe entonces determina reprimir su fiera condición en el futuro:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos (vv. 2148-2151)

De ahora en adelante Segismundo actuará bajo la premisa de que “aun en sueños / no se pierde el hacer bien” (2146-2147). Esta premisa, que el príncipe aprende gracias a un sueño, será la que lo guíe a vencerse a sí mismo y a arrodillarse frente a su padre, logrando con ello vencer a los hados. La obra concluye con las siguientes palabras del príncipe:

¿Qué os admira, qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias,
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? (vv. 3305-3310)

El último discurso de Segismundo muestra el estrecho vínculo entre el tema de la defensa del libre albedrío y el motivo de la vida como sueño. La decisión de Segismundo de usar su albedrío para hacer el bien es producto del sueño de palacio.

Hemos visto, pues, que aunque no conocemos la fecha precisa de la redacción de *La vida es sueño*, podemos afirmar que es anterior a 1636. También vimos que Calderón crea una obra de arte radicalmente nueva a partir de motivos que estaban presentes en el ambiente, como la consideración de la vida como sueño, la leyenda de Buda, transmitida por San Juan Damasceno en el siglo VIII y el tópico del durmiente y el dormido.

Por otro lado, vimos que no podemos tener en *La vida es sueño* una plétora de temas porque perderíamos la unidad de significado de la obra. Más bien, tenemos un solo tema, la

²¹⁵ José M. Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 50.

afirmación del libre albedrío, junto con diversos motivos, como el del conflicto sueño/vida o la lucha por el poder. El tema de nuestra obra lo encontramos en todos sus rasgos formales, desde su estructura hasta las acciones de sus personajes. Es importante señalar estos aspectos de la obra porque, como señala Ciriaco Morón, “el análisis formal debe ser incorporado a una visión comprensiva de la obra de arte”.²¹⁶ Habiendo obtenido esta visión comprensiva podremos entrar al siguiente capítulo de esta tesis: los soliloquios de Segismundo.

²¹⁶ Ciriaco Morón, *op. cit.*, p. 58.

III. LA FUNCIÓN CARACTERIZADORA DE LOS SOLILOQUIOS DE SEGISMUNDO

En los capítulos anteriores estudiamos que el carácter de un personaje es el conjunto de atributos que constituyen su “contenido” o “forma de ser”. En términos aristotélicos, “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”. Vimos también que la caracterización de un personaje remite a una operación que se despliega en el tiempo: el personaje, por medio de sus acciones, se va “haciendo”, cargándose de atributos y de rasgos que lo caracterizan y lo distinguen de otros personajes. Asimismo estudiamos que un personaje podía caracterizarse por medio del diálogo, entendiendo éste como el componente verbal del drama, aquello *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático. El diálogo cumple con una función caracterizadora que se orienta a proporcionar al público elementos para “construir” el carácter de los personajes.

El análisis que haremos a continuación estudia el papel que juegan los soliloquios de Segismundo en su caracterización. En sus soliloquios el príncipe de Polonia nos comunica lo esencial conflictivo de su intimidad, nos revela el silencioso proceso de su pensamiento y nos comparte sus sentimientos. ¿Cómo construyen el carácter de Segismundo estos elementos? ¿Cómo se manifiestan las dimensiones del personaje en el soliloquio? ¿Qué nos revelan los soliloquios acerca de la forma de ser del príncipe? Éstas son las preguntas que intentaremos responder estudiando el lenguaje, las imágenes y los símbolos utilizados en los soliloquios de Segismundo. Para llevar a cabo este análisis, como dijimos, seguiremos el método que utiliza Everett Hesse para analizar a los personajes de la Comedia.

3.1 Los soliloquios de Segismundo

Los soliloquios de Segismundo se encuentran entre los fragmentos más estudiados del teatro español.²¹⁷ Los críticos han derramado litros de tinta para dilucidar el origen y el

²¹⁷ Algunos de los libros en los que se estudian los soliloquios de Segismundo son los siguientes: Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la Modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Barcelona, Destino, 1995, vol. 1, pp. 597-631; Alberto Navarro, *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, pp. 30-36 y 40-55; Ciriaco Morón Arroyo, *Calderón*.

carácter de Segismundo se revela en los soliloquios, tendremos un cuadro claro y completo del personaje.

En el capítulo II discutimos algunas de las características del soliloquio. Después de comparar a esta convención con otras como el monólogo y el aparte y de discutir cuáles son los rasgos que comparten y los diferencian, concluimos que las tres características esenciales del soliloquio son las siguientes:

1. La anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes.
2. La presencia de un yo emisor, que actúa a la vez como receptor del mensaje que él mismo emite y, por lo tanto, supone la ausencia de un tú receptor.
3. La función expresiva que desempeña, es decir, aquella en la que el personaje descubre su mundo interior revelando sus sentimientos.

Creemos que el conjunto de estos tres elementos nos ofrece una definición general sintetizada de la convención que da título a este estudio. Los nueve discursos de Segismundo que estudiaremos fueron elegidos con base en la definición del soliloquio antes dada. En todos ellos hay una anulación del intercambio de la comunicación entre dos o más personajes, y la presencia de un yo emisor que actúa a la vez como receptor del mensaje. Todos los discursos, a su vez, tienen una función expresiva. Los textos revelan la angustia del personaje ante su falta de libertad, el enojo producido por su encierro, el asombro ante el inusitado cambio de su medio ambiente o la confusión que padece cuando no sabe si lo que vive es realidad o sueño. Los soliloquios funcionan como una ventana hacia el interior de nuestro personaje, por medio de la cual podremos conocer los sentimientos y emociones que de otro modo nos permanecerían ocultos. Esta información, como dijimos, nos permitirá construir el carácter de nuestro personaje.

3.1.1 Primer soliloquio

Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles.

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque sí nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido

105

de las flores la piedad
que le dan la majestad,
el campo abierto a su ida: 160
y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?

En llegando a esta pasión
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho 165
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal, 170
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (vv. 102-172)²²²

El primer soliloquio de Segismundo es uno de los fragmentos más complejos y más estudiados de las comedias de Calderón. De acuerdo con Domingo Ynduráin y Francisco Rico, “nadie, ni los más curtidos especialistas, ha descifrado nunca el texto por completo (todavía se siguen discutiendo no ya detalles, sino coplas enteras, y los mejores editores son quienes más a menudo confiesan paladinamente su perplejidad)”.²²³ Diversos críticos han querido desentrañar el significado de los versos de Segismundo que tratan acerca de la condición humana y la libertad del hombre.²²⁴ Alfonso Reyes y Milton Buchanan, por ejemplo, han intentado rastrear el origen de los conceptos de la vida como delito y de la superioridad natural de los animales frente al hombre.²²⁵ Otros, como E. T. Aylward y Francisco Larubia-Prado, han estudiado el papel que juega la educación del príncipe en sus famosas décimas;²²⁶ otros más, como Everett Hesse y E. M. Wilson,²²⁷ han analizado la función dramática de algunas de las imágenes que caracterizan a Segismundo. Aunque

²²² Como dijimos, todas las notas son tomadas de la edición de *La vida es sueño* de Ciriaco Morón.

²²³ Domingo Ynduráin y Francisco Rico, “El monólogo de Segismundo”, en *Historia y crítica de la literatura española. 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1992, p. 437.

²²⁴ Consúltese, por ejemplo, Michael E. Gerli, *op. cit.*, pp. 1101-1109; Harold G. Jones, “Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28, 1979, pp. 129-136; Alfonso Reyes, “Un tema de *La vida es sueño*”, en *Obras completas*, VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 182-248 y Milton Buchanan, *op. cit.*, pp. 240-253.

²²⁵ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 282-220; Milton Buchanan, *op. cit.*, pp. 240-245.

²²⁶ E. T. Aylward, “A Question of Values: The Spiritual Education of Segismundo in Calderón’s *La vida es sueño*”, *Bulletin of Comediantes*, 54, 2, 2002, pp. 339-371; Francisco Larubia-Prado, “Calderón’s *Life is a Dream*: Mapping a culture of contingency for the twenty-first century”, *Bulletin of Comediantes*, 54, 2, 2002, pp. 373-405.

²²⁷ E. M. Wilson, *op. cit.*, pp. 34-39; Everett Hesse, “Some observations on Imagery in *La vida es sueño*”, pp. 421-425.

con mejor instinto, / tengo menos libertad?" (vv. 141-142); "¿y yo, con más albedrío, / tengo menos libertad?" (vv. 151-152); "¿y teniendo yo más vida, / tengo menos libertad?" (vv. 161-162). En estas cuatro décimas, Segismundo enfoca pormenorizadamente el concepto de los que "demás nacieron" con ejemplos específicos, pasando así de la generalización a la particularización de la idea. La última décima expresa la ira de Segismundo ante la "ley, justicia o razón" que niega a los hombres la libertad que ha dado a "un cristal / a un pez, a un bruto y a un ave" (vv. 167-172).

El verso empleado por Calderón en el soliloquio es la décima. Estos versos, de acuerdo con Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* "son buenos para quejas".²²⁸ Calderón se mantiene fiel a este consejo ya que, como señalamos, Segismundo protesta porque se encuentra en estado cautivo. El dramaturgo utiliza distintas estrofas para diferenciar los momentos dramáticos de que se compone la jornada. Así, escribe la llegada de Rosaura y Clarín a Polonia en silvas (vv. 1-101), y en el preciso momento en que Segismundo aparece en escena, utiliza la décima.

El soliloquio comienza con el lamento del príncipe: "Ay, mísero de mí, hay, infelice". Encerrado en su prisión, Segismundo es "mísero" e "infelice" (v. 102) porque sabe que otros seres, con menores atributos que él, son libres. El lamento inicial del príncipe manifiesta el dolor de Segismundo porque no puede salir a la luz y gozar de la libertad. Cargado de cadenas, confinado a una "prisión oscura", Segismundo vive atormentado porque no comprende las razones de su cautiverio.

Sigue la primera décima (vv. 101-112), que comienza con una pregunta de Segismundo a los cielos:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros naciendo? (vv. 103-106)

El príncipe desea "apurar",²²⁹ investigar a fondo y en detalle, qué delito ha cometido contra el cielo cuya pena es la prisión en que se encuentra. Estos versos, señala Ruano de la Haza, nos aclaran la limitada perspectiva que Segismundo tiene de su propia situación.²³⁰ "Todo lo

²²⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, México, Temas Teatrales, 1961, p. 24.

²²⁹ "Apurar", de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, "metafóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa; como apurar una noticia, un cuento o una mentira".

²³⁰ José M. Ruano de la Haza, "Introducción" a su edición de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1994, p. 37.

Conclusión Bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor

Premisa causal pues el delito mayor / del hombre es haber nacido (vv. 109-112).

Tenemos como uno de los rasgos principales del personaje un pensamiento esencialmente lógico. Calderón entendía que se piensa en silogismos y por tanto construye con ellos el pensamiento del príncipe. Con el objeto de descubrir la verdad, Segismundo se impone un proceso silogístico que le permite esquematizar y ordenar los hechos que observa a su alrededor. La lógica de sus premisas y conclusiones está engarzada mediante nexos causales consecutivos (“pues” y “aunque”) que son las clavijas que sujetan la armazón de los razonamientos. Con este pensamiento eminentemente lógico, el príncipe cavila acerca de sí mismo y de la realidad que se le opone, buscando respuestas a su adversa situación. En un agudo proceso de introspección, Segismundo usa la razón para intentar entender el mundo que lo rodea. Como el príncipe no cuenta con la información suficiente para saber que fue encerrado por su padre, llega a la conclusión de que está encerrado por haber cometido el delito de nacer. Podemos ver cómo la racionalidad de Segismundo queda confinada por la situación; Calderón otorga a su personaje un claro uso de la razón, pero ésta conduce a Segismundo a conclusiones falsas. Aunque Segismundo se impone un proceso deductivo-inductivo con objeto de descubrir la verdad, es engañado por la lógica.

La frase “el delito mayor / del hombre es haber nacido” (vv. 111-112) ha dado mucho que escribir a los críticos.²³³ Algunos, como Ángel Cilveti, han visto en ella una alusión al pecado original. Este crítico considera que, dado que Segismundo ha sido instruido sobre la ley católica (vv. 757-758), la frase “pues el delito mayor / del hombre es haber nacido” es una alusión al primer pecado.²³⁴ De acuerdo con esta visión, el príncipe sabe que todos los hombres heredan de sus primeros padres, Adán y Eva, el pecado original, que constituye “el delito mayor del hombre” (vv. 111-112). Él es un hombre, por lo tanto ha cometido un delito y merece la “justicia y rigor” (v. 110) del cielo. El mismo crítico, sin embargo, refuta esta interpretación cuando señala: “¿Qué relación existe entre el pecado original y el castigo de la privación de la libertad exterior? Teológicamente

²³³ Consúltese los artículos citados de Harold G. Jones, Alfonso Reyes y Milton Buchanan. También pueden consultarse a Sánchez Escribano, “Sobre el origen de ‘El delito mayor / del hombre es haber nacido’”, *Romance Notes*, 3, 1962, 50-51 y Ángel Cilveti, *op. cit.*, pp. 85-96.

²³⁴ Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 89.

inaceptable.²³⁹ Segismundo, señala, es un personaje altamente simbólico y, a la vez, un personaje profundamente humano. La “humanidad” de Segismundo la encontramos en el dolor que le provoca el no poder gozar de la libertad de la cual gozan los otros, en su vehemente necesidad de encontrar una razón a su encierro y en su protesta al cielo ante su cautiverio. Estos rasgos apean a Segismundo de su abstracta simbología y lo convierten en un ser concreto y real como cualquier ser humano. En este sentido, Segismundo tiene la realidad de un hombre verdadero y a la par la proyección simbólica del Hombre. Por ello creemos que no es posible despojar a Segismundo de sus atributos reales y vivos para convertirlo en metáfora del Hombre o en símbolo de la humanidad. Hacerlo sería negar los cualidades que lo hacen un ser que piensa, siente y razona como cualquier ser humano.

Pero continuemos con el análisis del soliloquio. El príncipe, en la primera décima, ha llegado a la conclusión de que la “justicia y rigor” (vv. 110) con que lo tratan los cielos, es decir, su cautiverio, es consecuencia del delito de nacer (vv. 107-112). En la siguiente décima deja “a una parte” la consideración de este delito:

Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos,
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer) (vv. 113-116)

preguntando al cielo:

¿qué más os pude ofender
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás? (vv. 117-122)

El príncipe desea saber, para acabar con sus “desvelos”, de qué otra forma –además de haber nacido–, pudo haber ofendido a los cielos para recibir mayor castigo que “los demás”. Segismundo considera que el delito de nacer no es suficiente para estar en cautiverio porque sabe que, como él, “los demás” nacieron y, sin embargo, son libres. De acuerdo con Ángel Cilveti, “Segismundo interroga al cielo no sólo porque cree que la magnitud del castigo corresponde al mayor delito que él puede imaginar, sino también porque ve que el castigo de la cárcel es una excepción arbitraria”.²⁴⁰ El príncipe sabe que su

²³⁹ *Ibidem*, p. 48.

²⁴⁰ Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 89.

mayores y mejores atributos que los animales, por lo que le corresponde más libertad. En estas preguntas Segismundo se está representando como superior a los animales que lo rodean, pues él posee más “alma”, “instinto”, “albedrío” y “vida”. Señala su propia supremacía en la jerarquía de las cosas creadas, su naturaleza doble con un cuerpo perecedero, pero con un alma inmortal, y su posesión de albedrío y razón.

Segismundo se compara el ave, el bruto, el pez y el arroyo. Dado que nunca ha salido de la torre –es su “cuna” y su “sepulcro” (vv. 195)–, lo único que ha percibido del mundo es lo que ha podido ver desde ahí. El príncipe cifra su conocimiento en lo que ha observado. Como no ha tenido contacto con otros seres que no sean los de la naturaleza, Segismundo se ha convertido él mismo en un hombre fiera. Sin la educación que debió de haber recibido, Segismundo es naturaleza “rústica”, príncipe sin ilustrar; la falta de educación le convierte en un ser igual a aquellos animales con quien se compara, bestias que viven según la inclinación de sus sentidos.

Las imágenes del ave, el pez, el bruto y el arroyo nos revelan aspectos de la naturaleza de Segismundo. Hemos visto que una imagen puede proveernos de información esencial de la naturaleza de un personaje, delinear sus inclinaciones y atributos. A su vez, puede aclararnos el sentido complejo de sus emociones y darnos datos acerca de la conformación de su naturaleza de una manera más precisa que cualquier descripción pudiera hacerlo. De aquí podemos preguntar: ¿cómo caracterizan a Segismundo las imágenes del ave, el bruto, el pez y el arroyo? La rica textura de imágenes de estas décimas sugieren algunos de los atributos de Segismundo que están latentes en él pero que aún no se hacen manifiestos. Por ejemplo, la imagen del ave, que posee “las galas que le dan belleza suma” (vv. 123-124) esboza la naturaleza noble de Segismundo. La imagen del arroyo, que “celebra de los cielos la piedad / que le dan la majestad” (158-159), apunta hacia la inclinación clemente y grandiosa del príncipe. Por otro lado, la imagen del bruto “atrevido y cruel” al que “la humana necesidad, le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto” (vv. 139-140) sugiere los atributos instintivos de nuestro personaje. La imagen del Minotauro (v. 140) alude a la convivencia de elementos contradictorios en la naturaleza del príncipe, ya que tanto el ser mitológico como Segismundo son mitad hombre y mitad bestia. El hecho de que cada animal con quien se compara Segismundo pertenezca a uno de los tres elementos (ave-aire, bruto-tierra, pez-agua) también pone de manifiesto la heterogeneidad de atributos de que está conformado el carácter del príncipe. Las imágenes

La última parte de la décima sintetiza lo dicho en las cuatro décimas anteriores:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (vv. 167-172)

Volvemos al tema del soliloquio, la inconformidad del príncipe con la ley, justicia o razón que niega la libertad a los hombres y se la otorga a los otros seres de la naturaleza. La correlación recoge todos los elementos mencionados previamente: la duda de Segismundo acerca de las razones por las cuales se privilegia a otros seres y a él no, la comparación con otras bestias y el enojo en contra del cielo. El soliloquio termina como empezó, con una muestra del claro uso del entendimiento del personaje y con un reproche al responsable de su condena.

El soliloquio nos ha provisto con varios elementos que constituyen la naturaleza del príncipe. Nos encontramos frente a una “fiera” que es a la vez un príncipe magnánimo, dotado de alta inteligencia natural, capaz de reflexionar acerca de su propia condición y de la injusticia de los decretos divinos. Como las fieras con las que se compara, no ha recibido instrucción alguna y por ello vive según la inclinación de sus instintos. Vemos que conviven en nuestro personaje la tendencia hacia lo grande y un corazón encendido por la pasión. Descubrimos también que la percepción sensible juega un papel importante en el conocimiento del príncipe. Observando a la naturaleza, el príncipe puede llegar a la conclusión de que existe una situación de privilegio en los otros animales. Esta conclusión será la que dé rienda suelta a su ira contra el cielo y que lo haga poner en entredicho a la “ley, justicia o razón” (v. 167) que concede libertad a los otros seres pero no a él.

Por otro lado, desde este momento podemos ver el papel destacado del raciocinio en la actitud de Segismundo. Por medio de la razón el príncipe *entiende* que se está llevando a cabo una injusticia y que por ella se encuentra cautivo. La razón, pues, no ha sido avasallada por la pasión, sino al contrario: el raciocinio deja al descubierto la arbitrariedad de los cielos y este hecho produce la ira de Segismundo. La lógica de Segismundo muestra que su conducta es racional, plenamente asociada al entendimiento. Segismundo es un hombre y por lo tanto goza de la razón digna de los seres humanos. Dado que también posee una parte de fiera, da rienda suelta a las pasiones cuando la razón le indica que es presa de una injusticia.

Durante la acción que ha transcurrido desde el primer soliloquio (vv. 173-327) la caracterización del príncipe ha seguido su curso. Segismundo encuentra a Rosaura en la torre y, avergonzado de que lo hayan oído lamentarse, busca lavar su honor matando a la intrusa (vv. 180-185). Rosaura, en defensa de su propia vida, apela a la misericordia que Segismundo, como “humano”, posee: “Si has nacido / humano, baste el postrarme / a tus pies para librarme” (vv. 186-188). Las palabras y la presencia de Rosaura tienen un profundo efecto en el príncipe, quien abandona toda intención de hacerla pedazos:

Tu voz pudo enternecerme;
tu presencia, suspenderme;
y tu respeto, turbarme
¿Quién eres? Que aunque yo aquí
tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí;
y aunque desde que nací
(si esto es nacer) sólo advierto
este rústico desierto,
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto;
y aunque nunca vi ni hablé
sino a un hombre solamente
que aquí mis desdichas siente,
por quien las noticias sé
de cielo y tierra; y aunque
aquí, porque más te asombres
y monstruo humano me nombres,
entre asombros y quimera,
soy un hombre de las fieras
y una fiera de los hombres. (vv. 190-212)

La belleza de Rosaura logra enternecer y turbar al príncipe. El mensaje de esa realidad nunca antes vivida por él se transmite como una invasión irresistible de los ojos de Rosaura a los ojos de Segismundo:

Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más,
aún más mirarte deseo. (vv. 223-226)

Por otro lado, las palabras del príncipe manifiestan su humana predisposición al amor. Aunque de las fieras, Segismundo es “humano”, por lo que la voz y la belleza de Rosaura producen un efecto domesticador y civilizador sobre él. La voz y la presencia de la dama logran que la pasión con la que Segismundo iba a hacerla pedazos quede suplantada por la piedad. Con esto, señala Ciriaco Morón, Segismundo alcanza el primer paso del camino hacia la prudencia y discreción.²⁵¹ Segismundo no podía menos que maravillarse de la hermosura de Rosaura, y esto le inspira un sentimiento de piedad y respeto hacia ella. La primera instancia de la conversión de Segismundo, que va de la pasión a la prudencia, es la belleza.

El texto ha ido sumando los rasgos que constituyen el carácter de Segismundo. Durante los versos que han transcurrido desde el primer soliloquio han aparecido nuevas cualidades que forman el contenido y la forma de ser del personaje. Segismundo se nos presenta como una “fiera” que es un príncipe magnánimo, dotado de alta inteligencia, capaz de estudiar política en la convivencia de los animales y descubrir al Creador en el orden y la belleza; pero es naturaleza sin arte, príncipe sin educar; la falta de educación le hace fiera porque se deja arrastrar por los instintos. Nuestro personaje es humano porque es capaz de interrogarse sobre su propia condición y porque puede manifestarle a los cielos su inconformidad sobre su cautiverio. Es humano también porque puede ser avasallado por la fuerza benefactora del amor y, con ello, cambiar las más fieras pasiones en misericordia. A la vez Segismundo muestra su parte animal en la furia con que lo arremeten las pasiones. Como las bestias, Segismundo es regido por el apetito de sus instintos, de ahí que truene violentamente contra los cielos y que, furioso, intente aniquilar a Rosaura. La caracterización del príncipe apunta así a un conjunto de acciones y experiencias que fabrican un personaje de un carácter polifacético. Segismundo es, ante todo, un personaje de matices que apuntan hacia una clara humanidad.

Después del diálogo que sostienen Segismundo y Rosaura (vv. 180-277) Clotaldo entra a la torre con soldados y aprehende a Rosaura y a Clarín (vv. 285-286). El príncipe ve en peligro a la mujer de la que se ha enamorado y, en un nuevo gesto de piedad, amenaza con darse muerte si Clotaldo le causa el más mínimo daño (vv. 309-318). El ayo le advierte a Segismundo:

²⁵¹ Ciriaco Morón, “Introducción”, p. 32.

por su parte señala que “en los versos 331-336 se alude a la guerra que hicieron los titanes a los dioses, que de acuerdo con la mitología clásica deseaban conquistar el cielo, para lo cual apilaron un monte sobre otro; moralmente, según la tradición romana, son símbolo de los hombres locos, soberbios, impíos y bestiales”.²⁵³ La imagen del titán caracterizaría a Segismundo, desde este enfoque, como un ser orgulloso que se rebela en contra de un designio divino, que peca de orgullo y soberbia; el príncipe sería la imagen de la desmesura, de la presunción que conduce al uso de la fuerza para alcanzar un propio bien en contra de lo que ha determinado el cielo.

Nosotros creemos que la imagen del titán sugiere, efectivamente, que Segismundo es un ser soberbio que tiende hacia la desmesura. La imagen, sin embargo, no nos muestra los factores concretos que intervienen en la soberbia de Segismundo y pasa por alto un factor fundamental, muy claro en el texto, que tiene que ver con la tendencia natural de Segismundo hacia las “cosas grandes”.²⁵⁴ Clotaldo, en los versos 1049-1054, señala:

que en tocando esta materia
de la majestad, discurre
con ambición y soberbia;
porque, en efecto, la sangre
le incita, mueve y alienta
a cosas grandes... (vv. 1049-1054)

Clotaldo muestra que el discurso ambicioso y soberbio de Segismundo es efecto de calidad de “sangre”. La tendencia natural a la “majestad” le impulsa a desafiar al mismo cielo y a preferirse a todos. La soberbia que muestra Segismundo deriva directa y esencialmente del deseo inmoderado de la propia excelencia: se rebela en contra del cielo porque la “sangre” le incita a grandes cosas. Este deseo se hace manifiesto en el arrogante pronunciamiento que hace a los cielos, en el que amenaza con quebrarles sus “vidrios y cristales” (v. 334).

Podemos ver que la tendencia natural a lo grande del príncipe se puede manifestar en una actitud irascible. Ahora bien: si Segismundo tiende a lo grande por la naturaleza de su sangre, ¿podemos afirmar que es responsable de sus actos violentos? O, en otras palabras, ¿el hecho de que sea su naturaleza la que lo lleva a actuar de manera arrogante le

²⁵³ José María García Martín, en su edición a *La vida es sueño*, p. 84, n. 98.

²⁵⁴ Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 98.

3.1.3 Tercer soliloquio

Salen músicos cantando, y criados dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado.

¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro! 1225
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados 1230
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir? 1235
Decir que sueño es engaño;
bien sé que despierto estoy.
¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.
Decidme: ¿qué pudo ser 1240
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía,
que aquí me he llegado a ver?
Pero sea lo que fuere,
¿quién me mete en discurrir? 1245
Dejarme quiero servir,
y venga lo que viniere. (vv. 1224-1247)

Muy poco se ha dicho acerca del proceso de caracterización de Segismundo en el tercer soliloquio. Juan Luis Suárez, en un agudo ensayo acerca del aprendizaje del príncipe en *La vida es sueño*, señala que el soliloquio marca el inicio de la personificación de Segismundo como un ser sin escrúpulos.²⁵⁷ Ciriaco Morón, por su parte, hace algunos señalamientos sobre el proceso de escepticismo que vive Segismundo cuando despierta en palacio, y luego discute el cartesianismo sugerido en el soliloquio.²⁵⁸ Ysla Campbell, en su vasto trabajo sobre el estoicismo en *La vida es sueño*, aborda el mismo tema²⁵⁹ y señala que Segismundo,

²⁵⁷ Juan Luis Suárez, "Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en *La vida es sueño*" *Bulletin of Comediantes*, 51, 1-2, 1999, p. 27.

²⁵⁸ Ciriaco Morón, *op. cit.*, pp. 38-42.

²⁵⁹ Ysla Campbell, *op. cit.*, pp. 143-149.

Ante semejante horóscopo, Basilio decide encerrar al príncipe en una torre y publicar que el infante nació muerto (vv. 735-740). Ahora, sin embargo, desea

ver cuánto yerro ha sido
dar crédito fácilmente
a los sucesos previstos;
pues aunque su inclinación
le dicte sus principios,
quizá no le vencerán,
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío (vv. 781-791)

Basilio, para comprobar si se ha equivocado al “dar crédito” al horóscopo, permitirá que Segismundo gobierne y mande en su lugar (vv. 795-800). Si el príncipe, “magnánimo se vence, / reinará; pero si muestra / el ser cruel y tirano”, le volverá a su cadena (vv. 1117-1119). Para llevar a cabo semejante prueba, Basilio mandará que Clotaldo le administre a Segismundo una bebida hecha de opio, adormidera y beleño y que lo lleve al palacio. Si la prueba no funciona Clotaldo le administrará la misma bebida, lo llevará de vuelta a la torre y le dirá que todo lo que vivió fue un sueño (vv. 1116-1149).

En el largo discurso de Basilio encontramos los polos dialécticos que, hasta ahora, han conformado el carácter de Segismundo. Por un lado, hemos visto que se comporta como un hombre “atrevido” y “cruel” (vv. 711-712) que es desbordado por sus pasiones. Por otro, se ha mostrado “prudente, cuerdo y benigno” (v. 809). La apuesta de Basilio es que Segismundo logre, magnánimo, vencerse a sí mismo y abandonar toda muestra de ira, crueldad o soberbia, venciendo con ello al hado. El rey sabe que en Segismundo conviven las pasiones (el príncipe es “cruel” y “atrevido”) y la razón y la prudencia (el príncipe también es “prudente” y “cuerdo”). Sabe también que Segismundo puede ser capaz de vencer las primeras porque “el hado más esquivo / la inclinación más violenta, / el planeta más impío, / sólo el albedrío inclinan, no fuerzan el albedrío”. Con su discurso, Basilio define lo que será la lucha del príncipe por controlar las pasiones con la razón. El discurso funciona como una introducción al conflicto íntimo de Segismundo.

La vista le permite distinguir el sueño de la vigilia. A través del análisis del discurso de *La vida es sueño* podemos descubrir la relevancia de la vista para el conocimiento en el príncipe. Un ejemplo serían los catorce versos (vv. 223-236) en que Segismundo confiesa su amor a Rosaura, y en los cuales señala que “Con cada vez que te veo / nueva admiración me das, / y cuando te miro más, / aún más mirarte deseo” (vv. 223-226). Otro ejemplo son las palabras que Segismundo dedica a Estrella cuando la encuentra en palacio: “Yo vi, en reino de olores [...] / yo vi, entre piedras finas [...] de la inquieta república de estrellas, / vi que presidía / como mayor oráculo del día” (vv. 1596-1611). Más adelante, para comprobar si lo que le ocurre en palacio es real, Segismundo dice: “Veré, dándote muerte, / si es sueño o si es verdad” (vv. 1682-1683) y, después, frente a Basilio, expresa que en sus canas podría “ser que *viere* a mis plantas algún día” (v. 1717). En todos estos casos podemos ver que la percepción visual es uno de los orígenes del conocimiento de Segismundo. El príncipe cifra su saber en sus sentidos, en aquello que puede ver. La confianza en sus sentidos irá disminuyendo a medida que las circunstancias en que se vea envuelto el príncipe lo lleven a dudar de sus sentidos.

Siguen siete interrogaciones en las que Segismundo describe el medio que lo rodea (vv. 1228-1243). Por medio de las didascalias implícitas sabemos que el príncipe se encuentra en “palacios suntuosos”, “entre telas y brocados”, “cercado de criados / tan lúcidos y briosos” y en un “lecho tan excelente”. Los signos de la representación incorporados al texto dramático nos permiten, como espectadores, saber qué es lo que ve Segismundo.

¿Qué denotan estas preguntas? Los sentidos del príncipe le presentan una realidad que él sabe que no es la suya. Hay un enfrentamiento entre dos realidades: por un lado, la que le presenta el sentido de la vista; el suntuoso palacio, las telas y brocados, los criados y el lecho, y, por otro, la realidad que la razón y la memoria le dictan que debería ser la suya: la torre, el traje de fiera y la cadena. Ante este choque de realidades, Segismundo duda (de ahí que esta parte del soliloquio esté conformada casi en su totalidad por interrogaciones), se pregunta sobre sí mismo, sobre si hay proporción entre su realidad y su nombre. Al no encontrar respuesta acude como última instancia al cielo: “Decir que sueño es engaño, / bien sé que despierto estoy. / ¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño” (vv. 1236-1238). Estas preguntas, señala Regalado, muestran “la angustia de no poder descubrir una medida de lo cierto que satisfaga la razón y de encontrarse perdido en un laberinto de

condición. El príncipe echa a un lado todo intento de indagar acerca de las razones que lo llevaron al palacio y decide aceptar cualquier circunstancia que se le presente.

Esta actitud de Segismundo ha sido percibida de distintas maneras por la crítica. Everett Hesse, por ejemplo, señala que el comportamiento del príncipe es el primer vestigio del Segismundo “rudo y grosero, más cerca del animal que del hombre” que encontramos en el palacio. De acuerdo con este crítico, al principio del soliloquio Segismundo llama a los cielos, pidiendo un desengaño porque no entiende lo que sucede a su alrededor. Al final del soliloquio, sin embargo, el príncipe “no indaga por qué está allá [...] No piensa en responsabilidades ni deberes, sólo en divertirse”.²⁶⁵ Desde este enfoque, el soliloquio marcaría el inicio del comportamiento bestial, inclinado hacia el instinto y lo pasional de Segismundo.

María Pilar González concuerda con Everett Hesse en el hecho de que en la parte final del soliloquio hay un cambio en la actitud de Segismundo, pero considera que las razones de ese cambio son otras.²⁶⁶ Para esta autora el cambio en la actitud de Segismundo responde más bien a la inclinación de Segismundo hacia lo grande: “En su soberbia, a la que se siente inclinada su sangre ‘incitada’, ‘movida’ y ‘alentada’ por las cosas grandes, se lanza a disfrutar de lo que tiene en ese momento, sin pararse a discurrir, obnubilado por la pasión del poder”.²⁶⁷ Desde este enfoque, Segismundo decide dejarse servir porque así lo impulsa su naturaleza de príncipe, no porque domine en él la parte animal de su naturaleza. Segismundo es hijo de rey, y la sangre lo inclina a recibir el trato de príncipe que merece.

Nosotros pensamos que la visión de María Pilar González va más de acuerdo con el Segismundo que hemos examinado hasta ahora. Como vimos, Segismundo es hombre por su nacimiento y fiera porque no ha sido educado como hombre ni como príncipe. La grandeza de alma que le viene por ser hijo de rey ha sido dejada a la pasión porque el príncipe no ha sido educado como tal. Pero esa grandeza está latente en Segismundo, y por lo tanto quiere ser servido. La actitud del príncipe se acerca más a la de un ser cuya sangre lo inclina a la grandeza que a un animal. Reducir a Segismundo a un ser en el cual predomina una naturaleza bestial, sin tener en cuenta la inclinación de su sangre y su humanidad inicial, es despojar al personaje de su vasta complejidad.

²⁶⁵ Everett Hesse, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Salamanca, Almar, 1978, p. 30.

²⁶⁶ María Pilar González, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁷ *Ídem*.

la muerte (¡desdicha fuerte!); ¡que hay quien intente reinar, viendo que ha de despertar en el sueño de la muerte!	
Sueña el rico en su riqueza que más cuidados le ofrece; sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza; sueña el que a medrar empieza, sueña el que afana y pretende, sueña el que agravia y ofende; y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende.	2168 2174
Yo sueño que estoy aquí destas prisiones cargado, y soñé que en otro estado más lisonjero me vi.	2178
¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son (vv. 2148-2187).	2192

Antes de comenzar el estudio de estos soliloquios deberemos averiguar qué sucedió con Segismundo durante la segunda jornada. Dejamos a Segismundo en el palacio, resuelto a disfrutar de los lujos que se le ofrecían (vv. 1247). El resultado de su experiencia en palacio es catastrófica. Segismundo aprende, gracias a Clotaldo, que por ley del cielo fue encerrado, que es heredero del trono y que puede, si quiere, vencer un hado desfavorable (vv. 1268-1294). A Segismundo le basta esta información para mostrar su voluntad de poder: “qué tengo más que saber / después de saber quién soy, / para mostrar desde hoy / mi soberbia y mi poder” (vv. 1296-1299). A partir de ese momento Segismundo sabe que el trono le corresponde por ley y busca vengarse de su padre. Su comportamiento con el resto de los miembros de la corte es violento y dado a los caprichos y las pasiones: “Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto” (vv. 1417-1418). Movidio por el conocimiento de que fue encerrado injustamente, el príncipe se deja arrastrar por el “rigor” y la “cólera” (vv. 1687): amenaza a Clotaldo con la muerte, lanza a un criado por el balcón, está dispuesto a deshonorar a Rosaura, vuelve a irritarse con Clotaldo y amenaza con vengarse de Basilio por la crianza que le dio. Hecho un torbellino de pasiones, el príncipe hace caso omiso de las

desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy, y sé quién soy:
un compuesto de hombre y fiera. (vv. 1536-1547)

Aunque Segismundo ha recibido una nueva información sobre su origen y derechos, el concepto sobre sí mismo sigue siendo idéntico: el príncipe se cree hombre y fiera. El hecho de que el príncipe señale que ya sabe quién es, es de enorme importancia para su proceso de conversión. Para que Segismundo pueda controlar sus instintos y consumir su conversión, antes tiene que saber que es un ser que es la síntesis de contrarios, un hombre fiera. De acuerdo con W. M. Whitby, la conversión final del príncipe será el resultado del conocimiento logrado acerca de sí mismo y del mundo.²⁶⁸ Lo que debe de aprender del mundo es que éste ofrece placeres efímeros y valores eternos. Lo que debe de aprender de sí mismo es que es un hombre fiera, ser que es unidad de opuestos. Este conocimiento sobre sí mismo será el primer paso antes de que Segismundo pueda reprimir su “fiera condición”, su “ira” y su “ambición”.²⁶⁹ El conocimiento de su interior le permitirá ascender a una realidad donde las grandezas no reposan y donde lo caduco puede convertirse en algo eterno.

Hemos visto que Segismundo, más que ser un hombre convertido en fiera, es un hombre al que la sangre lo inclina a lo grande, y que esta inclinación se puede manifestar en actos de pasión, como la violencia o la ira. Ahora, durante su estancia en palacio, Segismundo ya no sólo muestra ira porque la sangre lo inclina a lo grande, sino también porque conoce que le corresponde el trono. La actitud irascible y pasional del príncipe ahora se sostiene en el conocimiento de que la causa inmediata de su condena fue “contra razón y derecho” (v. 1303). Como en el primer soliloquio, la razón le dicta que el maltrato que ha recibido durante todos esos años ha sido producto de una decisión injusta y, por ello, explota en contra de todo el que pudo haber estado involucrado en esa decisión. Nuevamente es el entendimiento el que impulsa a Segismundo a defender con pasión los derechos que la razón le dicta como suyos. Si los demás miembros de la corte lo consideran

²⁶⁸ William M. Whitby, “El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*”, en E. González Echevarría y M. Durán, *op. cit.*, p. 631.

²⁶⁹ *Ídem.*

que forma un paralelo con el soliloquio tercero, en el cual Segismundo duda de su propia identidad.²⁷¹ Otros estudiosos hacen señalamientos sobre la relación que el príncipe establece entre el sentido de la vista y el conocimiento.²⁷² Hesse y Regalado, por su parte, afirman que en el cuarto soliloquio encontramos los primeros rasgos del Segismundo más razonable que veremos a través de la tercera jornada.²⁷³

Cuando despierta, Segismundo dice su cuarto soliloquio:

¿Soy yo, por ventura? Soy
el que preso y aherrojado
llego a verme en tal estado?
¿No sois mi sepulcro vos,
torre? Sí. ¡Válgame Dios,
qué de cosas he soñado! (vv. 2082-2087)

El impacto de despertar en la torre, lejos del palacio, abre la puerta a nuevas reflexiones del príncipe. Como en el tercer soliloquio, el personaje duda sobre su propia identidad (“¿Yo Segismundo no soy?”) porque no entiende los cambios que se presentan a su alrededor. Segismundo es presa una vez más de los cambios en las condiciones del experimento, y por ello vuelve a las preguntas. Esta vez, sin embargo, las dudas se disipan rápidamente para dar paso a la certeza de que había estado soñando (vv. 2085-2087). Al verse de nuevo en la torre, el espacio donde siempre ha vivido, al príncipe no le queda la menor duda que no ha salido de ahí.

De nueva cuenta podemos apreciar la importancia del sentido de la vista para el conocimiento de Segismundo, ya que pregunta: (“¿Soy / el que preso y aherrojado / llego a verme en tal estado?”). El príncipe está seguro que nunca ha dejado la torre y que lo que vivió en palacio fue un sueño porque ve la torre y la cadena. La percepción sensible es lo que le da la certeza de que nunca ha salido de su cautiverio: “No sois mi sepulcro vos, / torre? Sí. ¡Válgame Dios, / qué de cosas he soñado!”. Por otro lado, encontramos de nueva cuenta marcas de la representación incorporadas al texto dramático. En el soliloquio de Segismundo hallamos marcas con las que Calderón controla el texto espectacular y con las que podemos saber, como espectadores, que el príncipe se encuentra “preso y aherrojado” y que está de vuelta en la “torre”.

²⁷¹ María González Velasco, *op. cit.*, p. 23.

²⁷² Ysla Campbell, *op. cit.*, p. 125.

²⁷³ Antonio Regalado, *op. cit.*, p. 600; Everett Hesse, “Introducción”, p. 38.

percata que lo vivido en palacio fue un sueño. ¿Cómo podrá confiar de ahora en adelante en lo que le muestran los ojos? Segismundo ya no confía en el saber que le proporciona la vista, de ahí que diga: “Porque si ha sido soñado / lo que vi palpable y cierto / lo que veò será incierto”. Los versos marcan el momento en que Segismundo se convierte en un escéptico: la vista ya no es, para el príncipe, una fuente confiable de conocimiento.²⁷⁵ ¿Qué consecuencias traerá esto sobre nuestro personaje? Si la vista ya no puede traerle una certeza de lo que es la realidad, no hay manera de distinguir el sueño de la vigilia. Segismundo ha despertado soñando lo que acaba de vivir en la realidad y ese hecho produce en su espíritu la identificación de esos dos órdenes distintos. El cambio de experiencias que Segismundo ha tenido de torre a palacio, y de palacio a torre lo llevan a la conclusión de que la realidad y el sueño son lo mismo [“pues veo estando dormido, / que sueñe estando despierto” (vv. 2106-2107)]. Sus dos experiencias, la de la torre y la del palacio, han pasado para él igual que sueños. Esta confusión es el primer paso hacia el desencanto, en el que Segismundo descubrirá la fugacidad de los placeres humanos.

Clotaldo, a continuación, le pide al príncipe que le cuente lo que soñó. Segismundo le relata que durante su sueño le daba muerte: “por traidor, / con pecho atrevido y fuerte / dos veces te daba muerte” (vv. 2129-2131). También le dice que de todo cuanto vio sólo una cosa permanecía: el amor a “una mujer” (v. 2134). Todo lo que ha visto en el sueño se ha acabado, mientras que su amor a una mujer persistía. La *permanencia* de Rosaura en el confuso mundo de la realidad y el sueño le sirve a Segismundo para distinguir entre apariencia y realidad:

Sólo a una mujer amaba;
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba. (vv. 2134-2137)

“Todo” se acaba, es decir, los criados y las telas y el lujoso vestir del palacio. Lo único que fue “verdad” es que “a una mujer amaba”, que es lo único que “no se acaba”, es decir, que permanece.²⁷⁶ Frente al sueño, el amor es la realidad tangible que permite a Segismundo obtener un atisbo de lo que vivió en palacio realmente sucedió. Esto aún no lo descubre,

²⁷⁵ María González Velasco, *op. cit.*, 30.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 164.

(vv. 2158-2177) se conforma de ejemplos con los que Segismundo particulariza la idea antes expuesta: el vivir sólo es soñar, y para muestra ahí está el rey que, engañado, cree que dispone y gobierna sin saber que tarde o temprano su mando se hará cenizas. La última parte (vv. 2178-2187) retoma la idea del desengaño, idea que conduce a Segismundo a concebir la vida como sueño e ilusión que terminará por esfumarse.

El soliloquio está escrito en décimas. Habíamos visto que en el primer soliloquio, siguiendo las recomendaciones de Lope, Calderón empleó este verso para las “quejas” de Segismundo. Ahora, sin embargo, utiliza las décimas para un parlamento de tono elevado, altamente emotivo y cargado de sentencias sobre la vida. De acuerdo con Diego Marín, este uso era frecuente en Calderón, quien, a comparación de Lope, que había dedicado las décimas principalmente a soliloquios de quejas de amor, extiende sus funciones a toda clase de soliloquios, incluyendo aquellos de tono elevado y lírico.²⁸⁰

Segismundo, como vemos, reacciona ante las palabras de su ayo, entrando en un estado de introspección. Debemos, por tanto, preguntarnos: ¿Cuál es el significado de las palabras de Clotaldo? En primera instancia, proponen que hay una relación entre el sueño y la vigilia. Clotaldo señala a Segismundo: “tu sueño imperios han sido; / mas en sueños fuera bien / entonces honrar a quien / te crió en tantos empeños” (vv. 2142-2145). Cuando el ayo señala que “tu sueño imperios han sido” hace referencia a la brevedad del sueño. Encontramos la misma relación entre el sueño y la vigilia en *La gran Cenobia* cuando Aureliano dice: “Sea César, aunque luego / despierte; que al cabo todos / los imperios son soñados”.²⁸¹ Clotaldo quiere dejar claro a Segismundo que, de haberlo honrado como debía, de no haber actuado con “furia” y “ambición” su sueño hubiera durado más y no hubiera sido breve como un imperio. A partir de este momento Segismundo establecerá un vínculo entre el sueño y la vigilia que, como veremos, lo impulsará al bien obrar.

La recomendación que Segismundo recibe es que en sueños debería de honrar a Clotaldo, quien lo crió en tantos empeños. ¿Por qué? Porque “aun en sueños / no se pierde el hacer bien”. Las palabras de Clotaldo empujan hasta el límite la afirmación del libre albedrío, ya que plantean que aun en el mundo de los sueños, donde priva la incertidumbre total, se puede ejercer el albedrío, que se constituye en las decisiones que tomamos. Las discusiones libradas por algunos casuistas de la época planteaban que Dios no nos pide

²⁸⁰ Diego Marín, *op. cit.*, p. 1142.

²⁸¹ María Pilar González, *op. cit.*, p. 169.

y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar. (vv. 2152-2157)

Con el cambio de experiencias que Segismundo ha tenido de monte a palacio, y de palacio a torre, concluye que “el hombre que vive sueña lo que es hasta despertar”, pues sus dos experiencias, la de torre y la de palacio, han pasado para él igual que sueños. Con este principio Segismundo puede afirmar que “vivió” cuando “soñaba” su experiencia en palacio y que ahora “sueña” cuando “vive” su experiencia en la torre. Dado que el vivir sólo es soñar, Segismundo reprimirá su furia y ambición siguiendo el consejo de Clotaldo, quien le dijo que “aun en sueños / no se pierde el hacer el bien”. Segismundo ha entendido que las buenas obras son lo único que le pueden asegurar un buen despertar. Las buenas obras son, pues, lo único permanente, lo único que trasciende.

¿Qué clase de transformación se ha producido en Segismundo? Lo que se ha producido en nuestro personaje es un cambio trascendental. Segismundo se ha dado cuenta de que “el vivir sólo es soñar” (v. 2154), de que la vida es pasajera. Al final de esta vida que soñamos nos espera un despertar. Lo único que nos puede garantizar que no despertaremos en el “sepulcro” (v. 195) de una torre son las buenas acciones. Hasta antes del consejo de Clotaldo, Segismundo vivía en el engaño porque aún no sabía que “el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar” (vv. 2156-2157). Ahora que ha alcanzado el desengaño puede plantearse el problema moral referente a sus pasiones. El príncipe descubre que la furia, la ira y la ambición sólo pagan con el castigo de la torre. Como medio de prevención, para evitar el castigo, el príncipe actuará con base en las buenas acciones.

Siguen las dos décimas en que el príncipe ilustra que “el hombre que vive sueña lo que es hasta despertar”:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza

Para Segismundo, la vida es un sueño, una ilusión y una ficción porque es breve. El sueño sería sinónimo de lo pasajero, de lo ilusorio y lo ficticio. Pero hay en las palabras del príncipe un significado más profundo, y es que la vida es un sueño, una ilusión, porque es un engaño, un artificio en el cual está inmerso. Segismundo vivía una “ilusión” porque aún no se daba cuenta de que “el vivir sólo es soñar” y que las buenas obras son lo único que trasciende el sueño de la vida hacia el despertar. El rey, el rico y el pobre también viven en una ilusión porque aún no han sido desengañados, todavía no saben que la vida es un sueño en el que “el mayor bien es pequeño”, es decir, un sueño en el que los bienes terrenales no tienen valor alguno. En este sentido, la última parte del soliloquio plantearía la dificultad del hombre de descubrir el sentido de la vida. Si Segismundo no había descubierto que las dichas del mundo son fugaces y que sólo el bien obrar trasciende, ¿cómo podía reprimir su fiera condición, su furia y su ambición? Para que Segismundo hiciera este descubrimiento, para que viviera el desengaño, tuvo que pasar por la difícil experiencia de ser llevado de la torre al palacio y viceversa. A este respecto, Cilveti señala:

¿no está mostrando *La vida es sueño* que Segismundo [...] no tiene oportunidad de plantearse el problema moral referente a su orgullo y prudencia sobre bases objetivas hasta que puede hacerlo, esto es, hasta que los acontecimientos lo despiertan de su sueño? Mientras llega el despertar lo que se dramatiza no es la historia del hombre dominado por sus vicios, sino un problema previo y más fundamental: la dificultad de descubrir el sentido de la vida, en medio de unas circunstancias rebeldes a la lógica y el ímpetu de Segismundo.²⁸⁵

La reflexión de Cilveti otorga un nuevo significado a la máxima de que “la vida es sueño”. La vida es sueño no sólo porque es breve, sino porque es una ilusión, un engaño en el que vive el hombre antes de ser desengañado. Mientras no haya desengaño el hombre no puede darse cuenta de la caducidad de las dichas y los placeres y de la importancia de las buenas obras. Ahora bien, plantea Cilveti, si el hombre no puede darse cuenta de la moralidad de sus actos antes del desengaño, ¿es responsable de ellos? ¿Cuál sería la responsabilidad del soñador si aún no sabe el valor de las buenas obras? Vista desde este enfoque, *La vida es sueño* plantea la dificultad del hombre en encontrar las condiciones del acto moral, la dificultad de orientarse en la vida y, por lo mismo, el riesgo que lleva consigo la condenación del orgullo y la alabanza de las virtudes sin haber verificado esas condiciones concretas. Aquel que no ha vivido el desengaño no tiene los elementos para

²⁸⁵ Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 128.

rendido tres octosílabos después...”.²⁸⁷ Para estos autores el cambio de Segismundo es incoherente y repentino. Calderón no habría dado las acciones necesarias para la transición, y sin ésta el cambio del príncipe aparecería como un defecto de la obra. Segismundo sería un personaje incomprensible y contradictorio, cuyos rasgos apuntarían más hacia una iluminación repentina que hacia una progresiva tendencia a la razón. Otros autores, en cambio, apuntan hacia la existencia de un proceso lento y justificado detrás de la conversión de Segismundo. Ciriaco Morón, por ejemplo, señala que la conversión del príncipe se da ya en la primera escena de la obra y que ésta se despliega gradualmente a través de la primera y segunda jornada.²⁸⁸ El crítico demuestra, con ejemplos, que Segismundo muestra desde un inicio el dominio de su entendimiento y razón y que en las acciones del príncipe podemos entrever su inclinación hacia lo bueno y hacia lo noble.²⁸⁹ En nuestro trabajo hemos mostrado algunos de estos ejemplos. Hemos revelado cómo desde un principio Segismundo da muestras de bondad. La piedad que muestra hacia Rosaura en la primera jornada y la voluntad de dar su vida por la dama y Clarín son muestras de ello. Por eso creemos que la transformación ha sido gradual, como señala Ciriaco Morón y no, como afirma Menéndez Pelayo, de un plumazo. La razón y la pasión conviven desde un inicio en Segismundo, al igual que la bondad y la ira y la misericordia y la venganza, de ahí que no sea sorpresa que en el quinto soliloquio el personaje decida “reprimir” su fiera condición y hacer obras buenas.

Otra discrepancia entre la crítica apunta hacia la naturaleza de la conversión que sufre Segismundo. Sciacca, Menéndez Pelayo y Palacios señalan que a partir del soliloquio del sueño la conversión del personaje es completa e instantánea, pues después de ese momento el príncipe se comporta como un ser prudente y humilde y se muestra capaz de controlar sus pasiones.²⁹⁰ Habría, pues, un Segismundo “bestial” antes del soliloquio y uno humano o racional inmediatamente después. Otros autores expresan una opinión contraria. Everett Hesse, Ciriaco Morón y Rey Hazas, por ejemplo, señalan que el soliloquio sobre el sueño muestra el comienzo de la lucha consciente y abierta del príncipe por dominar sus

²⁸⁷ Francisco Rico, *op. cit.*, p. 150.

²⁸⁸ Ciriaco Morón, “Introducción”, p. 32.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁹⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 67; Michelle Federico Sciacca, “Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca”, en E. González Echevarría y M. Durán, *op. cit.*, pp. 543; L. E. Palacios, “La vida es sueño”, en Ángel Cilveti, *op. cit.*, p. 107.

que llevándolo sabido,
será el desengaño menos; 2365
que es hacer burla del daño
adelantarle el consejo.
Y con esta prevención
de que, cuando fuese cierto,
es todo el poder prestado 2370
y ha de volverse a su dueño,
atrevámonos a todo.
 Vasallos, yo os agradezco
 la lealtad; en mí lleváis
 quien os libre, osado y diestro, 2375
 de extranjera esclavitud.
 Tocad al arma, que presto
 veréis mi inmenso valor.
 Contra mi padre pretendo
 tomar armas y sacar 2380
 verdaderos a los cielos;
 presto he de verle a mis plantas. (vv. 2356-2382)

Séptimo soliloquio

A reinar, fortuna, vamos;
 no me despiertes si duermo
 y si es verdad, no me duermas.
 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. 2420-2427)

Octavo soliloquio

Si este día me viera
 Roma en los triunfos de su edad primera,
 ¡oh, cuánto se alegrara,
 viendo lograr una ocasión tan rara 2660
 de tener una fiera
 que sus grandes ejércitos rigiera,
 a cuyo altivo aliento
 fuera poca conquista el firmamento!
 Pero el vuelo abatamos,
 espíritu. No así desvanzcamos 2665
 a questo aplauso incierto,
 si ha de pesarme cuando esté despierto
 de haberlo conseguido
 para haberlo perdido;

caracteriza a nuestro personaje. Comentaremos lo que dicen algunos de los críticos respecto a Segismundo para enriquecer nuestro estudio.

Al inicio de la tercera jornada un grupo de soldados entra a la torre e informa a Segismundo que su padre, temeroso que los cielos cumplan un hado que dice que ha de verse a sus pies, pretende quitarle “acción y derecho” (v. 2285) y darle la corona a Astolfo, duque de Moscovia (v. 2287). El pueblo, sabiendo que tiene “rey natural” (v. 2290), no quiere que un “extranjero” (v. 2291) le mande y, por ello, ha venido a sacar a Segismundo de su torre para que restaure su “imperial corona y cetro” y se la “quite a un tirano” (2299-2300). Segismundo, al principio, se niega a unirse a la revuelta bajo el argumento de que, “desengañado ya”, sabe que “la vida es sueño” (v. 2321). La lección que aprendió durante el quinto soliloquio ha quedado marcada muy hondo en nuestro personaje: Segismundo ahora sabe que toda majestad y pompa no son más que “fantásticas ilusiones que al soplo menos ligero del aura han de deshacerse” (vv. 2327-2330). Le dice, pues, a los soldados que no participará en la sedición porque considera que los soldados y el pueblo son “sombras y bosquejos” (v. 2311) que se desvanecerán con el viento, del mismo modo en que se desvaneció el palacio donde reinó: “Ya os conozco, / ya os conozco, y sé que os pasa lo mesmo con cualquiera que se duerme” (vv. 2330-2345). Para Segismundo la vida es una ilusión en donde sólo las buenas obras perviven, siendo todo lo demás sombras y ficciones.

El soldado, sin embargo, logra persuadirle con el argumento de que, si aquello fue sueño, sería, como son algunos sueños, profecía del porvenir. El quinto soliloquio es, precisamente, la decisión de Segismundo de “embarcarse en otro sueño”:

Dices bien, anuncio fue;
y caso que fuese cierto,
pues que la vida es tan corta,
soñemos, alma, soñemos
otra vez; pero ha de ser 2360
con atención y consejo
de que hemos de despertar
deste gusto al mejor tiempo;
que llevándolo sabido,
será el desengaño menos; 2365
que es hacer burla del daño
adelantarle el consejo.
Y con esta prevención
de que, cuando fuese cierto,
es todo el poder prestado 2370

personajes.²⁹⁵ Así lo hace en este discurso de Segismundo, en el cual el príncipe expresa sus deseos encontrados.

El soliloquio, pues, comienza con la inquebrantable decisión de Segismundo de embarcarse en otro sueño, el levantamiento en contra de su padre: “soñemos, alma, soñemos otra vez” (v. 2359). Segismundo decide apoyar la defensa del trono que le corresponde por “razón y derecho” (v. 1303). En los siguientes versos (vv. 2360-2373) el príncipe manifiesta la lección del desengaño que obtuvo de Clotaldo en el quinto soliloquio: la vida es sueño y no hay que olvidar que en cualquier momento se puede despertar: “pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo” (vv. 2360-2363). Segismundo actuará prudentemente, es decir, “con atención y consejo” de que el sueño de la vida terminará pronto. Tampoco olvidará que “todo el poder es prestado / y ha de volverse a su dueño” (2370-2371). Nuestro personaje se atreverá “a todo”, pero sólo con la idea del desengaño en mente. Con esto reafirma la lección que aprendió al final de la segunda jornada y que, al principio de ésta, le refirió a los soldados.

Vemos que el soliloquio pone frente a frente la voluntad de poder de Segismundo y su disposición a la prudencia. El cambio repentino de una a otra revela la lucha interna que se lleva a cabo en nuestro personaje, quien se debate entre el deseo de venganza hacia su padre y el sentido del bien obrar. De nuevo podemos darnos cuenta que, en contra de lo que decían Menéndez Pelayo, Sciacca y Palacios, Segismundo no está transformado después del quinto soliloquio, sino que la lucha entre pasión y prudencia apenas comienza.

Pero volvamos a lo que nos dice el soliloquio. El príncipe, al poner “atención y consejo” (v. 2362) al hecho de que la vida es un sueño, se muestra por primera vez como un príncipe prudente. Actúa a sabiendas de que sus acciones tendrán una repercusión sobre su despertar. En el fondo, es el miedo a ser castigado cuando el sueño de la vida termine lo impulsa a hacer buenas obras. Esta actitud será el primer paso en la lucha del príncipe por controlar sus pasiones. Ahora bien, ¿podemos afirmar que la actitud prudente de Segismundo se sostiene sobre parámetros éticos? En otras palabras, ¿el interés de Segismundo por hacer el bien se sostiene en una moral objetiva o es una razón de cálculo lo que lo impulsa al bien obrar? Sobre esta cuestión, Ángel Cilveti afirma que la conversión de Segismundo en el quinto soliloquio responde a motivos de cálculo y de interés, más que

²⁹⁵ Diego Marín, *op. cit.*, pp. 1139-1140.

menos. Él quiere poner a su padre debajo de sus plantas. Al levantarse contra su padre, que todavía es rey legítimo, Segismundo es el más pecador de todos los personajes de la comedia; por eso [al final] él mismo se postra a los pies del padre para que le mate”.²⁹⁷ Podemos ver la singular caracterización de Segismundo en este momento de la acción. Dado que ha descubierto el desengaño, sabe que sólo las buenas obras lo pueden conducir a un buen despertar. Este razonamiento lo conduce a encabezar el levantamiento en contra de su padre, un levantamiento que persigue un buen fin: lograr que reine el príncipe legítimo y no un usurpador. Sin embargo, los medios que elige Segismundo son equivocados. Al elegir una sedición parricida como el medio para expulsar a Astolfo, el príncipe se muestra violento y soberbio, muy lejos aún del príncipe prudente que vislumbraba Basilio al inicio de nuestro drama. Segismundo opta por el levantamiento en contra del rey y, al hacerlo, hace del derecho fuerza y, con ello, cae en la injusticia.

Podemos ver que el personaje que se nos presenta después del sexto soliloquio no está completamente transformado. Segismundo se nos muestra como un ser que lucha para controlar sus pasiones poniendo por delante la consigna de que aun en sueños no se pierde hacer el bien. Pero también se nos presenta como un ser soberbio porque ha elegido el camino de la ira y la venganza para hacerse del trono. En este sentido Segismundo sigue siendo el hombre cuya sangre “le incita, mueve y alienta a cosas grandes” (vv. 1053-1054). Habiendo nacido príncipe, Segismundo tiende hacia el deseo desmedido de la propia excelencia, pero al no haber sido educado, al ser naturaleza sin arte, ese deseo se manifiesta en la forma de crueldad y venganza. Sigue habiendo en Segismundo una soberbia que desemboca en apetito fiero e irascible. La figura del gigante sigue siendo adecuada para Segismundo, un ser de naturaleza gallarda y condición bizarra que tiende hacia la irascibilidad. Así que advertimos que el príncipe no se ha convertido por completo por dos razones: por un lado, se sigue debatiendo entre la pasión y la razón, como lo vemos en la lucha interna que atestiguamos en el soliloquio; por otro, se muestra soberbio al encabezar un levantamiento en contra de su padre, atentando contra la ley del vasallaje. La conversión final del príncipe sólo tendrá lugar, como podremos comprobarlo, hasta el final de la obra cuando, convencido de que no vale la pena perder una “divina gloria” (v. 2971) por una pasión, Segismundo se olvide de Rosaura y se postré a los pies de su padre.

²⁹⁷ Ciriaco Morón, “Introducción”, pp. 34-35.

verdad, no me duermas”. Segismundo desea reinar y para ello pide a la fortuna que, si duerme, no lo despierte y, si es verdad, no lo duerma. Es claro que la experiencia de la torre y el palacio sigue manteniendo a Segismundo en un estado de confusión con respecto a los planos del sueño y la vigilia. El príncipe no es capaz de determinar si vive soñando o si duerme despierto. Pero eso no importa. Segismundo ha descubierto una verdad superior, que es hacer el bien:

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)

La segunda parte del soliloquio es la reafirmación del principio que aprendió de Clotaldo: “Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa”. Como en el sexto soliloquio, la voluntad del poder expresada en los primeros versos es avasallada por el recuerdo de las palabras de su ayo. En un mundo en el que los placeres son caducos, en el que las riquezas y el poder se esfuman como el viento, lo único que trasciende son las buenas obras. Como el sexto soliloquio, éste muestra los polos opuestos que cohabitan en Segismundo: el deseo de poder y la confianza en las buenas obras.

Hay otra cuestión importante en estos versos. Segismundo, por primera vez, otorga un valor autónomo a las buenas obras, independientemente del sueño. El príncipe plantea la posibilidad de que lo que está viviendo no sea un sueño. Si lo que vive es “verdad”, si ya no hay un sueño del cual va a despertar, entonces ¿cuál es el valor de las buenas obras? Cuando Segismundo señala que “obrar bien es lo que importa. *Si fuere verdad, por serlo*” le otorga un valor moral objetivo a las buenas acciones, despojándolas del interés con que las concebía anteriormente. En una vida que es “verdad”, que no es sólo un camino al más allá, el valor de las obras se encuentra en las obras mismas, en el bien que le producen a los demás. El príncipe se encuentra en este momento un paso más cercano a su condición final, que se nos revelará en el último soliloquio y en la cual las buenas obras tendrán valor en sí mismas y no un valor que es puro cálculo, prevención de lo que está por venir. En este momento, sin embargo, esta transformación apenas comienza, pues, como lo demuestran los versos finales del soliloquio, Segismundo aún contempla el bien obrar como una cuestión de cálculo. Segismundo todavía actúa precavidamente en caso de que todo sea un

vale de la silva para expresar las fuertes emociones por las que atraviesa Segismundo antes de entrar a la batalla contra su padre.

Como el soliloquio sexto y séptimo, éste se conforma de dos partes. En la primera, orgulloso, Segismundo habla de Roma y de la conquista del firmamento (vv. 2656-2663). Segismundo se jacta de su gran poder a medida que avanza el ejército que comanda. Al frente de una hueste de “bandidos y plebeyos”, Segismundo se dispone a hacer del derecho fuerza derrocando a su padre. Sabemos que, aunque es perfectamente legítimo que Segismundo libre a su pueblo de extranjera esclavitud, es pasión y soberbia el que opte por la violencia para lograrlo. Son precisamente estos dos rasgos, la pasión y la soberbia, los que caracterizan a Segismundo en la primera parte de este soliloquio. La imagen de una “fiera” señala un retorno a la vieja imagen de Segismundo como “monstruo humano” (v. 209) y como “hombre de las fieras y fiera de los hombres” (vv. 210-211), representaciones del dominio de las pasiones sobre la razón. El vestuario del príncipe, quien de acuerdo con la acotación deberá ir “vestido de pieles”, acentúa su estado primigenio y animal. El hecho que esta fiera rija a un gran ejército “a cuyo altivo aliento / fuera poca conquista el firmamento” subraya la soberbia de nuestro personaje quien, impulsado a preferirse a todos, ostentando palabras y acciones jactanciosas derivadas de su propia estimación y deseo, busca derrocar injustamente al rey. Por otro lado, el deseo inmoderado de la propia excelencia de Segismundo se puede ver en su evocación de la “edad primera” de Roma; el príncipe se compara con un guerrero romano, imagen del valor marcial y del arrojo y la bravura.

La segunda parte del soliloquio destaca la prudencia de Segismundo frente al carácter soberbio y temerario que muestra en la primera. El príncipe medita sobre lo efímero del “aplausos” y sobre la posibilidad de despertar y perderlo. Prudente, decide poner freno a su ambición para que el desengaño sea menos (vv. 2665-2671). Este es el mismo razonamiento que movió al príncipe a ser prudente en los soliloquios sexto y séptimo y que tiene su origen en la lección que aprendió de Clotaldo en el quinto.

Así culminan los soliloquios en que se hace manifiesta la lucha de nuestro personaje entre la pasión y la prudencia. Hemos visto que los tres soliloquios comparten una misma estructura. Están formados por dos partes, la primera de las cuales expresa la pasión desbordada de Segismundo por el poder del trono (vv. 2359-2360 en el soliloquio sexto, vv. 2420-2422 en el séptimo y vv. 2656-2663 en el octavo) y la segunda, en la que el príncipe

que las verdaderas son tenidas por mentirosas, y las fingidas por ciertas?	2940
¿Tan poco hay de unas a otras que hay cuestión sobre saber si lo que se ve y se goza es mentira o es verdad?	2945
¿Tan semejante es la copia al original que hay duda en saber si es ella propia? Pues si es así, y ha de verse desvanecida entre sombras	2950
la grandeza y el poder, la majestad y la pompa, sepamos aprovechar este rato que nos toca,	2955
pues sólo se goza en ella lo que entre sueños se goza. Rosaura está en mi poder, su hermosura el alma adora.	2960
Gocemos, pues, la ocasión; el amor las leyes rompa del valor y confianza con que a mis plantas se postra.	2965
Esto es sueño; y pues lo es, soñemos dichas agora, que después serán pesares. Mas con mis razones propias vuelvo a convencerme a mí.	2970
Si es sueño, si es vanagloria, ¿quién por vanagloria humana pierde una divina gloria? ¿Qué pasado bien no es sueño?	2975
¿Quién tuvo dichas heroicas que entre sí no diga, cuando las revuelve en su memoria: «sin duda que fue soñado cuanto vi»? Pues si esto toca mi desengaño, si sé	2980
que es el gusto llama hermosa que le convierte en cenizas cualquiera viento que sopla, acudamos a lo eterno; que es la fama vividora, donde ni duermen las dichas, ni las grandezas reposan.	2985
Rosaura está sin honor; más a un príncipe le toca	

Después, le narra sus “trágicas fortunas” (v. 2731): nacida de noble madre, Rosaura fue deshonrada por Astolfo, “el dueño” que robó los “trofeos” de su honor y “los despojos” de su honra (vv. 2779-2780). “Ofendida” y “burlada” (2798), Rosaura ahora acude a Segismundo para que le ayude a deshacer la boda de Astolfo y Estrella y así pueda recuperar su honra.

Como los soliloquios sexto y séptimo, el noveno está escrito en romance, metro que, como dijimos, Calderón utilizó con frecuencia para exponer el estado de ánimo de sus personajes. El hecho de que estos tres soliloquios estén escritos en el mismo verso nos sugiere que existe una continuidad entre ellos. Al igual que en los soliloquios sexto y séptimo, en éste asistiremos a la lucha de Segismundo entre la pasión y la prudencia.

El soliloquio tiene cinco partes. La primera comprende los versos 2922-2929 y en ella Segismundo manifiesta el caos del mundo que le sobrecoge. Las sensaciones, las imágenes, deseos y dudas que confunden al príncipe lo orillan a pedir a los cielos la posibilidad de encauzarlas o de reducirlas a un orden. La segunda comprende los versos 2930-2949. En esta parte el príncipe, sin poder salir del laberinto en que se encuentra o dejar de pensar, se abre camino al pasado y descubre que la experiencia del palacio fue verdad, no sueño. Este descubrimiento lo conduce a discurrir acerca del enorme parecido que hay entre las glorias y los sueños y la incapacidad del hombre por distinguirlos. La conclusión de este razonamiento es la parte tercera del soliloquio, que abarca los versos 2969 a 2986: si las glorias son fugaces como los sueños, entonces más vale gozarlas antes de que se esfumen como el viento. Segismundo, dispuesto a aprovechar la gloria fugaz, decide gozar de Rosaura. La cuarta parte del soliloquio (vv. 2967-2985) es la rectificación de este impulso, en la que el príncipe se convence de que no vale la pena perder una divina gloria por vanagloria humana y que más vale acudir a lo eterno, que es la fama vividora. La última parte es la decisión del príncipe de restaurar el honor de Rosaura (vv. 2986-2997), su primera obra para alcanzar lo eterno.

En la primera parte Segismundo suplica a los cielos que detengan su memoria porque no es posible que en su sueño quepan tantas cosas (vv. 2923-2925). El personaje ha sido informado por Rosaura que se han encontrado en tres ocasiones: primero en la torre, luego en el palacio y ahora en el campo de batalla. También ha sido informado de las trágicas fortunas de Rosaura, del engaño del que fue presa, de sus intentos de recuperar su honor y de su decisión de detener las bodas de Astolfo y Estrella. Segismundo no puede

Por segunda vez Rosaura es, para el príncipe, un criterio de lo permanente frente a lo transitorio. La primera vez fue al final de la segunda jornada, cuando el amor hacia Rosaura le permitió discernir lo que era apariencia de lo que era la realidad:

Sólo a una mujer amaba;
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba. (vv. 2133-2137)

El amor a una mujer era una realidad tangible, frente al sueño, que era fugaz e ilusorio. Rosaura era la única que estaba afuera de los sueños de Segismundo, lo único que para él era verdad; ahora, al final de la tercera jornada, Rosaura vuelve a ser el factor que permite a Segismundo discernir lo que es verdad de lo que es sueño. Podemos ver que aquello que permite a Segismundo descubrir que lo que vivió en palacio no fue un sueño, es la belleza de Rosaura. Como en la primera y en la segunda jornadas, la belleza cumple una función educativa y regeneradora sobre el príncipe.

En los versos siguientes Segismundo se pregunta qué fue lo que lo llevó a confundir el sueño con la verdad:

y si fue verdad, que es otra
confusión y no menor,
¿cómo mi vida le nombra
sueño? (vv. 2935-2938)

La respuesta viene dada en tres preguntas consecutivas (vv. 2938-2949) seguidas de una respuesta afirmativa. Segismundo sospecha que si no pudo distinguir la “verdad” del “sueño” es porque las glorias (“glorias” fueron lo que vivió Segismundo en palacio: “grandeza”, “majestad”, “poder” y “pompa”) son muy parecidas a los sueños. Dado que las glorias y los sueños no son lo mismo, el príncipe intenta dilucidar qué tienen en común para que él las haya confundido. Lo primero que se pregunta es si existe la posibilidad de que sean indistinguibles:

Pues ¿tan parecidas
a los sueños son las glorias
que las verdaderas son
tenidas por mentirosas,
y las fingidas por ciertas? (2938-2942)

pues sólo se goza en ella
lo que entre sueños se goza.

Ante el hecho de que la grandeza y el poder son caducos, ante el conocimiento de que la majestad y la pompa son fugaces, el príncipe se decide "aprovechar" ese "rato" que le toca gozando de Rosaura (2958-2966). Segismundo ha llegado a la misma conclusión a la que llegó al final de la segunda jornada: toda la vida es un sueño del cual vamos a despertar, convirtiéndose los bienes terrenales en cenizas. En el quinto soliloquio esta lección orilló a Segismundo a hacer el bien. Su experiencia en palacio y en la torre lo convencieron de que las buenas obras podían evitarle despertar de nuevo en la torre; ahora, sin embargo, la misma lección lo lleva al fin contrario. El argumento de que la vida es sueño, en vez de conducirlo al bien obrar, lo lleva a un comportamiento idéntico al que tuvo en palacio, un comportamiento regido por su "gusto" (v. 1418), en contra de lo que es lo "justo" (v. 1417). La pasión y el desenfreno vuelven a apoderarse del príncipe, quien decide gozar la ocasión y pasar sobre el "valor" y la "confianza" de Rosaura. Segismundo vuelve a guiarse únicamente por los sentidos, vuelve a ser el hombre que "no tiene de humano más que el nombre" (v. 1655) y que "inhumano" (v. 1656) y "cruel" (v. 1657) hace de su gusto un derecho.

El comportamiento pasional, sin embargo, cede a los dictados de la razón en la parte cuarta del soliloquio:

Mas con mis razones propias
vuelvo a convencerme a mí.
Si es sueño, si es vanagloria,
¿quién por vanagloria humana
pierde una divina gloria?
¿Qué pasado bien no es sueño?
¿Quién tuvo dichas heroicas
que entre sí no diga, cuando
las revuelve en su memoria:
«sin duda que fue soñado
cuanto vi»? Pues si esto toca
mi desengaño, si sé
que es el gusto llama hermosa
que le convierte en cenizas
cualquiera viento que sopla,
acudamos a lo eterno;
que es la fama vividora,
donde ni duermen las dichas,
ni las grandezas reposan. (vv. 2967-2985)

Pero, ¿qué es lo que conduce a Segismundo a aceptar la moral como un valor permanente? La crítica parece coincidir en que el príncipe descubre el valor objetivo de las buenas obras gracias al plan de la Providencia cristiana. Ángel Cilveti, por ejemplo, señala que “la conversión de Segismundo es [...] el obsequio de la razón en aras de la fe. [...] Esta conclusión muestra que el razonamiento de Segismundo desemboca en la exigencia de un plan sobrenatural que nos dé la solución de la aventura de la vida: el plan de la Providencia cristiana”.³⁰⁷ García Martín, por su parte, afirma que en la conversión de Segismundo confluyen “el desengaño, la Providencia (el orden de las cosas mundanas según la mente divina, distinto del hado y de la fortuna, que también concurren en este final) y el amor”.³⁰⁸ Segismundo descubre el valor objetivo de la moral gracias a una instancia divina. Lo que decide a Segismundo a aceptar la permanencia de las buenas obras es la garantía de la fe. Antonio Regalado señala que, en el último soliloquio, Segismundo apuesta por la existencia de Dios y el orden moral que ese Dios impone: “Para Segismundo”, apunta Regalado, “la única prueba de la existencia de Dios es abrazar el bien, ímpetu que se configura como una aspiración a lo divino y que se expresa en los versos “acudamos a lo eterno / que es la fama vividora, / donde ni duermen las dichas, ni las grandezas reposan”.³⁰⁹ María Pilar González Velasco, por su parte, coincide con Cilveti en afirmar que, para Segismundo, el bien obrar ahora es una cuestión de fe en la permanencia de lo eterno.³¹⁰

Podemos ver que el raciocinio de Segismundo sigue un camino muy claro: la permanencia de las buenas obras en “la fama vividora” de “lo eterno” distingue el “gusto” de la verdadera realidad e induce a Segismundo a aceptar el bien moral. Esta afirmación del bien obrar en la “divina gloria” procede de un dato de fe en la permanencia de lo eterno. Si antes el amor “a una mujer” distinguía el sueño de la realidad gracias a su permanencia, ahora la fe desempeña el papel de garantía de la permanencia del valor moral.

Hay que señalar algo de suma importancia en la conversión de nuestro personaje. En la parte final del soliloquio, por primera vez en la obra, Segismundo se define como príncipe: “Rosaura está sin honor; / más a un príncipe le toca / el dar honor que quitarle”. No es casualidad que Segismundo se asuma como tal hasta este momento de la acción. Antes de que pudiera hacerlo, tenía que consumir su interiorización espiritual. De acuerdo

³⁰⁷ Ángel Cilveti, *op. cit.*, 119.

³⁰⁸ José María García Martín, en su edición de *La vida es sueño*, p. 204, n. 37.

³⁰⁹ Antonio Regalado, *op. cit.*, p. 629

³¹⁰ María Pilar González, *op. cit.*, p. 210.

todavía está al frente de la turba que busca quitar a su padre del trono. La lucha entre la prudencia y la pasión no ha llegado a su fin, por lo que no podemos concluir nuestro estudio todavía. Describiremos brevemente los últimos acontecimientos del drama y su relación con la caracterización del príncipe. Por cuestión de espacio no estudiaremos los debates de la crítica en torno a algunos de estos acontecimientos. Nos limitaremos a señalar cómo éstos terminan de cargar a nuestro personaje de atributos para así, al final, obtener un cuadro completo del carácter de nuestro personaje.

Después de que Segismundo se decide a recuperar la honra de Rosaura, acude con las tropas a sitiar la torre donde se encuentra su padre. Basilio sale al encuentro de Segismundo y, arrodillándose frente a su hijo, dice:

Si a mí buscándome vas,
ya estoy, príncipe, a tus plantas;
sea dellas blanca alfombra
esta nieve de mis canas.
Pisa mi cerviz y huella
mi corona; postra, arrastra
mi decoro y mi respeto;
toma de mi honor venganza;
sírrete de mí cautivo;
y tras prevenciones tantas,
cumpla el hado su homenaje,
cumpla el cielo su palabra. (vv. 3146-3156)

Basilio piensa que las predicciones fatalistas de los astros se cumplirán al pie de la letra. No cuenta con que Segismundo, con prudencia y templanza, atenuará estas predicciones. Como respuesta a las palabras de su padre, Segismundo hace un discurso expositivo al pueblo de Polonia, en el que reprocha a su padre el haberle hecho “un bruto, / una fiera humana” para “excusarlo” a la saña de su condición (vv. 3178-3179):

Mi padre, que está presente,
por excusarme a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte, que cuando yo
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa,
por mi condición bizarra,
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara

rendido a mis pies a un padre
y atropellado a un monarca.
Sentencia del cielo fue;
por más que quiso estorbarla
él, no pudo. ¿Y podré yo,
que soy menor en las canas,
en el valor y en la ciencia,
vencerle? –Señor, levanta,
dame tu mano; que, ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues:
rendido estoy a tus plantas. (vv. 3238-3247)

Segismundo acepta que ver “atropellado a un monarca” es un “horror” y un “prodigio”. Luego, en un acto final de prudencia y templanza, se arrodilla frente a su padre para recibir el castigo por haberse sublevado en contra del rey legítimo. La voluntad de poder ha sido vencida. Desaparecida la pasión, nace el príncipe prudente y humilde. No en vano, así le recibe su padre:

Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra, príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben. Tú venciste;
corónente tus hazañas. (vv. 3248)

Las acciones finales terminan de caracterizar a Segismundo como un príncipe prudente. La primera de ellas es la renuncia definitiva de Rosaura:

Pues ya que vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí. –Astolfo dé
la mano luego a Rosaura,
pues sabe que de su honor
es deuda y yo he de cobrarla. (vv. 3255-3261)

La más grande de las victorias de Segismundo es vencerse a sí mismo al renunciar a la mujer que ama. El príncipe lo había logrado ya en el noveno soliloquio, cuando se resistió a

padre y culmina con las tres últimas acciones. Al casarse con Estrella para evitar que quede desconsolada, Segismundo se porta justo con una dama que pierde a un príncipe “de tanto valor y fama”. Al premiar a Clotaldo por su lealtad a Basilio, el príncipe reitera su rechazo a toda insurrección en contra del rey legítimo. Finalmente, al enviar al soldado traidor a la torre, castiga al culpable de la sedición injusta en contra de su padre. Con estas acciones, derivadas de su prudencia y templanza, Segismundo contribuye a sanar todas las heridas y a devolver al reino el equilibrio perdido durante la guerra. El cambio definitivo que ha sucedido en Segismundo lo expresan los otros personajes cuando señalan:

Basilio: Tu ingenio a todos admira.

Astolfo: ¡Qué condición tan mudada!

Rosaura: ¡Qué discreto y qué prudente! (vv. 3301-3304)

La pasión del príncipe ha sido desplazada definitivamente por la razón y la prudencia. El ser que en un principio era dominado por la irascibilidad y la violencia ahora se ha convertido en un príncipe discreto y prudente.

A través del análisis de los soliloquios hemos ido sumando los rasgos que constituyen el carácter de Segismundo. Durante los versos que transcurren desde el primer soliloquio hasta el último aparecen las cualidades que forman el contenido y la forma de ser del personaje. En un principio, Segismundo se nos presenta como una “fiera” que a la vez muestra ya algunos rasgos de príncipe magnánimo, dotado de alta inteligencia, capaz de estudiar política en la convivencia de los animales y descubrir al Creador en el orden y la belleza; pero es naturaleza sin arte, príncipe sin educar; la falta de educación le hace fiero porque se deja arrastrar por los instintos. Los cuatro primeros soliloquios nos revelan las coordenadas de hombre-fiera de nuestro personaje: Segismundo es humano porque es capaz de interrogarse sobre su propia condición y porque puede manifestarle a los cielos su inconformidad sobre su cautiverio. Es humano también porque puede ser avasallado por la fuerza benefactora del amor y, con ello, cambiar las más fieras pasiones en misericordia. A la vez, Segismundo muestra su parte animal en la furia con que lo arremeten las pasiones. El príncipe no sabe controlar sus instintos, de ahí que, en el segundo soliloquio, increpe a los cielos y después, guiado por el conocimiento de que el trono le corresponde y conducido por la inclinación de su sangre, se comporte con violencia en el palacio.

En los últimos cinco soliloquios seguimos “construyendo” el carácter del príncipe. Segismundo se nos revela como un personaje que lucha entre la voluntad de poder y la disposición a la prudencia. El príncipe ha aprendido que si se rige por la furia y la ambición es castigado con la torre; en los soliloquios sexto, séptimo y octavo manifiesta una prudencia que deriva del miedo a este castigo. Su prudencia calculadora sufre los embates del deseo de venganza que tiene en contra de su padre, al que desea postrar a sus pies. El noveno soliloquio y las acciones posteriores terminan de proveernos los rasgos que le atribuimos al príncipe en su caracterización: Segismundo descubre que hay que hacer el bien para poder acudir a lo eterno; el bien obrar, desde ese momento, ya no sólo tiene un fin preventivo, sino uno más elevado: el deseo de trascender. Habiendo tomado la decisión de alcanzar una “divina gloria” por medio de las buenas acciones, Segismundo pone a prueba su nueva condición postrándose a los pies de su padre y, después, venciendo a sí mismo al casar a Rosaura con Astolfo.

Durante nuestro análisis hemos mencionado cómo algunos de los signos de representación incorporados al texto dramático nos permiten caracterizar a Segismundo. Vimos cómo las imágenes descritas por Rosaura al inicio de la primera jornada nos preparan para el personaje que vamos a conocer en el primer soliloquio. Las didascalías implícitas en las que se nos describe el medio salvaje y áspero y la torre impotente subrayan la naturaleza del monstruo humano encerrado en su interior oscuro. En el tercer y cuarto soliloquio, las descripciones que el príncipe hace del medio que lo rodea nos permiten situar al príncipe en un caso, entre las telas y brocados del palacio y, en el otro, de vuelta en su prisión. En el caso de las acotaciones, vimos cómo las pieles que viste Segismundo en el primer y octavo soliloquio acentúan su estado primigenio y animal, mientras que los vestidos que porta en el tercer soliloquio marcan las nuevas circunstancias que rodean al personaje. Todos estos signos de representación enriquecen y amplían la visión que la palabra nos ofrece de Segismundo.

Con esto terminamos el análisis de la función caracterizadora de los soliloquios de Segismundo. Hemos visto cómo nuestro personaje, lejos de ser un esquema o tipo, se nos presenta como un ser complejo que, por medio de sus discursos, produce una poderosa impresión en nosotros. El príncipe, al darnos a conocer las causas de su descontento, las razones que yacen detrás de sus conflictos íntimos, se va construyendo como un personaje de una rica interioridad y de una diversidad extraordinaria.

CONCLUSIONES

En el curso de nuestra investigación hemos hecho un recorrido por las diversas facetas del soliloquio y su relación con el personaje dramático. En el capítulo I definimos esta convención dramática y señalamos su carácter multifuncional. El soliloquio desempeña diversas funciones de índole estructural y formal, como la revelación del conflicto interior del personaje, la apertura y cierre de la acción, la unión de dos escenas o la desaceleración de la acción dramática. También señalamos su estrecho vínculo con otras convenciones, como el monólogo y el aparte. Mostramos que el monólogo y el soliloquio son parte del discurso monológico, y que este hecho ha suscitado que la crítica les asigne a las dos convenciones el carácter de sinónimos, es decir, una misma significación. Propusimos que es posible establecer una diferencia conceptual entre el soliloquio y el monólogo si se parte del hecho de que cada recurso cumple una función dramática distinta. Desde este enfoque, el monólogo cumple una función informativa, en la que el personaje puede narrar acontecimientos imprescindibles para la comprensión de la intriga o describir acciones de la trama. El soliloquio, por su parte, cumple una función expresiva en la que el personaje descubre su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas. Al establecer esta diferencia conceptual es posible estudiar cada una de estas convenciones por separado y encontrar sus rasgos particulares.

En el mismo capítulo vimos que Calderón utilizó el soliloquio con la más variada función y extensión para expresar y comunicar lo esencial conflictivo de la intimidad de sus personajes. Al igual que Lope, Calderón se valdría del soliloquio para revelarnos el conflicto de conciencia de sus personajes, pero a diferencia de aquél, se detendría a analizar las circunstancias motivadoras del conflicto y la problemática individual de sus personajes. Calderón intuía que, para transmitir la compleja verdad de la responsabilidad difusa, no sirven las criaturas dramáticas convencionales, poco definidas en sus deseos e intereses, sino que había que ofrecer al espectador las razones y perspectivas interiores de los personajes; de ahí el relieve que en el teatro de Calderón adquieren los soliloquios. Estudiamos el caso de don Gutierre, quien revela su compleja interioridad en un soliloquio de 138 versos, en el que desarrolla su conflicto entre el amor y el honor. En el soliloquio de don Gutierre el personaje interioriza, escarba en su alma y, al hacerlo, deja al descubierto

sus dudas, miedos y confusiones. La acción se desarrolla como consecuencia del carácter y del conflicto íntimo del personaje.

Asimismo, establecimos que, pues los soliloquios nos revelan el más recóndito sentir del personaje, son un medio significativo para construir su carácter. Los soliloquios de Segismundo, específicamente, resultan un medio imprescindible para conocer los atributos que constituyen la "forma de ser" del príncipe. Con la información que obtuvimos de los soliloquios pudimos obtener un cuadro completo del carácter de Segismundo. ¿Cómo se nos fue revelando "contenido" de Segismundo en los soliloquios? ¿Cómo cambió el carácter del príncipe?

En el primer soliloquio, Segismundo se nos revela como una fiera que es a la vez un príncipe magnánimo, dotado de alta inteligencia natural, capaz de reflexionar acerca de su propia condición y de la injusticia de los decretos divinos. Conviven en nuestro personaje la tendencia hacia lo grande y un corazón encendido por la pasión. Con un claro uso del entendimiento y un pensamiento esencialmente lógico, el príncipe entiende que se está llevando a cabo una injusticia en su contra y que por ella se encuentra cautivo. El raciocinio deja al descubierto la arbitrariedad de los cielos y este hecho produce la ira del príncipe. Segismundo es un hombre y por lo tanto goza de la razón digna de los seres humanos; dado que también posee una parte de fiera, da rienda suelta a las pasiones cuando la razón le indica que es presa de una injusticia.

Desde el primer soliloquio Segismundo trasciende los límites de un personaje de carne y hueso para convertirse en uno simbólico. Encerrado en su prisión, lamentándose de la injusticia del delito de haber nacido, Segismundo se convierte en un arquetipo que representa a todos los seres humanos; sin embargo, esto no obsta para que el príncipe se revele, también, como un personaje fundamentalmente humano cuya "humanidad" se manifiesta en el dolor que manifiesta por no poder gozar de la libertad de la cual gozan los demás y en su vehemente necesidad de encontrar una razón a su encierro. Estos rasgos apean a Segismundo de su abstracta simbología y lo convierten en un ser concreto y real como cualquier hombre verdadero.

En los acontecimientos que conducen al segundo soliloquio, Segismundo se topa con Rosaura. La belleza de la dama logra enternecer y turbar al príncipe quien, preso de la hermosura de la mujer, muestra su calidad humana y se porta piadoso con ella. El príncipe, aunque parezca fiera, es humano, por lo que la voz y la belleza de Rosaura lo liberan de su

animadidad al domesticarlo y civilizarlo. Podemos ver cómo la primera instancia de cambio en Segismundo es la belleza: cuando Clotaldo entra a la torre con soldados y aprehende a Rosaura y a Clarín, Segismundo, en un nuevo acto de piedad derivado del amor que siente por Rosaura, amenaza con darse muerte.

El ayo manda encerrar al príncipe y Segismundo enuncia su segundo soliloquio. Orgullosa, hace a los cielos el objeto de su pasión irascible y se compara con un gigante que quebraría al sol sus "vidrios y cristales". La imagen caracteriza a Segismundo como un ser soberbio que se rebela contra un designio divino. Esta soberbia deriva directa y esencialmente de la tendencia natural de Segismundo a lo grande y del deseo inmoderado de su propia excelencia. La calidad de "sangre" de Segismundo lo mueve a la soberbia y como resultado de ella, a la irascibilidad.

Segismundo es drogado y conducido al palacio, donde despierta. En su tercer soliloquio el príncipe expresa su admiración ante lo que ve. Encontramos que Segismundo funda su conocimiento en la percepción sensible: la percepción de las telas y brocados, de los criados y del "lecho tan excelente" es lo que le provee la certeza de que está despierto. Cuando sus sentidos (aquello que le permite distinguir la verdad del sueño) le muestran una realidad que no es la suya, Segismundo entra en un estado de incertidumbre. El personaje sufre la angustia de no poder descubrir una medida de lo cierto que satisfaga la razón y de encontrarse perdido en un laberinto de imágenes y pasiones; por ello, es incapaz de reconocer su propia individualidad con la conciencia intelectual.

Durante su estancia en palacio, Segismundo se caracteriza como un ser pasional y soberbio. El príncipe aprende, gracias a Clotaldo, que por ley del cielo fue encerrado y que es heredero al trono. Movido por el conocimiento de que fue puesto en cautiverio injustamente, se deja arrastrar por el rigor y la cólera: amenaza a Clotaldo con la muerte, lanza a un criado por la ventana y está dispuesto a deshonrar a Rosaura. Como en el primer soliloquio, la razón le dicta que el maltrato que ha recibido ha sido producto de una decisión injusta y por ello explota contra quienes lo rodean. Nuevamente el entendimiento impulsa a Segismundo a defender con pasión los derechos que la razón le dicta como suyos, sólo que, al defenderlos con la violencia, Segismundo cae en la soberbia y en la injusticia. Dentro de este torbellino de pasiones, Segismundo descubre que es una síntesis de contrarios, un hombre fiera. Este conocimiento de sí mismo será el primer paso en la lucha de Segismundo por controlar sus pasiones.

En el cuarto y en el quinto soliloquios se produce el desengaño de Segismundo. Al despertar en la torre, el príncipe se percata de que lo que vivió en palacio fue un sueño. El cambio de experiencias que Segismundo ha tenido de torre a palacio, y de palacio a torre, lo llevan a la conclusión de que la realidad y el sueño son lo mismo. Dado que el vivir sólo es soñar, Segismundo decide reprimir su furia y ambición siguiendo el consejo de Clotaldo, quien le sugiere que “aun en sueños / no se pierde el hacer el bien”. El príncipe sabe ahora que el gusto y los bienes terrenales son caducos, mientras que el bien obrar es lo único permanente. De ahora en adelante el príncipe intentará hacer el bien como un medio de prevención para evitar el castigo de la torre. Esta decisión, no obstante, será difícil de llevar a cabo, pues Segismundo se enfrentará a sus propias pasiones.

Al inicio de la tercera jornada un grupo de soldados saca a Segismundo de la torre para que restaure su “imperial corona y cetro” y se la “quite a un tirano”. Segismundo dice los soliloquios sexto, séptimo y octavo mientras se encuentra al frente de este grupo de soldados. Los soliloquios caracterizan a Segismundo como un ser que se encuentra entre dos deseos apremiantes: la pasión desbordada por el poder del trono y la prudencia derivada de su deseo de hacer el bien. En los tres soliloquios, la voluntad de poder del príncipe es avasallada por el recuerdo de la lección que aprendió de Clotaldo: “aun en sueños / no se pierde el hacer el bien”. En los tres soliloquios la prudencia que muestra el príncipe, también, es una cuestión de cálculo, pues Segismundo actúa con mesura por miedo a ser castigado al despertar.

Hacia el final de la tercera jornada Segismundo se encuentra con Rosaura. La dama le confiesa que se le ha presentado tres veces, “con diverso traje y forma”, y con tres personalidades diferentes: de hombre en la primera jornada, de dama de Estrella en la segunda y como Rosaura en la tercera. Las palabras de Rosaura producen un hondo efecto en el príncipe; en su noveno y último soliloquio Segismundo descubre que su vida no está dividida entre la “verdad” o “realidad” de la torre y el “sueño” del palacio, sino que hay continuidad en su existencia. Como en los soliloquios sexto, séptimo y octavo, asistimos a la lucha que tiene lugar entre la pasión y la prudencia. Triunfa la prudencia, pero esta vez por el descubrimiento de que no vale la pena perder una “divina gloria” por “vanagloria humana”. Segismundo descubre que al vencer a las pasiones puede alcanzar “lo eterno”; ahora, además del temor de despertar en la torre, lo que lo lleva a hacer buenas obras es un motivo más elevado: el deseo de trascendencia.

Después del noveno soliloquio, la conversión final del príncipe casi está completa. Falta sólo un detalle: Segismundo aún no vence su deseo de poder. Hacia el final de la jornada tercera, cuando Basilio se postra a los pies de su hijo, Segismundo, en vez de matarlo, acepta que al haber usado medios ilícitos para hacerse del trono él mismo merece la muerte. Con esto, la conversión de Segismundo llega a su fin. Las acciones posteriores –renuncia a Rosaura, matrimonio con Estrella, perdón de Clotaldo y castigo al soldado traidor– subrayan la transformación de Segismundo en un príncipe prudente y templado.

El análisis de los soliloquios nos ha permitido conocer los miedos, dudas y confusiones del personaje, así como el silencioso proceso de su pensamiento, los móviles detrás de su conducta y el sentido de sus acciones. Sabemos que Segismundo desea conocer las razones de su encierro y que el hecho de permanecer en la ignorancia le provoca ira y pasión. Conocemos, también, las dudas causadas por los súbitos cambios de su entorno, y cómo estas dudas postran a Segismundo en un angustiante estado de incertidumbre. Una vez libre, sabemos que el conflicto de conciencia de Segismundo responde a la lucha que se lleva a cabo en su interior entre su deseo de poder y de prudencia. Con estos elementos pudimos construir el carácter de Segismundo, entender su interioridad y su forma de ser. El príncipe se nos ha revelado como un personaje con una riqueza y heterogeneidad de atributos cuyo rasgo distintivo es la coexistencia de atributos contradictorios. Segismundo posee muchos rasgos relativos a distintas dimensiones, lo que lo hace un ser de una marcada pluridimensionalidad: príncipe magnánimo y pasional, ser con una inclinación natural hacia lo grande que se manifiesta en actos de bondad y de soberbia, monarca con un deseo inmoderado de la propia excelencia que se abre tanto al bien universal como a la irascibilidad, Segismundo se revela como un personaje profundo y complejo.

El príncipe también se nos revela en los soliloquios como un personaje que evoluciona. Segismundo se transforma en un proceso lento y justificado conforme avanza el drama; somos testigos de cómo desde un inicio conviven en el príncipe la razón y la pasión, la bondad y la soberbia y cómo, gradualmente, las primeras sobrepasan a las segundas. También vemos cómo descubre la importancia de hacer buenas obras, primero con un fin pragmático y luego con uno trascendental; finalmente vemos cómo el personaje es capaz de vencerse a sí mismo para convertirse en un príncipe prudente. Esta evolución y posibilidad de lucha interna en Segismundo lo convierten en un personaje redondo, profundamente humano y complejo, con verdadero carácter. Con la aplicación de este tipo

de análisis pudimos concluir que para poder obtener una visión completa e integral del carácter del personaje es necesario fijar la atención en los soliloquios.

Sería motivo de un nuevo trabajo estudiar otras funciones dramáticas que desempeña el soliloquio y la forma en que Calderón se apropia de ellas y las utiliza en sus dramas. El hecho de que esta convención dramática haya sido utilizada con tanta frecuencia y con la más diversa función y extensión en el drama del Siglo de Oro, nos obliga a continuar y profundizar su estudio, lo cual será motivo de otro trabajo. Por lo que respecta al personaje de la *Comedia*, quedan por descubrirse muchas líneas de investigación para estudiar su proceso de caracterización. Existe todavía una corriente en la crítica que considera que los personajes del Siglo de Oro son esquemáticos y monofacéticos. En la medida en que más estudios se aboquen a desentrañar las coordenadas que conforman a estos personajes nos podremos percatar de que no son sólo singulares, sino que también son capaces de comunicarnos su humanidad, de hacernos partícipes en sus problemas, de conmovernos durante la representación y de intrigarnos e interesarnos intelectualmente.



BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DE *LA VIDA ES SUEÑO*

- PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2001.
- , *La vida es sueño*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Taurus, 2001.
- , *La vida es sueño*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- , *La vida es sueño*, ed. de José María García Martín, Madrid, Castalia, 1984.
- , *La vida es sueño*, edición de Mayda Romero, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- , *La vida es sueño*, ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Vicens Vivens, 1997.
- , *La vida es sueño*, ed. de Everett Hesse, Salamanca, Almar, 1978.
- , “La vida es sueño”, en *Obras completas. Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, vol. II, pp. 491-533.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALATORRE, CECILIA, *Análisis del drama*, México, Gaceta, 1985.
- ALBORG, JUAN LUIS, *Historia de la literatura española II. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1973.
- ALONSO, DÁMASO, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Manuel Durán y Roberto González (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 396-421.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999.
- ALONSO, MARTÍN, *Enciclopedia del idioma: Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX), etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1958.
- AMEZCUA, JOSÉ, *Lectura ideológica de Calderón. “El médico de su honra”*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- AYLWARD, E. T., “A question of values: the spiritual education of Segismundo in Calderón’s *La vida es sueño*”, *Bulletin of Comediantes*, 54, 2, 2002, pp. 339-372.
- BLOOM, HAROLD, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Riverhead Books, 1994.
- BOBES, MARÍA DEL CARMEN, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BODINI, VITTORIO, “Signos y símbolos en *La vida es sueño*”, en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, pp. 11-172.
- BRIÑAS, J. V., *Calderón de la Barca: imagery, rethoric and drama*, London, Tamesis, 1977.
- BUCHANAN, MILTON, “Segismundo’s soliloquy on liberty in Calderón’s *La vida es sueño*”, *Modern Language Notes*, 23, 1908, pp. 240-253.
- BUENO, LOURDES, *Hacia una estilística del discurso dramático: una tipología del monólogo femenino en los dramas calderonianos*, tesis doctoral, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *El médico de su honra*, ed. de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

- CAMPBELL, YSLA, *La vida es sueño a la luz de la tradición neostoica-tacitista*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2003
- CARRETER, LÁZARO y EVARISTO CORREA, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1977.
- CASA, FRANK P., LUCIANO GARCÍA LORENZO, GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASA, FRANK P., "Aspects of Characterization in Golden Age Drama", en William McCrary y José Madrigal (eds.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, London, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 37-45.
- CEBALLOS, ÉDGAR, *Principios de construcción dramática*, México, Gaceta, 1995.
- CILVETI, ÁNGEL L., *El significado de "La vida es sueño"*, Valencia, Albatros, 1971.
- COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA, "Racionalismo del arte dramático de Calderón", *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII*, Madrid, 1939, pp. 75-109.
- CRAWFORD, J. P., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1937.
- CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (ed.), *Dos tragedias*, Madrid, Nacional, 1978.
- , *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- , "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", en José María Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 50-92.
- EGRI, LAJOS, *Cómo escribir un drama*, Buenos Aires, Bell, 1947.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000.
- EVANS, PETER, "Peribáñez and Ways of Looking at Golden-Age Dramatic Characters", *Romanic Review*, 74, 1984, pp. 136-151.
- FERRER, TERESA, *Teatro clásico en Valencia*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000.
- FRENK, MARGIT, "El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, pp. 480-498.
- FROLDI, RINALDO, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973.
- FRUTOS, EUGENIO, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Labor, 1949.
- , "La filosofía del Barroco y el pensamiento de Calderón", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 19-20, 1951, pp. 173-230.
- GÁLLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ MARÍA, "Introducción" a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, pp. 23-51.
- GERLI, MICHAEL E., "Forma interior y forma exterior del primer monólogo de Segismundo: la sistematización de la pasión", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1101-1109.

- GONZÁLEZ, AURELIO, "Introducción", en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, Aurelio González (ed.), México, El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, LUIS M., "La mujer en el teatro del Siglo de Oro español", *Teatro*, 6-7, 1994-1995, pp. 19-29.
- GONZÁLEZ, MARÍA PILAR, *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- GYDE, HUMPHREY, *Speaking apart: the formation and exploration of character through the aside and soliloquy in Elizabethan and Jacobean Drama*, Stanford, Stanford University, 1990.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, *El teatro en el siglo XVI*, ed. de R. de la Fuente, Barcelona, Júcar, 1994.
- , *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ ANTONIO, "Las características del texto teatral", en *Teoría y práctica del comentario literario*, Cádiz, Universitat, 1996, pp. 239-257.
- HESSE, EVERETT, "Introducción" a su edición de *La vida es sueño*, Salamanca, Alvar, 1978, pp. 9-61.
- , *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972.
- , *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1970.
- , *Calderón de la Barca*, New York, Twayne, 1967.
- , "Some observations on Imagery in *La vida es sueño*", *Hispania*, 49, 1966, pp. 421-429.
- HIRSH, JAMES, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, London, Associated University Press, 2003.
- HODGSON, TERRY, *The Drama Dictionary*, New York, New Amsterdam, 1988.
- INGARDEN, ROMAN, "La fonction du langage au theatre", *Poétique*, 8, 1971, pp. 57-68.
- JONES, C. A., "Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive", *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.
- JONES, HAROLD G., "Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28, 1979, pp. 129-136.
- KOWZAN, TADEUSZ, "The sign in the Theatre", *Diogenes*, 61, 1968, pp. 29-35.
- LAPESA, RAFAEL, "Lenguaje y estilo de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 51-101.
- LARUBIA-PRADO, FRANCISCO, "Calderón's *Life is a Dream*: Mapping a culture of contingency for the twenty-first century", *Bulletin of Comediantes*, 54, 2, 2002, pp. 373-405.
- LE ROY ARNOLD, MORRIS, *The soliloquies of Shakespeare*, New York: The Columbia University Press, 1911.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "El monólogo", en *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp. 122-135.
- LOPE DE VEGA, FÉLIX, *Arte nuevo de hacer comedias*, México, Temas Teatrales, 1961.
- , *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989.
- MARÍN, DIEGO, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.
- , "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el*

- teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1139-1146.
- MCKENDRICK, MALVEENA, *El teatro en España, 1490-1700*, Palma de Mallorca, J.J. Olañeta, 1993.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, EMECÉ, 1946.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1966.
- MORÓN, CIRIACO, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- , “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 15-82.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO, *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Universidad de Salamanca-Reichenberger, 1984.
- OLMEDO, P. FÉLIX, *Las fuentes de “La vida es sueño”*, Madrid, Voluntad, 1928.
- OROZCO, EMILIO, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- , “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Luciano García Lorenzo, *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 125-164.
- PARKER, ALEXANDER, A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- , “Hacia una definición de la tragedia calderoniana”, en Manuel Durán y Roberto González (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 204-222.
- , “Aproximación al drama español del siglo de oro”, en Manuel Durán y Roberto González, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 413-435.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología)*, trad. de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- PEDRAZA, FELIPE, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- PEDRAZA, FELIPE y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. IV. Barroco. Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.
- PFISTER, MANFRED, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. de John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- POUGIN, ARTHUR, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1985.
- PRING-MILL, R. D. F., *Lope de Vega (Five plays)*, trad. J. Booty, New York, Hill and Wang, 1961.
- QUINN, EDWARD, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York, Facts on File, 2000.
- REGALADO, ANTONIO, *Calderón. Los orígenes de la Modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- REICHENBERGER, ARNOLD, “Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco en los dramas de Calderón”, en *Hacia Calderón*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 51-60.
- , “The uniqueness of the *comedia*”, *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 300-316.
- REY HAZAS, ANTONIO, “Introducción” a su edición de *La vida es sueño*, Barcelona, Vicens Vivens, 1997, pp. VII-XLVII.
- REYES, ALFONSO, “Un tema de *La vida es sueño*”, en *Obras completas*, VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 182-248.
- RIVERA, VIRGILIO, *La composición dramática*, México, GEGSA, 1993.

- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, "Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35.
- , "Introducción" a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-85.
- RUBINSTEIN, J. L., *Principios de psicología general*, México, Grijalbo, 1967.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- , "Dramaturgia y dialéctica del sueño en "La vida es sueño", en Serafín González y Lilián Von der Walde, *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 181-192.
- , *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- (ed.), Prólogo a *Tragedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Alianza, 1967.
- RULL, ENRIQUE, "Introducción" a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 6-63.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FRANCISCO, "Sobre el origen de "El delito mayor / del hombre es haber nacido", *Romance Notes*, 3, 1962, pp. 50-52.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.
- SCIACCA, MICHELLE FEDERICO, "Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca", en Manuel Durán y Roberto González (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 541-562.
- SERRANO DEZA, RICARDO, "Consideraciones teóricas sobre el carácter del personaje de la Comedia, formuladas a partir de un análisis de *La Aldehuela* de Lope", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 181-199.
- SITO ALBA, MANUEL, "El personaje, elemento externo del iceberg mimético y clave de la comunicación con el público", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Atmagro, 20 al 23 de sept., 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 149-163.
- SLOMAN, ALBERT E., "The Structure of Calderón's *La vida es sueño*", en B. W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965, pp. 98-110.
- SLOMAN, ALBERT E., *The dramatic craftsmanship of Calderon*, Oxford, Dolphin, 1958.
- SPANG, KURT, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- SUÁREZ, JUAN LUIS, "Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en *La vida es sueño*" *Bulletin of Comediantes*, 51, 1-2, 1999, pp. 21-36.
- URRUTIA, JORGE, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del teatro literario", José María Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 269-292.
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.
- , *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

- , *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- VALE, EUGENE, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- VAREY, J. E., y N. D. SHERGOLD, "Some palace performances of seventeenth century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pp. 212-244.
- WILLIAMSEN, VERN, "Lope de Vega, Literature, and the Theatre: a Study in Dramatic Characterization", Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro (Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger)*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 355-365.
- WILSON, E. M., "La vida es sueño", en Manuel Durán y Roberto González (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 300-328.
- , *The four elements in the imagery of Calderon*, *Modern Language Review*, XXI, 1936, pp. 34-47.
- YNDURÁIN, DOMINGO, y FRANCISCO RICO, "El monólogo de Segismundo", en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 436-443.
- YNDURÁIN, DOMINGO, "Personaje y abstracción", en Luciano García Lorenzo (comp.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-36.