

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**METRICA, RETORICA Y POETICA EN
LA VIDA ES SUEÑO DE
PEDRO CALDERON DE LA BARCA**

Hacia una teoría dramática del teatro de los Siglos de Oro

TESIS

Que para obtener el Título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA:

JOSE DE JESUS PERULLES FLORES

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y
LETRAS



México, D. F.

COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

Asesor: **Dra. María Andueza**



m. 348556



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTO:

A la Universidad Nacional Autónoma de México, único contrapeso a la lastimosa condición de la cultura en nuestro país. A la Dra. Andueza por guiar un trozo de mi vida por el camino del conocimiento; a la Mtra. Sara Ríos, quien despertó mi inocencia al Teatro de los Siglos de Oro; al Prof. José Luis Ibáñez, *Magister maximum*; al Dr. Gabriel Weisz; a la Mtra. Ana María Sánchez, luz en mi oscuridad. A Juan O’Gorman y a la Biblioteca Central, también a la Samuel Ramos y al “jardín de los cerezos”. Así mismo a mi padre que, sosegado de las desdichas de este mundo, esperamos esté en mejor sitio que nosotros; a la Sra. mi madre, mi amor: a Jaime, a Tere, al Licenciado Miguel Angel, a Martha, a Mara por su infinito y silencioso apoyo; a la Licenciada María Antonia, mecenas y cómplice intelectual; al Dr. Montiel, siempre un ejemplo a seguir; a la Licenciada Adriana, mi preferencia; a Haz, a MAPA; a Güicho por ser puma también; a Arielle y a Viri Montiel, por estar justo en el centro de mi corazón; a Mariso, su magia y su conocimiento. A la música; a la física que nos descubre los secretos de Dios; a Bach, a Mozart del que dicen que era un ángel aunque él jamás lo supo; a Hamlet y a Macbeth y al Quijote; a Borges y todos sus laberintos; a todos los magos, hechiceros y brujas; a Mahler y a Monteverdi; al Caballero de Olmedo; a la sinfonía y al soneto; al número uno y al tres; a las sonatas para violín de Bach; a Shakespeare haya o no existido; a Calderón y todos sus Segismundos. Al coñac y al tabaco y al café y al tinto y al cannabis de una vez. Finalmente a Omecihuatl, a Alá, a Jehová, a Zeus, a Brahma y a Dios, a todos los dioses, a cualquier dios, como el Paracelso borgeano, que se dignen escuchar mi agradecimiento.

ÍNDICE

Introducción.....	4
I. Métrica.....	7
<i>Configuración estrófica</i>	16
II. Retórica.....	30
<i>Jornada primera</i>	36
<i>Segunda jornada</i>	49
<i>Jornada tercera</i>	54
III. Poética.....	61
<i>Estructura dramática de La vida es sueño</i>	76
<i>Trama</i>	76
<i>Jornada primera</i>	76
<i>Jornada segunda</i>	78
<i>Jornada tercera</i>	83
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	109
Anexos	

INTRODUCCIÓN

No tenemos más que abrir un texto dramático de los Siglos de Oro, para tener la impresión de estar frente a un código oscuro, a una suerte de información oculta, cifrada, de la cual, en principio nos sentimos excluidos; un camino donde el lector parece guiado a tientas por la estrechez de peñascos sintácticos, por la oscuridad arcana de metáforas ininteligibles, retruécanos laberínticos, aliteraciones extenuantes; el espectador desespera ante su autor; este lector claudicante no es para esta literatura, este teatro exige un ojo entrenado en sortilegios; así de pronto las formas comienzan a retorcerse, y sucede un alejamiento del centro de gravedad, lo cual deviene en desequilibrio. Este recargamiento hace al cuerpo literario ceder a su peso, pero en lugar de desplomarse, desafía la gravedad y comienza el vuelo; este vértigo no le es grato a cualquiera; cuando las formas se liberan de su origen, el texto levita, gracioso, insalvable y el autor lleva nuestra razón a un extremo donde se encuentra con su

contrario, lo irracional; el mundo de las emociones gira a nuestro alrededor, es como si el autor nos recordara: 'no te fies de tu razón', pues lo analítico deviene en metafórico y juego de contrarios; la mente, acostumbrada a entender, se angustia, el autor nos lleva al paroxismo, el caos se hace presente, y en el vórtice, la mente se libera de ella misma; en trance iniciático, como en los mejores tiempos de la tragedia griega; ocurre una catártica reconciliación con Aristóteles.

Este teatro está movido, ante todo, por un poderoso impulso intelectual; ¿cuáles son los resortes más íntimos que lo animan desde su centro? Hemos dispuesto esta investigación en tres bloques: 1) Su estructura métrica. 2) Los mecanismos lingüísticos de la figura retórica. 3) Cómo es que se amalgaman los principios generales de la literatura en su teoría dramática: Poética.

Deshilado el texto en su compleja urdimbre multidireccional, analizamos cada bloque para descubrir su eje central de acción, qué lo hace funcionar en sí mismo y cómo interactúa con las demás partes en el ensamble global.

El fenómeno barroco es inmenso y arrobador; descubrir la columna que lo vertebra y lo anima, es, creemos, la base para su entendimiento y el objeto de nuestra investigación. Tomamos como muestra significativa de nuestro estudio la obra calderoniana *La vida es sueño*, cifra y síntesis de este arte, que representa la *suma barroca* del teatro.

En el primer bloque damos algunas generalidades pertinentes al caso, para proceder al desmembramiento de la obra para su análisis métrico.

En el segundo bloque glosamos los principios lingüísticos de las figuras retóricas; luego ofrecemos un muestreo de algunos de los recursos retóricos de nuestro texto.

Para el tercer bloque hicimos una disección del cuerpo teatral para elucidar la estructura dramática del texto de acuerdo con los principios generales de la literatura, que es decir su poética .

El camino ha sido arduo y fatigoso pero a la postre se nos revela finalmente la sensación de haber andado un sendero ya conocido por intelectos más sutiles que el nuestro; ¿qué importa haber trabajado el tema? Importa, que el teatro como la vida, es un descubrimiento individual; arrojar luz sobre el camino ya iluminado, no es para alumbrarlo, sino para encender nuestro propio sendero de conocimiento y el de aquellos que de él quieran participar. Este tránsito jamás hubiera llegado a buen destino de no haber sido por la guía puntual y atinada de nuestra asesora: La Doctora María Andueza, a quien agradecemos minuciosamente.

I. MÉTRICA

Los tratados de retórica coinciden, en general, en tratar a la *métrica* como parte de los fenómenos retóricos; así, la rima, por ejemplo, (repetición de equivalencias) es considerada como una figura que perturba la norma a nivel palabra; la disposición silábica en una estrofa, al tener un número predeterminado, altera la sintaxis; el encabalgamiento, al violentar la regla métrica del final de verso, pareciera restablecer el orden sintáctico, pero eso es sólo en apariencia, pues funciona como un reforzador por contraste de las reglas métricas. De tal suerte que, en correlación siempre con la retórica, *la métrica* se desprende de ella formando un mundo que se explica a sí mismo.

En principio *métrica* significa medida, y al ocuparse del estudio de la versificación, trata de la conformación rítmica de un contexto lingüístico dispuesto a manera de poema. Lo que comprende: el *verso*, la *estrofa* y el *poema*¹. Si bien la *métrica* constituye una convención, al ocuparse del contexto lingüístico, se basa en las reglas establecidas, en los fenómenos naturales y objetivos, de nuestra lengua; con lo que se destierra el estereotipo, el cliché y esta suerte de robotización estéril a que se la ha querido sujetar.

El *verso* es la unidad más pequeña del poema; Corominas² dice que es el surco que da la vuelta. Y aunque es la unidad más pequeña, esta idea de

¹ Antonio Quilis: *Métrica española*. p. 15.

² Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. p. 604.

circularidad que se desprende de Corominas, da también la idea de totalidad, que para el estudio del verso de los Siglos de Oro es importanté, pues en un verso parece cifrarse toda una visión del mundo. El verso a su vez está constituido por unidades rítmicas: acento, cantidad, rima.

El *acento*: Ante todo, como apunta Quilis³, nuestra versificación como nuestra lengua se basan en el ritmo intensivo acentual, no en el cuantitativo como eran la griega y la latina. El acento es, pues, el alma del verso y es el alma del verso, porque a la vez es el alma de cada palabra que lo conforman. De la posición de las sílabas acentuadas e inacentuadas depende el ritmo acentual de cada verso; esto es que el acento no es una imposición arbitraria, parte de la naturaleza de las palabras; el acento es algo objetivo que se desprende de las reglas de acentuación de la lengua; la palabra aislada contiene un acento, pero en la cadena hablada se percibe cómo hay sílabas tónicas y átonas.

El *ritmo* es pulsación, adecuación de los sonidos y silencios en un espacio determinado; es decir que los acentos naturales de cada palabra se adecuan armónicamente a lo largo de un verso con un fin estético.

El *acento estrófico* es el acento que obligadamente lleva todo verso español en la penúltima sílaba; es un acento fijo que se repetirá en todos los versos de la estrofa y es, por tanto, el acento más importante de cada verso; de él depende el ritmo de intensidad de los versos. Dramáticamente es de

³ Antonio Quilis: *Métrica española*. p.22.

capital importancia tener conciencia de este acento pues ciertas intensidades de la obra están cifradas en él.

Los versos, de acuerdo con su última sílaba acentuada, se clasifican así:

Verso *oxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso; es decir, cuando el verso termina en palabra aguda.

Verso *paroxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la penúltima del verso; es decir, cuando el verso termina en palabra grave o llana.

Verso *proparoxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso; es decir, cuando el verso termina en palabra esdrújula.

Puede darse el caso de terminar con palabra sobreesdrújula, que no es muy usual, tendríamos el caso de un verso *superproparoxítono*, con acento en la sílaba anterior a la antepenúltima.

Insertos en la ciencia del verso, habrá que aclarar que el cómputo silábico de las palabras difiere de su estado normal cuando forma parte de un verso, esto se debe a ciertas reglas métricas establecidas:

Sinalefa es la unión de vocales de palabras diferentes para formar *sílabas métricas*.

Sinéresis es la unión de vocales en el interior de una misma palabra, formando un diptongo con fines *métricos*, que normativamente no existe.

Diéresis es lo contrario exacto a la sinéresis: separación de vocales en el interior de la palabra con fines *métricos*.

Hiato, es lo contrario exacto a la sinalefa: separación de vocales de palabras diferentes con fines *métricos*.

Queda ahora claro, cómo un verso que normalmente nos daría diez sílabas, por ejemplo, al aplicar estas sencillas reglas, se convierten en ocho *sílabas métricas*. Es curioso cómo en la métrica las cosas no suceden por omisión; es decir, cuando en un verso que no ajusta a las sílabas necesarias, lo más fácil sería, por ejemplo, deshacer una sinalefa para volver a un cierto estado normal la frase, en la métrica no se opera de ese modo, antes todo lo contrario; se aplica la sinalefa y si es necesaria alguna sílaba, se aplica además una diéresis, el objetivo de la métrica no es el regreso a ninguna normalidad, es un código rítmico en sí mismo que lo que pretende es alejar la frase de su cotidiano para exaltarla estéticamente.

El final de verso está determinado por el *acento estrófico* que antes hemos definido como el acento obligado en la *sílaba rítmica* penúltima de todo verso medido en nuestra lengua. Resulta, que si tenemos un verso octosílabo *oxítono*, la cantidad neta de sílabas será de siete pero se contarán como ocho *sílabas rítmicas*. Si tenemos un verso octosílabo *paroxítono*, serán ocho sílabas normales y también ocho *sílabas rítmicas*. Un octosílabo *proparoxítono* serán nueve sílabas netas, pero se considerarán ocho *sílabas métricas*. ¿Cuál es el porqué de esta regla? Todos los preceptos métricos están entrelazados en un complejo juego rítmico; el ritmo es un orden de pulsación, contraste entre sonido y silencio; este orden rítmico conforma un *tempo*, a la manera musical, que es un tiempo interno que en nada se

relaciona con el tiempo real; este *tempo*, genera una sensación subjetiva en el espectador; esa sensación se guía por intensidad no por duración. De aquí que el *acento estrófico* sea todo un eje rítmico que hace coincidir las particularidades rítmicas más importantes del verso: *timbre*, determinado por la rima; *intensidad*, determinado por el acento y *tono y cantidad*: longitud de onda y cantidad de sílabas. Así, la penúltima sílaba es todo un axis rítmico en el que se cifra la intensidad del verso. En el verso *oxítono*, todo lo que hemos dicho se encuentra en la última sílaba, lo que genera la sensación superlativa de intensidad; cuando el sonido finaliza la sensación no desaparece inmediatamente: hay una sensación de aumento cuantitativo; el ritmo es el contraste sonido-silencio; el sonido de ese último acento, el lector lo compensa subjetivamente con el silencio que hace falta lo cual genera tensión; de ahí que pasajes particularmente dramáticos estén cifrados en rima *oxítona*.

El verso *paroxítono* es el verso terminado en palabra grave, la cual representa el 80% de las palabras de nuestra lengua; de algún modo el verso *paroxítono* representa una vuelta a la estabilidad, las sílabas naturales coinciden con las sílabas rítmicas.

El verso *proparoxítono*, terminado en esdrújula, propone el efecto contrario al oxítono; al estar situado el acento estrófico dos sílabas antes es ahí el punto de intensidad y las dos sílabas siguientes tienen la función, negativa de disminución en intensidad, tono y cantidad; con lo que para la sensación hay una sílaba menos.

El axis rítmico contenido en el acento estrófico reúne también el elemento del timbre, es decir que se sitúa al comienzo de la rima, frontera versal más importante, que indica el fin de verso.

De acuerdo con el cómputo silábico, tres son los tipos de verso en nuestra lengua: *Versos de arte menor*, contienen como máximo ocho sílabas rítmicas. *Versos de arte mayor*, contienen entre nueve y once sílabas rítmicas. A partir de doce sílabas es un *verso compuesto*.

Los versos se unirán en estrofas, y de la utilización de éstos dependerá el resultado al confrontar la obra al lector: En términos generales los versos más largos presuponen, para decirlo en términos musicales, mayor longitud de onda y menor frecuencia de ésta, lo que redundará en un verso más cadencioso, más grave; generalmente usado en teatro para dar a notar la jerarquía de algún personaje o la gravedad de una situación; en *La vida es sueño*, Calderón lo utiliza en el palacio del Rey en una escena previa a la guerra, revestida de dignidad. Por el otro lado, los versos más cortos, octosílabos, permiten mucha mayor fluidez; permiten también mayor cercanía con el espectador; en la misma obra y la misma situación, pero con el otro bando de la guerra, Calderón usa octosílabos, generando una sensación vertiginosa y tensa que se resuelve en la batalla en sí. Así, según sean usados los versos de *arte mayor* o de *arte menor*, se verán reflejados estéticamente y emotivamente en la obra. En los *versos compuestos* no podemos detenernos demasiado, pues no es objeto de este estudio; baste aclarar que se llaman

compuestos, precisamente por estar formados por dos versos simples separados por una *cesura*.

La *rima* es la total o parcial semejanza acústica entre dos o más versos de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada, nos dice Antonio Quilis⁴. La rima, pues, es un fenómeno acústico de la lengua, aunque se manifiesta gráficamente; es lo que determina el fin de cada verso y marca la relación de todos los versos a lo largo de la estrofa; constituye el fenómeno más vistoso y reconocible de la versificación; en ella se cifran algunos de los valores esenciales emotivos y estéticos del verso; sin ella no podríamos distinguir el final de un verso respecto de otro; con respecto al teatro, al ser una figura de repetición es una gran fuente de tensión dramática. La *rima* puede ser *total* o *consonante* cuando hay una total identidad acústica en todos los fonemas a partir de la última vocal acentuada. Se llama *rima parcial* o *asonante* cuando hay identidad acústica sólo de los sonidos vocálicos también a partir de la última vocal acentuada. Según la acentuación de las palabras rimadas, la *rima* puede ser: *oxítona*, *paroxítona* o *proparoxítona*.

En general las reglas de la métrica están también codificadas como figuras retóricas; más adelante nos ocuparemos de ellas, pero es importante adelantar que, en tanto figuras retóricas, presuponen un tipo de anomalía en el lenguaje con fines estéticos, y, en tratándose de teatro, dramáticos.

⁴ Antonio Quilis: *Métrica española*. p.37.

Así tendremos que entender el *encabalgamiento*; en el principio lo catalogamos como una figura dentro de otra figura; es decir, en tanto que la métrica contraviene las reglas del uso normado del lenguaje, el *encabalgamiento* a su vez contraviene las reglas de la métrica; como si de algún modo restituyera el orden; pero también dijimos que ese restablecimiento del orden es sólo aparente, pues ni a la métrica ni al *encabalgamiento* como tal, les importa ese orden sino sólo para desquiciarlo en favor del goce estético, en favor de la tensión dramática.

La rima constituye la frontera entre un verso y otro, lo que implica una *pausa versal*; cuando no hay coincidencia entre la pausa versal y la sintáctica, surge el fenómeno del *encabalgamiento*; sucede una suerte de desbordamiento en uno de los versos que invade el siguiente; sólo así podemos entender el efecto de tensión que esto genera psicológicamente en el lector. El dilema del *encabalgamiento* es, que si respeta la *pausa versal*, deja de respetar la sintaxis; y si respeta la sintaxis, deja en el acto de respetar la *pausa versal*, o sea la métrica; y en ese dilema se cifra toda la magia del *encabalgamiento*. Parece simple, pero sólo los grandes autores han podido descifrar el sortilegio en su favor. Sobre el *encabalgamiento*, hay tratados enteros⁵; no es nuestro intento hacer una descripción detallada de todos ellos; bástenos, mencionar dos que nos parecen importantes para este estudio.

En el *encabalgamiento abrupto* la frase, que viene del verso *encabalgante*, se sigue sobre el siguiente verso, *verso encabalgado*, y termina

antes de la pausa interna, antes de la quinta sílaba, respetando la pausa interna. En el *encabalgamiento suave* el *verso encabalgante*, se sigue con sutileza durante todo el *verso encabalgado*.

A lo largo de esta breve descripción de algunos de los recursos métricos más importantes, intentamos enfatizar nuestra visión dramática de la métrica, liberarla del prejuicio *realista*, que ve en ella fingimiento, exageración inverosímil, anquilosamiento y caducidad.

Nosotros creemos que la métrica es una manera de medir el universo, cuando menos el universo que nos plantea la literatura barroca.

⁵ Véase Antonio Quilis: *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, C. S. I. C., Anejo LXXVII, de la *Revista de Filología Española*, 1964.

Configuración estrófica de *La vida es sueño*

Jornada Primera

- Inicio: Rosaura cae del caballo.....Silvas. vv. 1 - 102
- Primer monólogo de Segismundo..... Décimas (17). vv. 103 - 272
- Explicación Rosaura, entrada de Clotaldo.....Romance (a-e). vv. 273 - 474
- Astolfo y Estrella.....Quintillas. vv. 475 - 599
- Basilio, relación de sucesos.....Romance (i-o). vv. 600 - 985

Jornada Segunda

- De cómo fue llevado Segismundo.....Romance (e-a). vv. 986 - 1223
- Segismundo en palacio.....Redondillas. vv. 1224 - 1547
- Rosaura y Segismundo. Violación frustrada.....Silvas. vv. 1548 - 1723
- Estrella y Astolfo: El retrato.....Romance (e-e). vv. 1724 - 2017
- Segismundo de nuevo en la torre.....Décimas. vv. 2018 - 2187

Jornada Tercera

- Clarín en la torre y asalto.....Romance (e-o). vv. 2188 - 2427
- Basilio y Astolfo. Guerra.....Octavas reales. vv. 2428 - 2491
- Rosaura rechaza ayuda de Clotaldo.....Redondillas. vv. 2492 - 2655
- Segismundo y Clarín, llegada de Rosaura.....Silvas. vv. 2656 - 2689

Rosaura, campo de batalla.....	Romance (o-a).vv. 2690 - 3015
Muerte de Clarín.....	Redondillas. vv. 3016 - 3097
Ségismundo triunfa.....	Romance (a-a). vv. 3098 - 3319

Clases de estrofas	Total de versos
Romance.....	1098
Redondillas.....	570
Décimas.....	340
Silvas.....	312
Quintillas.....	125
Octavas Reales.....	64

Hasta aquí queda suficientemente clara la manera como domina el Romance sobre las otras estrofas, comencemos por describirlo.

ROMANCE

Hemos de recordar primero que el *romance* es un tipo de estrofa formada por octosílabos, Antonio Quilis¹, nos dice, que el grupo fónico mínimo en nuestro idioma corresponde al de ocho sílabas, así como el máximo a once sílabas; de ahí la popularidad y la importancia de los octosílabos y los endecasílabos. Es un verso de *Arte menor*, con acento

¹ Antonio Quilis: *Métrica española*. p. 65.

rítmico obligado en la penúltima sílaba, (Acento estrófico). La ligereza y la naturalidad, pues, de este grupo silábico, le otorgan la facilidad con que se ha asimilado desde la poesía popular hasta la culta; de ahí, también el porqué se ha empleado en el teatro de los Siglos de Oro. Cultivado desde los siglos XI y XII y luego, ya en el barroco, con la creciente introducción de esta medida de verso, merced a su uso en el teatro, la difusión de los romances, y el deseo de los autores de mostrar las bondades del octosílabo en oposición a las formas importadas de Italia, hizo de él uno de los tipos de verso preferidos, hasta nuestros días.

El *romance*, ya desde su nombre nos habla de su procedencia, pues romance, en oposición al latín, es la lengua del vulgo. Su origen parece cifrarse en los antiguos cantares de gesta, éstos se componían de una serie ilimitada de versos octosílabos con rima asonante, sólo en los pares. Antes eran versos compuestos de doce a dieciséis sílabas, que implicaban dificultades rítmicas para ser cantados; así, se procedió al desmembramiento en los hemistiquios y quedaron versos octosílabos con la rima del segundo hemistiquio, que, obviamente, coincidían con el grupo fónico mínimo. Esa intensidad rítmica del octosílabo tuvo feliz acogida y la prueba del origen del romance, según Tomás Navarro², se encuentra en que sólo los pares riman. En algunos casos, antiguos o modernos, aceptan mezcla de asonancia y consonancia; su unidad es pues, el par de versos. En los Siglos de Oro, se llegan a agrupar en cuartetos, pero no se usa la rima consonante. Este tipo de

² Tomás Navarro: *Métrica española*. p. 69.

verso ha servido como modelo de otros metros, como el romance en endecasílabos, llamado *heroico*. Cuando el *romance* se extiende demasiado suele cambiar de rima.

El momento culminante de esta estrofa se vive en el Barroco, prueba de ello es *La vida es sueño* cuyos versos en *romance*, representan casi el sesenta por ciento de la obra.

Lope decía en su *Arte nuevo de hacer comedias*, que el *romance* venía bien para las relaciones³, y a juzgar por *La vida es sueño*, Calderón sigue el precepto, pues todas las relaciones de sucesos de sus personajes se solucionan en *romance*, lo cual imprime fluidez a narraciones extensas; otro tipo de estrofa entorpecería, sin duda, el drama.

Recordemos, a manera de ejemplo, el siguiente pasaje de *La vida es sueño*, en el que Basilio describe el nacimiento de Segismundo, en el verso 700, y cuya rima es en i-o.

Basilio:

En este mísero, en este	700
mortal planeta o signo ⁴ ,	
nació Segismundo, dando	
de su condición indicios,	
pues dio la muerte a su madre,	
con cuya fiereza dijo:	705
« Hombre soy, pues que ya empiezo	
a pagar mal beneficios. »	

³ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Obras Selectas, v. II. p. 1010.

⁴ Todas las negritas que enfatizan la rima de los versos son mías.

REDONDILLA

La redondilla, nos dice Antonio Quilis⁵, aparece en las letras hispánicas en el siglo XII, pero no se utiliza sino hasta el XVI.

En la Edad Media es usado al principio y al final de otras estrofas, o en narraciones a manera de moraleja. En el Barroco se convierte en uno de los metros recurrentes en poesía y teatro. Es una estrofa de *Arte menor*, octosílabos, reunidos en cuatro versos con rima abrazada: abba. Una variante de la *redondilla* es la cuarteta, cuya única diferencia es que la rima es cruzada: abab. Existe otra variante según Navarro Tomás⁶, cuya rima es asonante. Según el mismo autor pero en su *Métrica española*⁷, recibe el nombre de Argote Molina en referencia a la estrofa octosílabo, abab, del *Conde Lucanor*. El nombre se usaba de manera genérica para estrofas de cuatro, cinco, siete, ocho o más versos; Lope, por ejemplo, llamaba redondillas lo que ahora conocemos como quintillas. Como muchos metros, alcanza en el teatro de los Siglos de Oro su madurez y popularidad, con dominio de la rima abrazada sobre la cruzada; esta estrofa es típica en Tirso y Lope, no así en Calderón, en cuyo teatro prevalece el romance.

No obstante el precepto de Lope, según el cual las redondillas vienen bien para cuestiones amorosas, Calderón no parece utilizarlas, cuando menos en *La vida es sueño*, con ese fin. La *redondilla*, si bien no con la intensidad

⁵ Antonio Quilis: *Métrica española*. p. 103.

⁶ Tomás Navarro: *Arte del verso*. p. 102.

⁷ Tomás Navarro: *Métrica española*. p.265.

del *romance*, al ser una estrofa octosilaba, permite igualmente gran fluidez en el diálogo. En *La vida es sueño* sólo aparece en tres momentos, a saber: la estancia de Segismundo en palacio; la discusión entre Clotaldo y Rosaura respecto la salvaguarda del honor y finalmente la muerte de Clarín durante la batalla, que no en ésta. Comparativamente con el *romance* (1098 versos), las *redondillas* (570 versos) alcanzan poco más de la mitad de versos; respecto a la totalidad de la obra, poco menos del 20%.

Joan Corominas⁸ deriva *redondilla* de redondo, lo que nos hace pensar en su origen como principio y final de otras estrofas a manera de ciclo, pero quizá el nombre pueda referirse también a un ciclo en sí mismo; en el silogístico encuentro entre Clotaldo y Rosaura, si bien no de manera estricta, cada *redondilla* encierra una idea, digamos, redonda.

Veamos, a manera de ejemplo para esta estrofa, un pasaje de esta escena, a partir del verso 2548.

Clotaldo:

Y así, entre los dos **partido**
 el efeto y el **cuidado**,
 viendo que a ti te la he **dado**, 250
 y que dél la he **recibido**,
 no sé a qué parte **acudir**,
 no sé qué parte **ayudar**:
 si a ti me obligué con **dar**,
 dél lo estoy con **recibir**. 255
 Y así, en la acción que se **ofrece**,
 nada a mi amor **satisface**,
 porque soy persona que **hace**
 y persona que **padece**.

⁸ Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. p. 498.

DÉCIMA

Vicente Espinel parece haber sido quien primero se sirvió de esta modalidad de estrofa en el siglo XVI, de ahí su nombre *décima espinela*. Son versos octosílabos con rima consonante, dispuestos como dos redondillas con dos versos que sirven de enlace entre aquellas; así, la primera redondilla, abba, y la segunda, cddc, se enlazan por un par cuya rima: ac, en donde el primer verso del par rima con la primera redondilla y el segundo con la segunda, la rima de la *décima*, es pues, abba ac cddc.

La disposición en la *décima*, nos dice Tomás Navarro⁹, le confiere personalidad propia a diferencia de otras estrofas octosílabas de diez versos, de ahí que es a las estrofas octosílabas, lo que el soneto a las endecasílabas.

Comparada, pues, con el soneto en su perfección, la *décima* nos ofrece una estructura dialéctica, donde el tema se plantea en la primera redondilla y se complementa en la segunda, sirve para el ascenso y descenso de la idea temática y su transición está determinada por el par de versos de enlace.

Lope¹⁰ dice que las *décimas* son buenas para quejas y Calderón lo sigue al pie de la letra; dos son las ocasiones en que se vale de ellas: en la primera aparición de Segismundo, en la torre, y en la segunda jornada, cuando de nuevo se ve reducido a la torre; en ambos casos son quejas. La

⁹ Tomás Navarro: *Métrica española*. p. 269.

¹⁰ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias. Obras Selectas*, v. II. p. 1010.

décima es sin duda un emblema métrico del barroco, y *La vida es sueño* contribuyó a su prestigio en gran medida; siete décimas, setenta versos, conforman uno de los monólogos más famosos, el de Segismundo; si a esto sumamos diez décimas más de su encuentro con Rosaura, tenemos uno de los pasajes más evocadores del teatro universal.

Sirva para ejemplificar *la décima* este pasaje.

Segismundo:

Con cada vez que te veo nueva admiración me das, y cuando te miro más	225
aun más mirarte deseo. Ojos hidrónicos creo que mis ojos deben ser; pues cuando es muerte el beber, beben más, y desta suerte,	230
viendo que el ver me da muerte, estoy muriendo por ver.	

QUINTILLA

Según Quilis¹¹ es *quintilla* la combinación de cinco versos octosílabos con rima al albedrío del poeta, siempre que no haya tres versos seguidos con la misma rima y que los dos últimos no formen pareado. Las combinaciones posibles son: ababab, abaab, abbab, aabab, aabba.

Lope llama redondilla a la quintilla;¹² y parece justamente ser éste su origen: la redondilla más un verso añadido. Aparece en el siglo XV, en

¹¹ Antonio Quilis: *Métrica española*. p. 107.

¹² *Ibid.*

combinación con otros metros. Es socorrida en el teatro de los Siglos de Oro junto con la redondilla; fueron muy populares ambas formas aunque más ésta última, hasta la llegada del romance, que en cierta medida desplaza las dos.

En *La vida es sueño*, sólo 125 versos son quintillas; cabe señalar que si Lope usó el nombre de redondillas para este metro, Calderón se apegó al precepto según el cual debían aplicarse para el amor, pues la escena entre Astolfo y Estrella está en quintillas; si esa escena es verdaderamente amorosa o no, no es algo que aquí debemos dilucidar, lo cierto es que trata de la relación de pareja entre dos personajes, y Calderón la resuelve en *quintillas*.

Veamos el siguiente pasaje de esa escena para ilustrar la *quintilla*.

Estrella:

A tan cortés bazaría	565
menos mi pecho no muestra,	
pues la imperial monarquía,	
para sólo hacerla vuestra,	
me holgara que fuera mía;	
aunque no está satisfecho	570
mi amor de que sois ingrato	
si en cuanto decís sospecho	
que os desmiente ese retrato	
que está pendiente del pecho.	

ENDECASÍLABO

Las estrofas que restan por analizarse, están constituidas por *endecasílabos*. Todo verso de nueve sílabas o más debe ser considerado de arte mayor, y siendo como es el *endecasílabo* un verso de once sílabas, será

entonces de arte mayor. Según Quilis¹³ se empleó en francés, en provenzal y en italiano desde los orígenes líricos de estas lenguas romances; sólo mucho más tarde aparece en Castilla, merced a la intensa relación con Italia en el Renacimiento. Se ha dicho que el grupo fónico medio y natural de nuestro idioma va de las ocho a las once sílabas; de ahí que en cuanto se le pone una poca de atención al *endecasílabo*, éste cuaja en nuestra lengua de manera contundente, y si antes no se le había tomado en cuenta, era por la descalificación que solía sufrir todo lo que llegaba de fuera. Garcilaso muestra que aquellos metros no tenían equivalente en nuestra lengua y que podían construirse con la misma belleza y sin demérito de nuestra tradición; por supuesto que siempre hubo los que no vieron con buenos ojos la adopción de metros extranjeros.

Cuatro son los tipos de *endecasílabo* más importantes:

1. El *endecasílabo enfático*, con acentos obligatorios en primera y sexta sílabas. (Huelga decir que en penúltima es un acento obligado en todo verso medido).
2. El *endecasílabo heroico*, con acentos obligatorios en segunda y sexta sílabas.
3. El *endecasílabo melódico*, con acentos obligados en tercera y sexta sílabas.
4. El *endecasílabo sáfico*, con acentos obligados en cuarta sílaba y en sexta u octava.

¹³ *Ibíd.* p. 69.

El *endecasílabo*, durante el barroco, se hospeda en nuestra lengua de manera natural, y los autores del período lo han, dignificado a las alturas que aún hoy goza.

SILVA

Los endecasílabos, que someramente hemos descrito, se combinan con versos de siete sílabas (heptasílabos) de arte menor, para formar la *silva*, que, nos dice Quilis¹⁴ es una serie ilimitada en la que se combinan, al albedrío del poeta, versos de once y siete sílabas con rima consonante, aunque en ocasiones se introducen versos sueltos; no obstante producir un tipo de poema no estrófico, suele agruparse en conjuntos paraestróficos a la manera de las estancias de una canción. Según Vossler¹⁵, la *silva* es el metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII; más que algo informado, algo informe, una especie de improvisación. La *silva* no es mencionada por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*; pero cuando revisamos la palabra en Corominas¹⁶, nos dice que *silva* es la palabra latina con que se designa en castellano a la selva, el bosque; y que como cultismo designaba una especie de miscelánea 1541. Visto así, si seguimos la línea marcada por Vossler acerca de la improvisación, como algo inacabado; vemos que Calderón, por lo menos en *La vida es sueño*, acude a la *silva* en momentos de confusión, de

¹⁴ *Ibid.* p. 167.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. p. 529.

incertidumbre de sentimientos. Tres son los momentos en que Calderón usa este metro: a) La llegada de Rosaura a Polonia cuando cae del caballo, que marca el inicio de la obra. b) En palacio, cuando Segismundo intenta ultrajar a Rosaura. c) En la jornada tercera, en el inicio de la guerra, cuando Rosaura, de nuevo a caballo, llega ante Segismundo. Los tres momentos coinciden en una especie de caos; el primero, que además da indicio de un desorden precedente a la obra; el segundo, en que hay una suerte de anagnórisis entre Rosaura y Segismundo que sólo sirve para aumentar la confusión de éste; y el tercero, cuando vuelve a haber un reconocimiento entre ambos, y, aunque parecen aclararse las cosas, el caos sigue prevaleciendo.

Sirva como ejemplo el siguiente pasaje.

Segismundo:

Sólo por ver si puedo
 harás que pierda a tu hermosura el miedo,
 que soy muy inclinado 1649
 a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
 dese balcón a un hombre que decía
 que hacerse no podía;
 y así, por ver si puedo, cosa es llana
 que arrojaré tu honor por la ventana. 1645

OCTAVAS REALES

La *octava real* también fue llamada *octava rima* al uso italiano, según Quilis¹⁷ Boccaccio sentó el precedente de la rima que se volvería definitiva; la

¹⁷ Antonio Quilis: *Métrica española*. p. 113.

rima alterna con los dos últimos pareados: A,B,A,B,A,B,C,C. Son ocho versos endecasílabos con rima consonante. En el barroco se reservó para los grandes poemas cultos, épicos y mitológicos. Según Tomás Navarro¹⁸, el teatro se sirvió de ella para escenas graves de ceremonia y dignidad, muy común en Lope después de la redondilla. El mismo Lope las recomienda junto con el romance para relaciones de sucesos, pues, «lucen por extremo»¹⁹.

De un formato indiscutiblemente grave y cadencioso que confiere al poema nobleza, dignidad y aun un dejo de altivez, Calderón la aplica en una única escena de *La vida es sueño*: en la inminencia de la guerra que enfrenta al Rey Basilio con su hijo Segismundo; curiosamente, aquí se da una suerte de coincidencia con el precepto de Lope, pues en tanto que en el frente rebelde la guerra se resuelve en *romance*, en el bando del Rey se soluciona en *octavas reales*.

A manera de ejemplo, revisemos el siguiente pasaje.

Astolfo:

Suspéndase, señor, el alegría,	
cese el aplauso y gusto lisonjero	245
que tu mano feliz me prometía;	
que si Polonia (a quien mandar espero)	
hoy se resiste a la obediencia mía,	
es porque la merezca yo primero.	
Dadme un caballo, y de arrogancia lleno,	250
rayo decienda el que blasona trueno.	

¹⁸ Tomás Navarro: *Métrica española*. p. 255.

¹⁹ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. p.1010.

Como nos recuerda Tomás Navarro²⁰, además del mensaje ideológico y lírico de la obra, el verso refleja la calidad musical de la lengua; el caudal métrico de un poeta es más o menos rico según el grado de diferenciación con que hace sentir las varias modalidades rítmicas que cada metro representa. La versificación más refinada es la que con más acierto matiza los efectos del ritmo en relación con los movimientos e insinuaciones emocionales de la obra.

La vida es sueño, creemos, es sutil síntesis de este conocimiento; ciencia y arte fundidos en la magia sublime del verso.

²⁰ Tomás Navarro: *Métrica española*. p. 33-34.

II. RETÓRICA

La palabra, como herramienta de persuasión, es un influjo encantador que se ejerce sobre el alma a la que fascina, convence, seduce y transforma con ilusión mágica¹. La palabra se nos revela, ante todo como un misterio, cifra mágica del universo, donación divina a los mortales; ya Basilio en *La vida es sueño*, menciona el lenguaje de Dios cuando describe el nacimiento de Segismundo; la palabra, adorada por las más antiguas tradiciones por su carácter sagrado, es sin duda, manifestación diferenciadora de la inteligencia humana.

La *palabra*, nos dice Corominas², antiguamente era *parabla*, del latín “parabola”, que es comparación o símil, y a su vez procede del griego, *parabolé*, comparación o alegoría.

La palabra, pues, no es la cosa, la palabra reemplaza a la cosa³; es claro que la palabra luna, no es la luna. La intención poética se manifiesta merced a la inutilización de la cosa por la palabra, lo que caracteriza al discurso poético es que no habla de las cosas, la poesía está enteramente en las palabras. Barthes, citado por el Grupo μ ⁴, dice que la literatura es un lenguaje. Su ser no está en el mensaje sino en su sistema de signos.

¹ Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*. v. *Retórica*. p. 926.

² Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. pp. 433-434.

³ Grupo μ : *Retórica general*. p. 65.

⁴ *Ibíd.*, p. 50.

Históricamente, desde los Sofistas, la *retórica* tuvo un lugar preeminente en la educación de la juventud ateniense. Ya Platón, en diálogos como *Gorgias* o *Fedro*⁵ reaccionó contra estos métodos, censurándolos por ser manipuladores de la conciencia por estar fundados en la verosimilitud, y no en la verdad, por alejar al alumno del conocimiento. Sin embargo él mismo reconoce que es positivo dirigirse a las almas mediante la palabra, aceptando la actividad retórica como noble o elevada sólo en la medida que es guiada por la verdad. Aristóteles⁶ hace una distinción respecto del mismo tema, utiliza el *entimema* (silogismo por verosimilitud) en oposición a la argumentación analítica (silogismo lógico) de la que se derivan conclusiones ciertas; utiliza el silogismo por verosimilitud, más apto para un público al que se le dificultaría dar un seguimiento a una argumentación científica; en poesía se utiliza el entimema, porque lo universal es un valor moral más que científico, apela a los sentimientos del espectador. En la tradición clásica, la retórica se inscribe en la actividad jurídica, de ahí que uno de sus objetivos sea la persuasión al jurado apelando a sus sentimientos ya que: “son las pasiones por lo que los hombres cambian su manera de juzgar”⁷. La retórica, que en un principio se había concebido como una disciplina formadora de oradores, a la caída del sistema democrático deja de ser un arte eminentemente oratorio para convertirse progresivamente en una ciencia del lenguaje. Con la llegada del cristianismo, se utiliza la argumentación retórica

⁵ Platón: *Diálogos*.

⁶ Citado por Estébanez Calderón en: *Diccionario de términos literarios*. p. 926.

⁷ Aristóteles: *Arte retórica*. Libro II-1 p. 138.

para defensa del mensaje cristiano; de ahí la vinculación con la escolástica en sus infinitas disputas teológicas. Con el Renacimiento, la retórica a la vez de recuperar algo de su prestigio se estrecha su ámbito de acción a la *elocución* o lenguaje figurado. De aquí en adelante la retórica inicia su andar hasta nuestros días a través de otra ambigüedad: la relación entre *retórica* y *poética*, ambigüedad que viene desde el mismísimo Aristóteles, pero de esto nos ocuparemos más adelante. Lo que nos incumbe ahora es situar la *retórica* dentro de este contexto poético, es decir, liberada de sus múltiples connotaciones que van desde la labor jurídica o de persuasión que tuvo desde antiguo, hasta la banalidad de la publicidad mercadotécnica, pasando por el *argot*. Es decir, la retórica en función del lenguaje poético.

La lectura retórica es doble, vertical y horizontal; a la vez, tiene longitud y profundidad, es en suma, plural. El poder del efecto de una figura está en función de la distancia entre el grado percibido y el concebido, esta misma distancia está puesta de relieve o anulada por el contexto. El *efecto* de la figura es particularmente importante tratándose de teatro, pues es en el grado percibido por el espectador, donde surge el efecto dramático.

La *retórica*, desde el enfoque del Grupo μ , es una desviación de la norma del lenguaje; para entender este punto de partida y esta desviación, tendríamos primero que aclarar el punto al que se refiere la norma y respecto de ella, determinar el desvío; llaman *Grado cero* a la norma. El *Grado cero* es la palabra exenta de accidentes gramaticales; así, nos situamos en un *Grado cero absoluto* que conlleva el peligro de la asemia, o sea la negación

del mensaje, por lo que se propone un *Grado cero práctico*, es decir un enunciado con el mínimo de redundancia necesario para hacer prevalecer el mensaje. El punto entre este *Grado cero* y la desviación, es el mundo de la figura retórica. Parece ser que por naturaleza humana, ante un mensaje lleno de redundancias, el receptor hace una selección de información, reduciendo intuitivamente las redundancias y tomando el mensaje; y cuando este receptor enfrenta los riesgos de las figuras retóricas, opera de manera similar haciendo una autocorrección, también de manera intuitiva, para hacer prevalecer el mensaje; y todo parece indicar, que este proceso conlleva una experiencia estética importante, que el Grupo μ ha dado en llamar: *ethos*. (Palabra griega que curiosamente se traduce como *carácter*, muy importante tratándose de teatro)

Vista así, la retórica implica una desviación del lenguaje como gramaticalmente nos lo enseñaron; se podría considerar entonces que la retórica es una exasperación del aspecto racional y esquemático del lenguaje, merced al goce estético; esta exasperación de lo racional, no es otra cosa que la abdicación de la razón, en favor del reino de las emociones.

Este *ethos*⁸ es un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje, es decir, que el valor concedido a un texto no es una pura entelequia, sino una respuesta del lector, como la vista o el tacto dependen a la vez de los estímulos (metáboles) y el receptor. El material verbal no tiene en sí el poder de evocar un nivel de lengua, el valor del término representa

⁸ Grupo μ : *Retórica general*. p. 231.

más bien la suma de la experiencia lingüística acumulada por el receptor; es en el desciframiento de un mensaje donde interviene la tendencia, propia del lector, a completar el desvío de la figura.

La *retórica* es el conocimiento de los procedimientos de lenguaje característicos de la literatura; lo que estudia es el texto como un espacio de redes multidimensionales de interdependencias y correspondencias que se establecen entre las diversas figuras que conducen a crear efectos contextuales. Parece particularmente importante el papel del receptor como ha sido dilucidado, pues tratándose de teatro escenificado, el actor es a la vez el receptor de un mensaje escrito (texto) y emisor de un mensaje oral, y esta dicotomía suele confundir al actor quien interpreta el texto como receptor, cuando su labor no es interpretar el texto sino asimilarse con él, la interpretación es privilegio del receptor (espectador).

Si bien el fenómeno estético es una impresión subjetiva, está motivada por datos objetivos; la retórica opera a través de cuatro categorías: metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos.

El *metaplasmo* es un fenómeno que afecta la continuidad fónica o gráfica del mensaje a nivel de la palabra. La palabra, que antes definimos de manera práctica y muy general, la entenderemos ahora como una colección descomponible de sílabas y fonemas dispuestos en un orden pertinente y que admite repetición.

La *metataxis* actúa sobre la forma de la frase, lo cual remite a la sintaxis, que es el orden gramatical de las palabras. Cuando la retórica

trastoca la sintaxis, trastoca el valor de las posiciones, de tal suerte que hay un ligero deslizamiento de la función propia respecto a la función de la posición que se usurpa en el trastocamiento.

El *metasemema* ha sido conocido generalmente como tropo; en rigor el *metasemema* sustituye palabra por palabra. La figura reposa en la aptitud de un significante para remitir a dos significados o en que dos significantes no tengan más que un significado. El *metasemema* sustituye el contenido de una palabra por otra, haciendo que tome una significación que no es precisamente la de esa palabra. Finalmente, se trata de modificar el contenido de una palabra, siempre en correlación con el contexto; cuando hay un cambio de sentido, el anterior desaparece en favor del nuevo. En el *metasemema* el desvío está entre un texto y su contexto y es en la consideración del sentido de los términos unidos la que confirma tal desvío. El *metasemema* opera a nivel abstracto: aplicación de nuestro esquema mental a lo real. Y a nivel concreto: modificación de nuestro esquema ante la experiencia real. En cada escalón se pierde algo de lo concreto en favor de la abstracción.

El *metalogismo* no perturba el léxico, el lenguaje aparece como «propio» a pesar de la paradoja. El *metalogismo* exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste; es decir que invariablemente va a depender de la referencia.

En conclusión, la *retórica* cambia las palabras, trastoca el orden, modifica el sentido, altera la lógica; el sinsentido es su ambiente propicio;

desampara a la razón, en trance estético, en el volátil mundo de las emociones.

Intentemos ahora dilucidar cómo operan los desvíos de una figura retórica sobre el texto⁹. Puesto que hacer un estudio de todas las posibilidades retóricas de una obra como *La vida es sueño* es una labor que excedería por mucho los límites de nuestro intento, nos conformaremos con tomar algunos pasajes significativos.

Jornada Primera

Rosaura:

Hipogrifo¹⁰ violento, 1
que corriste parejas con el viento,

El primer verso de la obra presenta un procedimiento metafórico. La *metáfora* pertenece a la categoría de los metasemas que, como hemos dicho, operan sobre el sentido de las palabras, sea que un significante tenga dos significados o que dos significantes no tengan más que un significado. Así pues, la *metáfora* será la unión de dos conjuntos de sentido, completamente independientes, incluso distantes, en un momento determinado; a la intersección simbólica e instantánea de estos conjuntos, le llamamos:

⁹ Para el estudio de *La vida es sueño*, nos hemos basado en cinco ediciones: La de Enrique Rull. Ed. Alhambra. Madrid. 1980. La de José María García Martín. Ed. Castalia didáctica. Madrid. 1984. La de José M. Ruano de la Haza. Ed. Clásicos Castalia. Madrid. 1994. La de Ciriaco Morón. Ed. Catedra. Madrid. 2001. Y la de Domingo Ynduridáin. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 2004.

¹⁰ *Hipogrifo*: Mantenemos la acentuación grave no obstante que una de las ediciones revisadas, la de Rull, la hace esdrújula, justificada, según él, por la eufonía del verso. Las otras cuatro ediciones acentúan grave.

metáfora. En el verso, uno de los conjuntos, el caballo, parece estar ausente, sólo parece, pues en ese primer instante no es nombrado como tal: *caballo*; el segundo conjunto: *el grifo*, nos dice la mitología, es un animal fabuloso con cuerpo de león y alas y cabeza de águila; la intersección de los dos conjuntos da el *hipogrifo*, la fusión del caballo con el grifo; la metáfora no es el injerto de dos objetos, sino la abstracción imaginativa de sus cualidades; así, la continuación del verso nos informa que este *hipogrifo* es violento, lo que habla de su furia, pero además, “corre parejas con el viento”; su agilidad, destreza, velocidad y soberbia, le permiten que intente medirse con el viento. El contexto que nos ofrece el segundo verso completa la imagen: un caballo, cuya furia y soberbia lo hacen identificarse con un animal como el león; y cuya destreza y agilidad parecen otorgarle alas de águila, de este modo tenemos todos los elementos del *hipogrifo*. Hasta aquí la descripción no pasa de ser el procedimiento más o menos formal de la metáfora, pero parece que una figura retórica encierra algo más que su forma. De hecho, en este momento de la obra, ni el hipogrifo ni el caballo están a vista del público, sino una mujer vestida de hombre que acaba de rodar por el monte, arrojada por un caballo desbocado, ella, monta en cólera, si no ya en aquél, y con ese estado de ánimo da inicio a los primeros versos que nos describen al animal que nunca vemos.

La figura retórica es un doble juego. Al desvío propuesto por el autor, hay una autocorrección de parte del espectador. De modo que el goce estético no estriba solamente en el gusto por leer términos extravagantes o

imágenes sorprendentes: detrás del hipogrifo violento se encuentra el estado de ánimo del personaje, su estado emocional e intelectual en un determinado momento *presente*, es decir que el espectador recibe la síntesis de un pasado (desconocido todavía para el lector) y una expectativa futura, todo encapsulado en dos versos. El desvío retórico del autor conlleva toda esa información, de tal suerte que cuando el lector hace la labor de autocorrección, se topa de súbito con esa gran densidad de sentido; ese es el *ethos* de la figura retórica; lo que subyace a una figura es, en suma, un estado del pensamiento. No es pues, el lenguaje rebuscado o la imagen insólita pero vacía, la base de la figura retórica, sino ciertos estados de pensamiento o de conciencia.

Rosaura:

¿dónde, rayo sin llama,
 pájaro sin matiz, pez sin escama
 y bruto sin instinto 5
 natural, al confuso laberinto
 de esas desnudas peñas
 te desbocas, te arrastras y despeñas?

Rayo, pájaro, pez y bruto, aluden, como apunta Rull, a la simbología de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra respectivamente. El *confuso laberinto / de esas desnudas peñas* abre un nuevo procedimiento metafórico, una *metáfora mitológica*; el *laberinto*, mandado a hacer por el Rey Minos en Creta, debía ser el más complejo del mundo, de suerte que quien entrara no pudiera salir jamás; en él, encerraría a un engendro mitad hombre mitad toro: el minotauro. La idea del *laberinto* se funde imaginativamente con *las desnudas peñas* del monte, pero no sólo eso; el caballo, ausente a la vista del

espectador, se une a la imagen también ausente pero implícita del minotauro; la metáfora es el glosario de toda la rabia y frustración de una Rosaura abandonada a su suerte aun por su caballo a la entrada de Polonia.

Rosaura:

Quédate en ese monte,
donde tengan los brutos su Faetonte; 10

El verso diez es otra metáfora mitológica entre el *bruto*, (no olvidemos que en la época de Calderón, el bruto significaba cualquier cuadrúpedo, en especial el caballo) y Faetonte: Faetón es hijo del Sol y Climene; en la adolescencia, al enterarse que el Sol es su padre, le pide a éste que le deje conducir su carro, o sea el carro del sol, su padre accede; el joven conduce con imprudencia, tanto que casi incendia la tierra; Zeus le envía un rayo para derribarlo y Faetón cae fulminado en el río Eridano. Al igualar Rosaura a su caballo con *Faetonte*, nos hace notar la imprudencia y arrogancia de aquél.

Rosaura:

Bajaré la cabeza enmarañada
deste monte eminente 15
que arruga al sol el ceño de la frente.

La *cabeza enmarañada*, refiriéndose a la vegetación del monte, se complementa dos versos después con el *ceño arrugado de la frente*, cerrando así la metáfora que humaniza al *monte*.

Rosaura:

Mal Polonia, recibes 17
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en sus arenas;

pues con sangre escribes; la metáfora es clara y directa, la *sangre* es la tinta con que, parece, se empieza a escribir su historia recién va llegando a Polonia; pero de *sangre* se compone la vida, es decir que con trozos de vida, con dolor y, seguramente, con lágrimas, comienza esta historia para el personaje de Rosaura.

Hasta aquí, sólo hemos analizado, apenas unos cuantos versos del primer texto de la obra y ya Calderón nos muestra la gama de posibilidades que encierra la figura retórica, sobre todo el recurso metafórico; y es que la metáfora se identifica por antonomasia con el lenguaje poético.

Tomemos ahora el siguiente pasaje en el que también habla Rosaura:

Rosaura:

de tantas rocas y de peñas tantas 63

Es un *quiasmo*, figura que pertenece a la categoría de las metataxis; por tanto, implica un desvío de la norma sintáctica. La figura consiste en ordenar de forma cruzada los elementos de un grupo de palabras; en este caso: adjetivo-sustantivo/sustantivo-adjetivo. Puede darse el caso de que un mismo desvío retórico pertenezca a dos categorías diferentes, o incluso las cuatro categorías; en literaturas tan complejas como la de los Siglos de Oro, es, común, que en un pasaje muy breve, digamos, uno o dos versos, se encuentren desvíos de varias figuras retóricas, o que haya confusión respecto si es una u otra figura o las dos a un tiempo, de hecho eso es uno de los sellos característicos del Barroco; es el caso del *quiasmo*, que siendo figura de sintaxis, puede confundirse con el *oxímoron* que es un metasemema, que lleva

implícita una contradicción de sentido; el *quiasmo* al cruzar el orden sintáctico puede deslizar igualmente el sentido de manera dialéctica. En el caso que estamos viendo, está claro que no hay contradicción y sí cruce del orden sintáctico; es pues un *quiasmo*. En general, el desvío de sintaxis genera tensión: el orden al que está acostumbrado el lector se ve violentado, y esa tensión va directamente a reforzar la otra tensión: la dramática.

Pasemos a otro ejemplo.

Clarín:

Cadenita hay que suena. 75
Mátenme, si no es galeote en pena;

Estos dos versos bien pueden ser una *alusión* al capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*. La *alusión* es un desvío de la categoría de los metalogismos: no alteran el léxico, pero exigen un marco referencial del lector. Se dirá: ¿qué tiene que saber del *Quijote* un personaje soez como Clarín?, ¿cómo podría hacer una *alusión* de esa naturaleza? Lo primero, Clarín es criado, pero al menos en dos intervenciones da muestras de su claridad mental, si no es que, incluso, sabiduría, como en su último parlamento antes de morir. Segundo, los versos señalados dan nota de algo que tuvo que ser corriente en la época, que eran los condenados a las galeras cargando sus cadenas. Tercero, que Clarín haya leído *El Quijote* es insostenible, de lo que estamos seguros, es que Calderón sí lo hizo; hemos dicho que la figura retórica tiene una lectura doble, vertical y horizontal. El metalogismo es una suerte de complicidad entre la figura y el referente de

cada lector. La lectura horizontal la ofrece Clarín; la vertical, Calderón y el espectador; quien haya leído el *Quijote*, lo sabe, quien no, se lo pierde.

Segismundo:

Pues la muerte te daré, 180
 porque no sepas que sé
 que sabes flaquezas mías.

En los vv. 181-182 el verbo *ser* se repite en dos diferentes tiempos y personas: *sepas, sé, sabes*; este desvío es un tipo de derivación y se conoce con el nombre de *poliptoton*; pertenece a la categoría de los metaplasmos, o desvíos a nivel de la palabra; en este caso, como en otros metaplasmos, hay una especie de reiteración, merced al uso de un mismo verbo; ello genera una tensión que se potencia con lo dicho en el v. 180; Segismundo piensa matar a Rosaura. Sigamos con este ejemplo.

Segismundo:

Tu voz pudo enternecerme; 190
 tu presencia, suspenderme;
 y tu respeto, turbarme.

El verbo poder (*pudo*), del v. 190 se hace elíptico en los dos siguientes versos, suplido por una coma. La *elipsis* también es un desvío de los metaplasmos y se da por supresión; en el lenguaje poético la ausencia puede ser tan contundente como la presencia; el silencio, tan retórico como la palabra, nos recordará Rosaura en el v. 1622. Además, y en los mismos versos, hay una *similicadencia*, figura que se caracteriza por el uso de palabras en el mismo accidente gramatical; en este caso la rima, hace coincidir las palabras en *similicadencia*, con el final del verso. Es de hacerse notar

cómo en un mismo pasaje se tiene por un lado la ausencia (*elipsis*) y la reiteración (*similicadencia*), ambos desvíos de los metaplasmos; cada una por su parte genera un tipo de tensión diferente, que se complementa dialécticamente.

Segismundo:

siendo un esqueleto vivo, 201
siendo un animado muerto,

En cada uno de los dos versos tenemos un ejemplo de *oxímoron*; es un desvío de los metasemas que enfrenta palabras de significados opuestos: *esqueleto-vivo* y *animado-muerto*; lo cual encierra una fórmula antitética. Antes habíamos hablado del posible equívoco que se podía dar entre dos figuras distintas. Aquí tenemos un claro ejemplo que puede mover a confusión debido a la disposición de los versos; pareciera haber un cruzamiento a manera del *quiasmo*, figura de sintaxis, y de hecho el cruce existe, pero a nivel de sentido no de sintaxis, con lo que queda claro el *oxímoron*. Huelga decir lo que abona dramáticamente la concepción dialéctica de esta figura.

Clotaldo:

... acudid, y vigilantes,
sin que puedan defenderse, 285
o prendedes o mataldes.

En el último verso de este pasaje, v.286, se da un caso de *metátesis*, una figura de los metaplasmos, que consiste en la modificación del orden de las letras en una palabra; en este caso, en lugar de prendedes, pone: *prendedes*;

y en lugar de matadles, es: *mataldes*. Más delante, el mismo Clotaldo produce otra metátesis; veámosla.

Clotaldo:

que no nos conozca naide. 294

En este caso, la metátesis de *naide* por *nadie*, implica un lenguaje bajo, indigno de alguien como Clotaldo, más delante lo usará también Clarín, pero en él, obviamente, no causa extrañeza. Como se puede observar, la simple modificación de una letra, puede determinar a un personaje.

Clotaldo:

aquesta pistola, áspid
de metal, escupirá 305
el veneno penetrante
de dos balas, cuyo fuego
será escándalo del aire.

Dos procedimientos *metafóricos* nos muestra Clotaldo en este pasaje, en el primero la *pistola* se asimila con el *áspid*; en el segundo, el *veneno* que escupe el *áspid* son las *balas*; la metáfora, como procedimiento retórico, se supedita al de la poesía, con lo que la suma del proceso es la visión poética de la muerte.

Segismundo:

<p style="text-align: right;">¡Ah cielos qué bien hacéis en quitarme la libertad! Porque fuera contra vosotros gigante, que, para quebrar al sol esos vidrios y cristales, sobre cimientos de piedra pusiera montes de jaspe.</p>	<p>330</p> <p>335</p>
---	-----------------------

Metáfora mitológica, donde *gigante* del v. 331, alude a los Titanes De ellos, nos informa la mitología, que hicieron la guerra a los dioses por conquistar el cielo. Para llegar a él , pusieron monte sobre monte. Que Segismundo se autodescriba metafóricamente como un *gigante*, da perfecta cuenta de su locura y soberbia, pero dramáticamente, a mayor soberbia, mayor grado de frustración del miserable que se ve reducido a sus cadenas. Lo de *quebrar al sol / esos vidrios y cristales*, no parece haber acuerdo en los teóricos, acerca de si es una imagen metafórica del sol como un farol, o simplemente una alusión al sistema Ptolomeico, bien conocido en tiempos de Calderón; no tenemos empacho en aceptar ambas pues una de las versatilidades de la figura retórica es su capacidad continente. Llama nuestra atención este pasaje (sólo por ponerlo de ejemplo, pues bien podría ser la obra completa), que por lo general suele causar conflicto en una lectura escénica; el actor, que influido tal vez, por la superstición del realismo, ve en escenas de la naturaleza de la que nos ocupa, una suerte de inverosimilitud; les resulta inconcebible que un personaje en un trance de emoción y violencia, sea capaz de toda esa imagen metafórica cuando quizá esperarían más acción y menos palabras; de hecho,

tal vez sea este uno de los criterios en que se funda el general prejuicio contra el teatro de los Siglos de Oro que lo tachan de oscuro, incomprendible, demasiado formal etcétera; cuando a nosotros nos parece lo contrario, que es en sus palabras donde está cifrado este teatro y este estudio pretende demostrarlo; creemos que hasta ahora es bastante claro cómo las figuras retóricas no son sino un abono a la construcción de los personajes y la obra toda.

Astolfo:

Bien al ver los excelentes 475
rayos, que fueron cometas,

Este pasaje ejemplifica uno de los recursos más explotados por el teatro barroco español; por un lado, la *metáfora: los excelentes rayos*: los ojos del personaje Estrella, al mismo tiempo que la *hipérbole*, metalogismo definido generalmente como una exageración, nosotros preferimos, exaltación, creemos que viene mejor con la labor creativa; así a la fusión metafórica se suma la exaltación superlativa: *metáfora hiperbólica*.

Astolfo:

vuestra madre y mi señora,
que en mejor imperio agora
dosel de luceros tiene, 525

Perífrasis eufemística, es decir, un rodeo en torno a un mismo concepto, el *eufemismo* es un metalogismo, que sustituye un término “desagradable” por otro que suaviza tal efecto; así, se nos presenta una imagen poetizada de la muerte.

Basilio:

Esos círculos de nieve,	
esos doseles de vidrio,	625
que el sol ilumina de rayos,	
que parte la luna a giros;	
esos globos cristalinos,	
que las estrellas adornan	630
y campean los signos,	
son el estudio mayor	
de mis años, son los libros	
donde en papel de diamante,	
en cuadernos de zafiros,	635
escribe con líneas de oro,	
en caracteres distintos,	
el cielo nuestros sucesos,	
ya adversos o ya benignos.	

Según el sistema Ptolomeico, los astros giraban en círculos concéntricos alrededor de la tierra, de donde la *metáfora*: *Esos círculos de nieve / esos doseles de vidrio; esos globos cristalinos*: son las estrellas; inserto todo en una paráfrasis (interpretación amplificativa); las hojas de *diamante*, encuadernadas en *zafiro*, son el cielo donde Dios escribe con *líneas de oro* (los círculo de los astros) la historia de los hombres. Acto de síntesis, diríamos, donde en apenas unos cuantos versos cabe toda la visión del universo.

Basilio:

a sus pies me había de ver	
(¡con qué congoja lo digo!)	
siendo alfombra de sus plantas	
las canas del rostro mío.	725

Metáfora clarísima y dramática de cómo la cabellera blanca de Basilio será la alfombra que pise Segismundo.

Basilio:

sólo el albedrío inclinan 790
no fuerzan el albedrío.

Es un *quiasmo*, figura de sintaxis que antes hemos explicado; aquí el cruce es:
sustantivo-verbo / verbo-sustantivo.

Clotaldo:

¿Qué confuso laberinto 975
es este, donde no puede
hallar la razón el hilo?

El laberinto, que antes fue metáfora del monte, ahora es *alusión* que depende del contexto; el contexto de esta *alusión*, es el mismo laberinto de Creta, pero ahora centrado en la historia de Teseo, el matador del Minotauro, quien para salir del laberinto, recibió de Ariadna un ovillo de hilo. De ahí que al no poder encontrar la razón el hilo, es porque no encuentra la salida de este laberinto de confusión.

Clotaldo:

es todo el cielo un presagio
y es todo el mundo un prodigio 985

presagio y *prodigio*, hacen un juego de palabras que es una *paronomasia*, figura de los *metaplasmos*, es decir desvío a nivel de la palabra, en el que dos vocablos de sonido semejante se colocan en lugares próximos; en este caso el juego se refuerza por estar ambas palabras al final del verso; hay una suerte de rima, no obstante que al ser *romance* estos versos no tienen por qué rimar. Es espectacular el cierre del primer acto, y justamente con una *paronomasia*

que refuerza a la vez, la información y la confusión, merced al equívoco que permiten los términos: *el cielo es un presagio*, es decir, como dice Basilio, el cielo es el libro en que está escrito todo; y, *el mundo es un prodigio*, en tanto es parte de esa escritura de Dios.

Jornada Segunda

Clotaldo:

Con la apacible bebida 990

La *apacible bebida* es una *hipálage*; metatasa, es decir, figura que afecta a la sintaxis, pero que puede también afectar el sentido; consiste en aplicar a un objeto un epíteto que conviene a una persona; en este caso, la apacible no sería la bebida, sino quien la bebe, entra en estado de apacibilidad. La figura sintetiza las cualidades y efectos que va a producir; a través de la bebida nos vamos a enterar del estado de Segismundo.

Clotaldo:

por asunto de presteza
de un águila caudalosa,
que, despreciando la esfera
del viento, pasaba a ser, 1040
en las regiones supremas
del fuego, rayo de pluma
o desasido cometa.

El *águila caudalosa* ha sido definida en la edición de Rull como una especie de águila, con ciertas características; las otras ediciones se limitan a seguir a

Rull. Nosotros creemos que se trata de una *hipálage*, donde *caudalosa* es el adjetivo que se refiere a la cauda del *cometa*, hay un deslizamiento del adjetivo hasta el *águila*; así, se explican por sí solas las dos metáforas: *rayo de pluma* y *desasido cometa*.

Clarín:

despojado y despejado, 1176

Paronomasia, metaplasmo que junta palabras de sonido semejante; no obstante ser figura de palabra, en autores de jerarquía, como el que nos ocupa, siempre se entremezcla un sutil juego de sentidos.

Segismundo:

Yo vi entre piedras finas 1600
de la docta academia de sus minas
preferir el diamante,

La *metáfora*, convierte a las *minas* en una asamblea de conocedores: *docta academia*, que juzgan al *diamante* como superior entre las piedras. Es importante la metáfora, porque el diamante, contextualmente tiene que ver con una imagen global que hace Segismundo de Rosaura.

Rosaura:

Pues cuando ese veneno,
de furia, de rigor y saña lleno, 1635
la paciencia venciera,
mi respeto no osara, ni pudiera.

Hay aquí una *elipsis* del verbo vencer en el último verso. La *elipsis* es una figura de sintaxis que implica la omisión de alguna palabra; en este caso el

verbo vencer. El pasaje se explica así: el *veneno*, que puede vencer la paciencia, no osaría *vencer* mi respeto, ni podría *vencerlo*. La omisión, que de por sí genera tensión en el lector, potencia el dramatismo que la escena propone.

Astolfo:

tomó a mis pies sagrado; 1700

En la tradición, un lugar sagrado ofrecía protección, por la natural presencia de Dios; pero el sentido se hace extensivo a cualquier otro tipo de protección; Calderón parece tomarlo así, el proceso retórico encierra muchas más interpretaciones; podemos interpretar que *sagrado* no sólo es la metáfora de una protección cualquiera, sino que además, Astolfo se autoerige en el dios salvador de Clotaldo en contra de la furia del demonio Segismundo.

Basilio: Pues, ¿qué es lo que ha pasado?

Astolfo: Nada, señor, habiendo tu llegado. 1709

La figura que aquí se expresa se llama *zeugma* y consiste en que teniendo dos o más enunciados interviene un término sólo en uno de ellos, dándose como sobrentendido en los demás. El *zeugma* es un tipo de *elipsis*, lo que significa que se da una especie de omisión, pero en el *zeugma* es parcial. Así, el participio del verbo pasar, *pasado*, del verso de Basilio, queda sobrentendido en el texto de Astolfo: *Nada* (ha pasado), *señor*, *habiendo tu llegado*. La tensión que genera esta omisión se comprueba con claridad si atendemos a lo

que en el verso siguiente dice Segismundo: ‘Mucho, señor, aunque hayas tú venido’.

Rosaura:

Que eran cobardes, decía
un sabio, por parecerle
que nunca andaba una sola; 1840
yo digo que son valientes,
pues siempre van adelante,
y nunca la espalda vuelven.

Se refiere a *las desdichas*, se trata de una *personificación*, figura que en general parte de un proceso *metafórico*, donde aquello que no es humano, circunstancia, concepto u objeto, se humaniza.

Astolfo:

¿Dónde, cómo o de qué suerte 2015
hoy a Polonia has venido
a perderme y a perderte?

En el último verso de este pasaje, con el verbo *perder*, hay un *poliptoton*, figura de los metaplasmos que es una desviación a nivel palabra, donde un mismo verbo se usa en diferentes tiempos o personas; en este caso, el pronombre determina diferentes personas.

Clotaldo:

A quien sabe discurrir
así, es bien que se prevenga
una estancia donde tenga 2030
harto lugar de argüir.

Hay una *ironía* en este pasaje, pues a lo que se refiere Clotaldo es al encarcelamiento de Clarín. La *ironía* es un *metalogismo*, figura que no altera

el léxico; lo que propone es una contradicción entre lo dicho y lo que subyace al texto, lo que nos hace depender del contexto para entenderlo, característica clave de los *metalogismos*.

Clarín:

¿Arrojé del balcón yo 2040
al Ícaro de poquito?

Aquí hay una *metáfora mitológica* sobre *Ícaro*, de quien nos cuenta la mitología, fue el hijo de Dédalo, diseñador del laberinto de Creta; éstos intentaron huir de la isla gracias a unas alas que pegaron a sus espaldas con cola y cera. Ícaro, desoyendo la indicación de su padre, se acercó demasiado al sol, se derritió el material con que tenía adheridas las alas y murió al precipitarse en el mar. El *Ícaro de poquito*, se refiere al criado que antes lanzó Segismundo por un balcón para precipitarse al mar también. Parece que parte de la comicidad de este texto es la crueldad que lleva implícito el comentario.

Segismundo:
(soñando)

Muera Clotaldo a mis manos, 2066
bese mi padre mis pies.

La *imprecación*, es un *metalogismo* en el que se desea mal a un prójimo.

Segismundo:

¿Qué es la vida? Un frenesí. 2182
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,

Esta es una figura que se llama *sujeción*; *metalogismo*, también en el que el personaje lanza una pregunta que él mismo va a responder. Dramática circunstancia en la que el personaje no espera la respuesta, sea por que ya la tiene, o, tal vez, precisamente por que no la tenga. Con estas preguntas cierra Calderón su segundo acto.

Jornada Tercera

Basilio:

El dosel de la jura, reducido 2440
a segunda intención, a horror segundo,

El dosel es una metonimia por *trono*; la metonimia es una clase de desviación que pertenece a los *metasememas*, es decir que afecta al sentido del enunciado. La *metonimia*, considerada en el grupo de los *metasememas*, junto a la *sinécdoque* y a la *metáfora*, conforman el que tal vez sea el grupo privilegiado de las figuras retóricas y no sin razón, pues representan la base fundamental de la poesía. En general suele haber ambigüedad al diferenciar la *sinécdoque* de la *metonimia*; la manera como dilucida la encrucijada el Grupo μ ¹¹ es la siguiente: en tanto que en la generalización practicada por la *sinécdoque* hay una suerte de compenetración en los elementos a la manera del todo y sus partes, en la *metonimia* se da por contigüidad y los elementos mantienen cada uno su independencia; así, en la *sinécdoque*: *acero* se convierte en *arma*, renunciando a cualquier otra valoración que pueda tener

¹¹Grupo μ : *Retórica general*. p.191.

el *acero* fuera de este contexto; se da, pues, una abstracción identificativa de los elementos, merced a la *sinécdoque*. En la *metonimia*, generalmente simplificada en la fórmula: ‘causa por efecto y *viceversa*’, se establece la cercanía de un elemento con otro respetando siempre su independencia, como la letra respecto del libro, cada uno se mantiene independiente y la *metonimia* se da, precisamente por su cercanía. Queda clara, además, la distancia con la metáfora, que es, la intersección de dos conjuntos distintos y distantes; la *metáfora*, como el Grupo μ ¹² explica, es la coincidencia de dos procesos *sinécdoquicos*.

El siguiente verso del pasaje: ‘*a segunda intención, a horror segundo,*’ es un *quiasmo* cuya disposición cruzada es: *adjetivo-sustantivo / sustantivo-adjetivo*.

Clotaldo:

Que el vulgo, monstruo despeñado y ciego, 2478

Esta *metáfora* es suficientemente clara; lo importante es toda la carga dramática que encierra y el clarísimo estado interno del personaje. Clotaldo ve en la muchedumbre enardecida un monstruo incontrolado y ciego. La figura retórica en el teatro de los Siglos de Oro, y en concreto en esta obra, cumple una función práctica, es un claro reforzador del nervio dramático.

Estrella:

Pues yo al lado del sol seré Belona.
Poner mi nombre junto al suyo espero;
que he de volar sobre tendidas alas 2490
a competir con la deidad de Palas.

¹² *Ibid.*

Belona, metáfora mitológica; solía acompañar a Marte, el Dios de la guerra, pero no tenía alas; más bien parece que Estrella pretendía tenerlas, para convertirse en Belona y competir con Palas, de quien sabemos, es diosa guerrera y de la sabiduría.

Rosaura:

que en metamorfosis lloran, 2745
 lluvia de oro, cisne, y toro,
 Dánae, Leda y Europa.

Es una *alusión* a la obra del poeta latino Ovidio: *Metamorfosis*; el siguiente verso es todo aquello en que se convirtió Zeus para poseer a los personajes del último verso de este pasaje. Dánae es encerrada por su padre, Rey de Argos, en una cámara subterránea; Zeus, para seducirla, se convierte en lluvia de oro, por una hendidura en la techumbre, cae en el pecho de la joven; Leda es una diosa que para huir de Zeus se convierte en oca y éste la conquista convertido en cisne; por último Europa es una hermosa doncella a quien Zeus se une transformado en toro blanco. La *alusión* que hace Rosaura sirve para exaltar la manera en que tanto su madre como ella han sido burladas amorosamente.

Rosaura:

quedé triste, quedé loca,
 quedé muerta, quedé yo 2800
 que es decir que quedó toda
 la confusión del infierno
 cifrada en mi Babilonia;

Tenemos una *reduplicación*, figura de sintaxis, es decir *metataxis* donde se repite un término al interior de un mismo sintagma. El uso de la repetición como generatriz de tensión dramática es corriente en casi cualquier obra barroca, incluso a manera de aliteración. En este caso es muy claro cómo funciona el recurso para dar cuenta de su estado de superlativa incertidumbre, cerrando el pasaje con la imagen metafórica de confusión de *Babilonia*.

Rosaura:

vengo a ayudarte, mezclando
entre las galas costosas
de Diana los arneses
de Palas, vistiendo agora
ya la tela y ya el acero, 2890
que entrambos juntos me adornan.

Prosopografía es un *metalogismo* en que se pintan, con palabras, las características físicas de una persona; además, con una *alusión mitológica* en Diana y Palas.

Segismundo:

no quede en sus cumbres planta
que no examine el cuidado, 3140

Metáfora. Es el cuidado el que examina, es decir, que se examine con cuidado. Especie de *personificación*, humanización de algo no humano, objeto o circunstancia, en este caso: el *cuidado*.

Astolfo: ¡Qué condición tan mudada!
Rosaura: ¡Qué discreto y qué prudente!
Segismundo: ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, 3305

si fue mi maestro un sueño,

Anáfora, figura de palabra que consiste en repetir un término al inicio de la frase. En el segundo y tercer verso de este pasaje hay una *complexión*, que es la repetición al principio y en medio de la frase de un mismo término; ambas figuras pertenecen a los *metaplasmos*. Toda repetición, invariablemente implica una exaltación de lo dicho. Con esta figura queda claro el cambio para bien del personaje, preparando el cierre de la obra.

Nos parece suficiente, para los fines de este estudio, el breve panorama retórico esbozado hasta aquí.

Particularmente pertinente es el comentario de Flasche¹³, según el cual Calderón abunda en sustantivos abstractos con tendencia a pluralizarlos. Así, palabras como: *muerte, sueño, honor, honra, desdicha, piedad, acción, confusión, ley, libertad, verdad, fortuna, desengaño, razón albedrío, admiración, experiencia, delito, nacer, soñar* (y todas sus variantes), resultan palabras claves para el drama. Igualmente hay abundancia de metáforas mitológicas y la utilización de una misma imagen mitológica en diferentes circunstancias y con diversos sentidos, como el *laberinto de Creta*. La preponderancia de la metáfora sobre otras formas retóricas se explica por sí misma; la metáfora es una base poética fundamental. El uso de imágenes metafóricas convertidas en tópico no sólo es propio de Calderón, sino de

¹³ *La vida es sueño*, edición de José M. García Martín. Castalia didáctico; p. 235.

todo el Siglo de Oro así como las imágenes astronómicas y astrológicas para describir la belleza de la mujer. Hay elementos culteranos¹⁴ con cultismos tales como: *hipogrifo, filósofo, arquitectura, pálida, trémula, exhalación*; quiasmos como ‘*de tantas rocas y de peñas tantas*’; uso de rima interna. Hay elementos conceptistas¹⁵ en cultismos como :*monstruo, quimeras, admiración, hidrónicos*. Hay predilección por la antítesis, la paradoja el *oxímoron* la paronomasia, agudeza, concentración de significado en el menor espacio y la elipsis es figura que lo permite. Y al mismo tiempo hallamos vulgarismos como: *naide, mesmo*, que , obviamente permitirán la diferencia entre personajes.

Este teatro, en *resumen*, está, por una parte, cifrado en la palabra, la medida, la abstracción, el concepto, en suma, la razón. Por otra, la experiencia retórica propone una dialéctica: contradicción, desvío, exaltación, emociones desbordadas, absurdo, alteración de las normas gramaticales y dependencias contextuales; en suma, el desquiciamiento de la misma razón. Intentamos demostrar en este capítulo que la figura retórica revela diversos estados de pensamiento del personaje planteado por el autor; a fin de cuentas, un personaje no es sino manchas de tinta sobre papel, y está cifrado por entero en las palabras; éstas contienen conceptos, abstracciones insertas en una compleja red de interdependencias, dimensiones y significados; sus emociones, sentimientos, estados de ánimo, pensamientos y acciones residen

¹⁴*Ibid.* p. 68. Nota (4).

¹⁵*Ibid.* p. 81. Nota (11).

por entero en las palabras; la figura retórica no es un bello recipiente lleno de nada, sino el contenedor de sustancias diversas de los distintos estados internos de los personajes. Descifrar un personaje será en parte, descifrar su código retórico.

III. POÉTICA

Parece que la evolución de la retórica a lo largo del tiempo no se ha dado sin vicisitudes que la han hecho transitar desde los extremos del desprestigio hasta las esferas más reconocidas; se trata de una evolución irregular y desordenada, muy diferente en este punto a la *poética*. La retórica, pues, ha sido herramienta para discursos oratorios ante tribunales, de persuasión en la sofística, como ciencia del lenguaje en la literatura, como base de la atracción en el discurso mercadotécnico, y de inducción en el político. La *poética*, por el contrario, desde que se acuña el término, nace en el orden y estabilidad del pensamiento aristotélico; esquema, estructura y fundamento de la obra literaria, se basa en apenas un puñado de obras y propone la tragedia como el modelo literario más acabado; sigue siendo hoy en día, piedra de toque de los estudios literarios. La confusión parece centrarse en que ambas se desarrollan en un mismo ambiente (la poesía, la literatura) y se valen del mismo recurso (el lenguaje). El Grupo μ hace esta diferencia: “(...), la retórica es el conocimiento de los procedimientos de lenguaje característicos de la literatura. Entendemos por «poética» el conocimiento exhaustivo de los principios generales de la

poesía, dando por entendido que la poesía *stricto sensu* es el parangón de la literatura.”¹

Según Estébanez Calderón² desde el siglo XVI se concibe a la retórica como ciencia del lenguaje figurado y ornamental; es decir, su campo de acción fue reducido a la *invención*, la parte creativa, a la *disposición*, la parte estructural del texto y a la *elocución*, figuras del lenguaje o estilo exentándola desde entonces de sus connotaciones forenses; lo que nos atañe ahora es dilucidar brevemente cuáles son esos principios generales de la literatura.

La *poética*, nos dice el ya citado Demetrio Estébanez³: “Es un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico para describir, clasificar y analizar las obras de arte verbal o creación literaria.... Actualmente toda esta nomenclatura se sintetiza en la llamada Ciencia de la Literatura y abarca: la Teoría de la Literatura, Crítica Literaria, Historia de la Literatura Comparada.”

La *poética*, según la tradición aristotélica tendría que ser denominada Teoría Literaria y comprendería: el concepto de poesía y lengua poética, noción, naturaleza, objeto y modos de *mimesis* poética, diferenciación y funciones en la creación literaria de la tragedia, comedia y epopeya.

Desde su origen solía haber interacción entre retórica y poética pero la fusión se da por completo en la tradición latina donde se mezclaron completamente ambas disciplinas; la mezcla se mantuvo hasta la Edad Media; a

¹ Grupo 1: *Retórica general*. p. 64.

² Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*. p. 858.

³ *Ibid.*, p. 858.

partir del Renacimiento surge el afán de retomar a Aristóteles, se hace la primera traducción de *La Poética*, y un regreso a sus teorías, aunque no exentas de manipulación. En los Siglos de Oro, dos son los autores más importantes, de los que más adelante hablaremos: el Pinciano y Lope de Vega con su *Arte nuevo de hacer comedias*; este último, posteriormente fue criticado con severidad por alejarse de la preceptiva y acercarse al vulgo. Más tarde el Romanticismo menospreciará todas estas ciencias por considerarlas prisiones de su creatividad; en reacción al deterioro que fue sufriendo la *poética*, es importante el criterio de Paul Valéry⁴, que intentará, poeta al fin, reivindicar la *poética*, la cual, según él, está cifrada en el lenguaje que es a la vez sustancia y medio de la creación literaria.

Durante el siglo XX, la *poética* pasará por el Formalismo ruso, el Estructuralismo y la Semiótica hasta llegar a la Pragmática. Los nombres han cambiado y seguirán haciéndolo, aunque desde Aristóteles a la fecha los fundamentos sean más o menos los mismos.

Respecto del teatro, objeto de nuestro estudio, no obstante que haya quien separe la experiencia escénica de la literaria, la *poética* de Aristóteles, siendo como fue su inspiración la tragedia griega, no desatendió este aspecto, si entendemos, como ya hemos mencionado, que el actor no hace una interpretación del texto (labor que toca al espectador) sino que se asimila a éste y a su través se deja fluir. La principal virtud del actor no es crear estados emotivos salidos de la nada, sino desentrañar de la *trama*, *caracteres* y *acciones*

⁴Citado por Demetrio Estébanez: *Diccionario de términos literarios*. p. 861.

del propio texto; entonces Aristóteles y su *poética* son una herramienta para el hecho literario tanto, cuanto lo es para el escénico.

No deja de ser curioso cómo, siendo considerada por los estudiosos como los apuntes más o menos informales de sus clases⁵, *La poética* de Aristóteles siga siendo objeto y base de estudios literarios. Comencemos por describirla.

La poética aristotélica nos dice que la poesía es imitación, *mimesis*; de ahí el desprecio que Platón manifestó contra ella, pues para él, nuestra realidad era ya una imitación del otro mundo, el de las ideas; la poesía como imitación de la que a la vez es una imitación, o sea nuestra realidad sensible, era alejarse de la verdad, y la verdad es el fin de la filosofía. Aristóteles, contrario a Platón en este punto, dedicó su atención a la poesía. Ante todo, la *poética* aristotélica es una visión más o menos parcial de la literatura; no estamos seguros que algún autor contemporáneo a la obra haya escrito tomándola como modelo; cuando se escribe la *poética*, las tragedias cumbres ya están fijadas. Su visión responde más a su filosofía que a la lectura directa que haya hecho de Homero o los trágicos; Aristóteles toma apenas unas cuantas obras como ejemplo; si es verdadera la teoría de que la *poética* reúne los apuntes para su clase de literatura, tal vez jamás tuvo la pretensión de ser editada; no obstante toca puntos medulares que aún hoy día se toman en cuenta en la creación y sobre todo en el estudio de la literatura; así pues, Aristóteles nos dice: “La tragedia es

⁵ Aristóteles: *La poética*. Versión de Juan David García Bacca. p. 111.

reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje,⁶.

Seis son las partes que componen la tragedia, tres de ellas de carácter interno y tres externo: 1 *Argumento o trama*, 2 *Caracteres éticos*, 3 *Idea o dianoia* 4 *Recitado o dicción*, 5 *Espectáculo*, 6 *Canto*.

Argumento o trama: *unidad de acción*; unidad de objeto, acción única e íntegra; la tragedia compone la trama alrededor de una acción unitaria y completa. El *argumento o trama* es precisamente la reproducción de las acciones, pues es la peculiar disposición de ellas; debe tener además, guiada por un principio de causalidad, *principio, medio y fin*. El *nudo* va desde el principio de la obra hasta el cambio de ventura. El *desenlace* irá desde el principio del cambio de ventura hasta el final de la obra.

Aristóteles dice que la belleza es magnitud y orden, la *magnitud* se refiere a aquello que no exceda la memoria del espectador (en los concursos de tragedia el tiempo lo decidía la clepsidra), y *orden*: a la perfecta disposición de sus elementos; cualquier parte que se quite descompone el todo, si no es así, no forma parte de éste. “La acción –como dice María Andueza⁷–, se diferencia de la actividad en que ésta última no tiene dirección, mientras que la acción trágica es una tendencia apasionada (pasión, amor ambición, deseo, venganza, etcétera), que impulsa hacia un fin, la consecución de un objetivo.”; la trama no reproduce

⁶ *Ibid.* p. 138.

⁷ María Andueza: *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega*. p. 85.

imitativamente al hombre, sino sus acciones; la trama es pues, el alma de la tragedia.

Los *caracteres* los define Aristóteles como estilo de decisión; especialmente afortunada parece la síntesis que logra el autor para definir algo que bien podría llevarnos largas disertaciones y que tratándose del trabajo escénico le puede terminar la paciencia al actor: descubrir el carácter de un personaje, sintetizándolo en la *decisión* de un personaje ante una circunstancia dada, es decir, estados del pensamiento, sentimientos, etcétera, englobados en una acción, en un acto de la voluntad.

La *idea o dianoiá* es el núcleo ideológico; las ideas se interpretan mediante palabras, que son pensamiento en movimiento. La trama pues, se desglosa en *idea general y episodios*, es decir que la idea se ha de desmenuzar durante los episodios de manera causal y verosímil.

La trama, el carácter y la idea, son los tres elementos que constituyen la tragedia desde su parte interna.

Lo externo será: la *dicción*, que es el lenguaje, recitado y elocución; la *dicción* ha de ser clara sin ser baja, es decir que la demasiada claridad del lenguaje lo vulgariza, en tanto que la demasiada majestad lo hace inaccesible al espectador. La *metáfora* es la transferencia del nombre de una cosa a otra. En general el uso que propone Aristóteles se fundamenta en relaciones comparativas. “la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas.”⁸

⁸ Aristóteles: *La poética*. Versión de Juan David García Bacca. p. 167.

Respecto de este punto, es interesante la reflexión de García Bacca⁹: “¿Será verdad que la base general de la metáfora sea la *semejanza*, y que descubrir metáforas sea descubrir *semejanzas*? ... Y ¿no será verdad lo contrario: que la invención de metáforas se hace por la vida en trance poético precisamente para escaparse de las *semejanzas*?” Nosotros creemos ambas cosas, que el espectador se refleja en la imagen metafórica; para el creador es escapar a la *semejanza*.

El *espectáculo* es la representación, el aparato.

La *melodía*, el canto y la música. Se da por supuesto, que la tragedia será de mejor manufactura en tanto preste más atención a los aspectos internos sin descuidar los externos. Retomando la trama, preferentemente debe ser intrincada, lo que sucede cuando el cambio de fortuna del personaje sucede con *peripecia* y reconocimiento.

Peripecia es la inversión de las cosas en sentido opuesto. *Reconocimiento* es la inversión de ignorancia en conocimiento; la unión de estos dos elementos es lo que va a generar compasión y temor, situación medular del hecho trágico; el tercer elemento: La *pasión*, acción pernicioso y lamentable, destructora y dolorosa; el *pathos* es el eje de la acción dramática y esencia del carácter del personaje trágico.

La tragedia, pues, es la reproducción imitativa de lo miserando y tremebundo; el punto medio entre estos extremos es lo que permite la

⁹ *Ibid.* p. 106.

purificación de los afectos: La *katharsis*; la compasión y el temor nos suceden ante el inmerecidamente desdichado y la identificación por semejanza que surge de ello. En una visión del mundo donde el hombre vive merced a las veleidades y crueldad de sus dioses y sumido en la miseria de su cotidiano. La purificación de sus afectos, *katharsis*, se presenta como el punto medio aristotélico, entre lo tremebundo: temor reverencial ante lo absoluto, y lo miserando: conmiseración por la infinita miseria de la condición humana. El héroe no es particularmente virtuoso, es un término medio a quien se le tuerce la fortuna no por su maldad o perversidad, sino por un **error**, yerro intelectual, ignorancia nociva para quien la sufre. Resumiendo hasta aquí, la belleza de la trama depende de que ésta sea sencilla (unidad de acción) más que doble, y ha de trocarse la suerte de buena en mala y no a causa de acción perversa sino a causa de un gran yerro del personaje.

Tragedia de doble desenlace. Según Aristóteles, es en la que el final es contrario a buenos y malos, el ejemplo que toma es el de la *Odisea* de Homero: Odiseo luego de regresar a su patria y no siendo aún reconocido por la gente, da muerte a todos los pretendientes de Penélope y restablece el orden; el final de la obra se sucede de manera apacible, diríamos, feliz. Aristóteles censura esta actitud, que según el, responde al sentimentalismo de los espectadores, aclarando que este placer no es bueno para la tragedia, sería mejor para la comedia. Nos parece valioso este tema sobre el que luego volveremos, no obstante su censura, sobre un posible final diferente para una trama trágica.

Dos temas son recurrentes en *la poética*. El primero es el principio de causalidad, según el cual todo debe responder a una lógica, naturaleza y necesidad de ser, de tal suerte que la trama sea *verosímil*; el poeta a diferencia del historiador nos cuenta no como sucedió el hecho, sino tal cual podría haber sido. García Bacca explica en la introducción a *la poética*¹⁰ cómo el *entimema* es un silogismo por verosimilitud; entimema lo define Corominas¹¹ como “Silogismo basado en lo que parece claro. Derivado de *enthiméomai* ‘Yo deduzco por raciocinio’, y este a su vez de *Thymos* ‘espíritu’.” Es decir que el valor *universal* de la poesía es de índole espiritual; sin excluir la posibilidad científica, el silogismo por verosimilitud se refiere a lo sentimental, anímicamente verosímil; el término medio entre lo falso y lo verdadero es lo verosímil, la poesía se detiene en lo admirable y lo hace su recurso.

Esbozadas las generalidades de *la poética*, en lo que respecta a la tragedia, nos hemos tomado la libertad de no seguir con el apartado de la *epopeya*, pues, siendo como es teatro nuestro texto, creemos que nos alejaría del objetivo de la investigación.

Si atendemos exclusivamente al texto aristotélico, no entendemos por qué se han dogmatizado tanto ciertos conceptos: La famosísima *unidad de lugar*, jamás se menciona en el texto, si bien se puede desprender de una interpretación algo liberal; en cuanto a la *unidad de tiempo*, García Bacca¹² apunta respecto a la referencia solar, el límite del horizonte como panorama

¹⁰ Aristóteles: *La poética*. Versión de Juan David García Bacca. p. 171.

¹¹ Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.v. lógico. p. 365.

¹² Aristóteles: *La poética*. Versión de Juan David García Bacca. p. 90.

temporal del hombre; Aristóteles mismo menciona la clepsidra como el límite de tiempo, en referencia a los concursos de tragedia; si bien el apunte de García Bacca es más sensorial y filosófico, intuimos que ambos se refieren más al tiempo de representación que al tiempo subjetivo que la obra pueda proponer; no hay que olvidar que las representaciones estaban iluminadas por la luz del sol; la clepsidra era más para determinar los tiempos respecto al número de concursantes, es decir, tiempos de representación; en el apartado de *belleza, magnitud y orden*¹³, se habla de que la magnitud no exceda lo que la memoria del espectador alcanza, que también debe identificarse con representación; no encontramos ninguna referencia directa al tiempo que subjetivamente pueda proponer la obra; tenemos que entender que el tiempo dentro de una obra de ficción no se mide en duración sino en intensidad.

Nos atrevemos pues, a concluir, que la *Unidad de tiempo*, como tal, tampoco es mencionada de manera evidente en el texto. Finalmente, el tercer punto se refiere a inmiscuir elementos propios de la comedia en la tragedia; considerando la censura que Aristóteles antepone, y aceptando que el ejemplo que utiliza no pertenece al teatro sino a la narración, él habla de una *tragedia de doble desenlace*¹⁴, en la que el final mezcla elementos más propios de la comedia. Es importante la referencia pues aun cuando el mismo autor repudia su uso, nos parece claro que dejó ahí una rendija abierta.

¹³*Ibid.* p. 142.

¹⁴*Ibid.* pp. 149-150.

Según Sanford Shepard¹⁵, el asunto de las *tres unidades* data de 1596, año en que ya se habla de ellas como tales, es decir que para el renacimiento de los estudios sobre Aristóteles ya se tiene como asimilada esa información.

Alonso López, *el Pinciano* (1475-1553), llamado así por su natal Pincia (Valladolid, España), elabora sus estudios literarios inmerso en este tiempo; su originalidad estriba en reunir gran parte de los elementos aristotélicos y fundirlos con la mentalidad renacentista, no sin menoscabo de la esencia de algunos preceptos aristotélicos, y de contradicciones. Es muy importante, nos recuerda Shepard, tener en cuenta que los objetos de estudio del Pinciano giran en torno a la literatura griega y romana; no se ocupa de sus contemporáneos, tal vez los toma en cuenta, en su estudio de la comedia. En tanto que para Aristóteles la literatura aporta un goce estético y para Horacio además debe tener una utilidad, para el Pinciano acorde con los ideales renacentistas hay ambas: el didáctico y de mejoría del ser humano al tiempo de deleitarlo. Un vil ejercicio, dirá, será todo arte que no acerque al hombre a la virtud; imposible que alguien sea un buen poeta si no es un hombre de bien. Poesía para el Pinciano como para Aristóteles será *imitación*: la vida es el modelo de la literatura. En el Renacimiento todos los aspectos de la vida estaban ceñidos con cierto rigor al código cortesano; luego, la literatura educaba a la sociedad para comportarse en consecuencia; por tanto, la idea del decoro se estrecha entre sí con la idea de clases sociales; la diferencia entre tragedia y comedia será la clase social de sus personajes: altos y nobles

¹⁵ Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. p 102.

tragedia, ya no buenos y esforzados, y viles y bajos comedia; el sistema aristocrático renacentista identifica tragedia con posición social.

Clases de tragedia. Aristóteles las divide en *simple*, *compleja*, *patética* y *ética*. Pinciano sin embargo reduce la división a sólo dos: la *patética* y la *ética*, según él, es la única división, si es *simple* o *compleja*, es cuestión de estrategia del autor hacerla abundar en peripecias y reconocimientos; Pinciano, pues dividió en *tragedia pathética*, y a la tragedia ética, de caracteres para Aristóteles, le llamó *tragedia morata*; el nombre le viene de la traducción de *ethos*, carácter; en latín, *mores*. En tanto que carácter para Aristóteles es un hecho volitivo, disposición de la mente en un acto de la voluntad; y, seguramente influidos por aquello de que la tragedia son las acciones de *buenos y esforzados*, el *mores* latino, que según Shepard puede tener su origen en Horacio, se identificó con *conducta ejemplar* social y moralmente, lo cual vino como anillo al dedo para la mentalidad renacentista.

La *tragedia morata* del Pinciano difiere de la patética en que cumple una función didáctica, es decir, da una lección moral; Pinciano, ajustándose al prejuicio renacentista divide la tragedia en *pathética*, más relacionada al goce estético y *morata*, con enseñanza moral. Así, la tragedia *morata* más bien se acercaría a lo que entendemos por comedia, debido pues, a una mala traducción del término *carácter*, lo que produjo dicha confusión.

Comedia. Tres son las definiciones de *comedia* del Pinciano, según Shepard¹⁶:

¹⁶ *Ibíd.* pp. 96-98.

1 “Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso de la vida humana”

2 “... la comedia es poema actiuo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre”

3 “... comedia es imitación actiua hecha para limpiar el ánimo de las passiones por medio del deleyte de la risa”.

La tercera definición presenta un elemento de la tragedia aristotélica, la *Katharsis cómica*. Toda esta mezcla hace pensar en un género dramático que el Pinciano menciona aunque no estudia: la tragicomedia. Pinciano busca una definición que englobe el teatro de su época sin traicionar el decoro renacentista, la dificultad está en estandarizar distintas visiones y diversos elementos aristotélicos, horacianos y renacentistas para comprender el surgimiento de un teatro con temperamento nuevo y diferente difícil de definir, el teatro de los Siglos de Oro.

El arte nuevo de hacer comedias. En tanto que Aristóteles crea su teoría *poética* cuando la tragedia es una realidad concreta; Lope de Vega lo hace de manera inversa, desde el centro mismo del movimiento teatral de su tiempo. No exageramos si decimos que Lope no es sólo uno de los hacedores de teatro más significativo de su tiempo sino uno de los creadores más importante del teatro universal; tampoco se exagera cuando se dice que es el creador del teatro español de su tiempo. Su teoría literaria fue escuela para los autores posteriores y piedra de toque obligada para entender el fenómeno del teatro barroco. Tres son los elementos que reconocemos como preponderantes de su teoría, a saber: El conocimiento y respeto por la teoría aristotélica, aunque tomada con evidente liberalidad, la fusión de elementos cómicos y trágicos a la vez; el acercamiento del teatro al vulgo.

Trama: La unidad de acción y estricto principio de causalidad son su base. No debe haber episodios que desvíen de la idea medular, lo cual no es óbice para que haya entramado alterno (a diferencia de Aristóteles) siempre en función a la idea central; un formato causal, muy parecido al aristotélico de exposición nudo y desenlace, Lope lo propone así:

Dividido en dos partes el asunto
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena;¹⁷

Esta disposición es vista desde el punto de vista de la *trama*, desde la disposición en actos, lo divide en principio, medio y fin de la siguiente manera:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.¹⁸

Sugiere Lope distribuir la obra en doce pliegos, tres por cada acto, que según él es la medida de la paciencia del espectador, sugerencia que hace también Aristóteles cuando dice que la magnitud de la obra no exceda la memoria del público; no estamos seguros de a qué se refiera con cada *pliego*, pero una obra tiene en promedio tres mil versos, mil versos por acto. Respecto al *tiempo*, Lope sí hace una diferencia entre el tiempo de representación, del que acabamos de hablar, y el tiempo subjetivo de la obra; intenta retomar aquello de la medida solar, pero flexibilizándola al máximo, diciendo que lo mejor es que pase en el

¹⁷Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. p. 1009.

¹⁸*Ibid.*, p. 1010.

menor tiempo posible, y que si ha de pasar mucho tiempo se deje para el entreacto, pues si en medio tuvieran que pasar años no se podría lograr sin detrimento de verosimilitud, en cuanto a este punto, deja al sentido común “guardarse de imposibles” pues la imitación poética sólo imita lo verosímil.

Estilo, en cuanto al lenguaje que se debe usar, coincide de nuevo con la tradición clásica respecto a que un lenguaje demasiado elevado torna hermético el discurso, en tanto que demasiado bajo corre el riesgo de ofender. Con Lope ha de entenderse una diferencia y es que al mezclar lo trágico y lo cómico, la diferencia entre personajes debe ser clara sin menoscabo de la calidad de la obra. En cuanto a la *métrica*, ya hemos descrito las variedades que propone en nuestro primer capítulo; así, según la cualidad dramática de la escena, sugiere por ejemplo, décimas para las quejas; sonetos para los que aguardan; tercetos para cosas graves; el amor con redondillas; etcétera. El lenguaje debe guardar coherencia con el personaje en cuestión, sea un viejo grave o una dama.

En lo que en definitiva insiste Lope, es en la relación del teatro y el vulgo, sea una ironía o una crítica; lo cierto es que tanto en su teoría como en su práctica teatral Lope siempre estuvo cerca de un teatro popular.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasífae,
harán grave una parte otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho,
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 1008.

Este “monstruo cómico” como él mismo lo llama, sea tal vez lo más relevante como antiaristotélico de la *poética* lopista. La Poética de Lope fue respetada por sus contemporáneos en los puntos medulares, pues propone un teatro que se libera de las preceptivas clásicas y pugna por encontrar su identidad en el libre ejercicio y afirmación de su ser.

Estructura Dramática de *La Vida es Sueño*

La vida es sueño es la tragedia de un hombre que triunfando sobre la pasión y el destino se vence a sí mismo, recuperando su ser y todo cuanto por nacimiento le correspondía, restableciendo el orden perdido.

Trama o argumento.

Jornada Primera

Segismundo, príncipe heredero al trono de Polonia (él no lo sabe), vive encerrado en una torre desde su nacimiento, tampoco sabe el porqué de su prisión.

Segismundo:	qué delito cometí	105
	contra vosotros naciendo;	
	aunque si nací, ya entiendo	
	qué delito he cometido.	
	Bastante causa ha tenido	
	vuestra justicia y rigor;	110
	pues el delito mayor	
	del hombre es haber nacido.	

Sólo y solo, sabe que Dios le ha dado al arroyo, al pez, al ave y al bruto más libertad que al hombre; el que sí sabe por qué vive preso Segismundo es su padre, el Rey Basilio, lo supo consultando los astros, pues al estudio de esta ciencia ha dedicado su vida, y nos lo dice a nosotros y a la corte de Polonia; viendo:

Basilio:	que Segismundo sería	710
	el hombre más atrevido	

el príncipe más cruel
 el monarca más impío,

 determiné de encerrar
 la fiera que había nacido, 735

preso, pues, Segismundo, recibe inesperada visita; es Rosaura, que en viril traje viene desde Moscovia a Polonia para vengar un agravio y restaurar su honor; la acompaña su criado Clarín. Secretamente escuchan las penas del desdichado y son descubiertos por Segismundo, quien jura matarlos pero la belleza de Rosaura, reminiscencia platónica, lo admira a tal extremo, lo perturba y lo detiene de su intento; son descubiertos por Clotaldo, ayo de Segismundo, apresados; éste, piensa llevarlos ante el rey; Rosaura, rinde su espada y Clotaldo descubre, merced a ese objeto que aquel es su hijo; primera *anagnórisis*. Luego de debatir intensamente entre su lealtad y sus sentimientos los lleva ante el rey, éste acaba de terminar su discurso ante la corte de Polonia y ha descubierto su plan: ha hecho venir a sus dos sobrinos, Astolfo y Estrella para unirlos en matrimonio, más por razón de estado que por amor; para abdicar al trono en favor de ellos; pero antes piensa darle una última oportunidad a Segismundo, su hijo y heredero legítimo.

Basilio: Yo he de ponerlo mañana,
 sin que el sepa que es mi hijo

 En mi dosel, en mi silla, 800

Por si acaso él

prudente, cuerdo y benigno,
 desmintiendo en todo al hado 810
 que dél tantas cosas dijo,

Segismundo regresaría a su lugar como príncipe que es, pero si

soberbio, osado, atrevido
 y cruel, con rienda suelta
 corre el campo de sus vicios,

 haré como rey invicto,
 siendo el volverle a la cárcel
 no crueldad sino castigo. 825

Los presos que llevaba Clotaldo ante el Rey por haber quebrantado la ley y conocido el secreto que se encerraba en la torre, son absueltos pues el secreto ha sido desvelado. Hacia el final del acto, Rosaura le confía a Clotaldo a qué ha venido a Polonia y algo más.

... Juzga, advertido,
 si no soy lo que parezco, 970
 y Astolfo a casarse vino
 con Estrella, si podrá
 agraviarme. Harto te he dicho.

Rosaura nos descubre que es mujer, Clotaldo también tiene un secreto: es su padre aunque ella no lo sabrá sino al final. Astolfo la ha deshonrado y por ambición ha venido a Polonia a casarse con su prima Estrella.

Jornada Segunda

Segismundo narcotizado es llevado a palacio; Basilio, además de astrología cultiva la herbolaria pues el narcótico es confección suya. Clotaldo, siempre prudente, no confía en el plan.

Clotaldo: Razones no me faltarán 1150
 para probar que no aciertas.
 Más ya no tiene remedio,
 y, según dicen las señas,

parece que se ha despertado,
y hacia nosotros se acerca.

Clotaldo anuncia la llegada de Segismundo; este teatro carece de acotaciones porque los personajes mismos nos informan a este respecto; Peter Brook²⁰ decía que el teatro, mientras menos acotaciones tiene, de mejor manufactura es, pues se soluciona a sí mismo dramáticamente. Segismundo despierta y no cabe de asombro; de acuerdo con la teoría Aristotélica, esta escena constituiría la primera *peripecia*, cambia la fortuna de Segismundo de mala a buena.

Segismundo:	¡Válgame el cielo, qué veo!	
	¡Válgame el cielo, qué miro!	1225
	
	¿Yo en palacios suntuosos?	
	¿Yo entre telas y brocados?	
	¿Yo cercado de criados	1230
	tan lucidos y bríosos?	
	
	Pero, sea lo que fuere,	
	¿quién me mete a discurrir?	1245
	Dejarme quiero servir,	
	y venga lo que viniere.	

La inspiración del texto calderoniano es de tal complejidad, abarca tantos estados emotivos e intelectuales que se resuelven en verosimilitud; las figuras de repetición de su asombro se complementan con la contundencia concluyente final; para quienes ya conocen el plan de Basilio, estos textos finales de la presentación de Segismundo en palacio no parecen augurar que pueda superar la prueba. Clotaldo hace su aparición como la primera figura conocida para el príncipe.

Segismundo:	Pues vil, infame, traidor,	1295
	¿qué tengo más que saber,	

²⁰ Peter Brook: *El espacio vacío*. p. 14

después de saber quién soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?

La rima es aguda y exagera la tensión dramática; Segismundo da muestra de su fiera condición, es decir, responde a su única experiencia, la vivida en su encierro.

Segismundo: Nada me parece justo 1417
 en siendo contra mi gusto.

Es el preámbulo de la famosa escena en que lanza al criado por el balcón, pues le ha crispado la paciencia. Si hay o no mar en Polonia, no es algo relevante para esta investigación, Shakespeare está lleno de inexactitudes para dar gusto a los buscadores de detalles, más importante para nosotros es el hecho dramático de que alguien salga volando por un balcón para caer al mar. Basilio dirá consternado:

Basilio: ¿Tan presto una vida cuesta 1445
 tu venida el primer día?

El encuentro entre padre e hijo es una apología del reproche, éste se queja de haber sido alejado de su lado, aquél de la crueldad y soberbia. La magia, según una tradición algo desinformada, es la posibilidad de obtener efectos sin causas, Basilio parece guiarse por ese concepto, como dice Ciriaco Morón²¹, los astros no se equivocaron en los efectos, lo que no se le ocurre a Basilio es averiguar las causas, y la causa de que Segismundo sea una bestia es el propio Basilio. Siguiendo el criterio del autor citado, dice Segismundo: «¿Darme más de lo que

²¹ Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Cátedra. Edición: Ciriaco Morón. Madrid. p. 27.

es mío?» y por cruel y soberbio que nos parezca, es un argumento jurídico irrefutable. Basilio se alejará, no sin recordar el tema central de la obra.

Basilio: porque quizá estás soñando, 1530
 aunque ves que estás despierto.

Segismundo y Rosaura se vuelven a encontrar, Rosaura viene ahora vestida de mujer y ostenta el nombre de Astrea y pertenece al séquito de damas de Estrella. El encuentro bien podría ser una especie de *anagnórisis* aristotélica, si bien no hay una verdadera inversión de ignorancia a conocimiento, antes lo contrario, parece más bien aumentar la confusión, lo consignamos por parecernos un vislumbre de *reconocimiento*. Lo que sigue siendo claro es el impacto que la belleza de Rosaura causa en Segismundo; éste, a poco de tratarla, intentará ultrajarla, dominado aún por su instinto primitivo. Clotaldo al paño presenciara todo.

Segismundo: Sólo por ver si puedo,
 harás que pierda a tu hermosura el miedo 1640

 y así, por ver si puedo, cosa es llana
 que arrojaré tu honor por la ventana.

Clotaldo estorba la acción, lo que provoca la cólera de Segismundo, Rosaura pide ayuda, Astolfo sale en defensa de Clotaldo, con lo que éste se convierte en deudor de aquél; Basilio se presenta: está decidido a regresar a Segismundo a la torre.

Basilio: Pues antes que lo veas, 1720
 volverás a dormir adonde creas
 que cuanto te ha pasado,

como fue bien del mundo, fue soñado.

De la relación entre Astolfo y Estrella, lo importante es saber que es movida por razón de estado; intriga amorosa que cumple con una función dramática por contraste, a manera de distensión en medio de dos escenas de fuerte nervio dramático. Recordando a Lope, es la mezcla de lo cómico entreverado con lo trágico. Para el final de la segunda jornada recordemos lo que dice Alfonso Reyes: "Porque toda la tragedia reposa, como sobre dos columnas, sobre los dos monólogos de Segismundo."²²

Segismundo: ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño; 2185
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.

Esta escena podría constituir una segunda *peripezia* en la línea dramática de Segismundo, esta vez de buena en mala fortuna. Se ha operado el cambio, o por lo menos la simiente ha germinado; Clotaldo dice: "Segismundo; que aun en sueños / no se pierde el hacer bien,"(vv. 2146-47) a lo que éste responde cuando ya Clotaldo se ha ido: "Es verdad; pues reprimamos / esta fiera condición."(vv. 2148-49).

²² Alfonso Reyes: *Un tema de "La vida es sueño"* Obras completas. v. VI pp. 240-241

Jornada Tercera

La torre es tomada por asalto, el pueblo, al tanto de lo ocurrido, se levantan en contra de un rey extranjero. La primera escena de la tercera jornada es clara muestra de la mezcla de lo cómico con lo trágico. Clarín, luego de dejar a Rosaura, entra al servicio de Clotaldo, se entera de cosas poco convenientes y deciden encarcelarlo, y se pregunta:

Clarín: ¿Qué me harán por lo que ignoro, 2190
 si por lo que sé me han muerto?

El asalto se consuma. Nueva y última *peripecia*, esta vez, de mala en buena fortuna. Segismundo cree estar soñando otra vez; la presencia de Clotaldo parece confirmar la realidad. No sin dudas, Segismundo decide tomarse las cosas con calma y pensar que está soñando; el cambio es evidente aunque no sin tropiezos; decide finalmente tomar la oferta y hacer la guerra a su padre. En palacio, las cosas se complican, pues el destino parece pasar la cuenta al Rey Basilio. En el tercer acto, y previo al desenlace, el nudo suele tensarse aún más, el panorama se oscurece para todos los personajes; Clotaldo, con las obligaciones políticas que una guerra conlleva, y al ser deudor y secretamente acreedor de Astolfo por un pasado agravio, en su encuentro con Rosaura, ésta le expresa su total desesperanza. Astolfo, que ya sabe de su presencia en palacio, no parece estar dispuesto a resarcir su deuda; luego de interminables silogismos de reminiscencia escolástica, Clotaldo le propone enviarla a un convento; Rosaura en el paroxismo de sus sentimientos y en el extremo de su afán

vengador desoye a Clotaldo y en fórmula de correlación especificativa y paralelismo²³, plena de tensión dramática, Calderón resuelve la escena con la súbita salida de ambos, uno tras de la otra.

Clotaldo: Mira
 Que eso es despecho.
 Rosaura: Es honor. 2645
 Clotaldo: Es desatino.
 Rosaura: Es valor.
 Clotaldo: Es frenesí.
 Rosaura: Es rabia, es ira.
 Clotaldo: En fin ¿que no se da medio
 a tu ciega pasión?
 Rosaura: No.
 Clotaldo: ¿Quién ha de ayudarte?
 Rosaura: Yo. 2650
 Clotaldo: ¿No hay remedio?
 Rosaura: No hay remedio.
 Clotaldo: Piensa bien si hay otros modos ...
 Rosaura: Perderme de otra manera. *Vase.*
 Clotaldo: Pues si has de perderte, espera,
 hija, y perdámonos todos. *Vase.*

Rosaura se une a las fuerzas rebeldes, en híbrido traje que funde su temperamento viril y guerrero con la dulce ternura y belleza de la mujer. Se presenta ante Segismundo, nueva *anagnórisis*, y por si quedaban dudas, explica a Segismundo las condiciones de sus tres encuentros y le relata los pormenores de su presencia en Polonia. Segismundo guarda silencio, silencio a los ojos de Rosaura. En un *aparte*, es decir en un aislamiento del personaje de su circunstancia, en profunda intimidad consigo mismo, deshila una a una sus más

²³ Ver: Dámaso Alonso: *Seis calas en la expresión literaria española*. p.167-173. «frecuentemente, al anudarse la trama; otras veces, al deshacerse el nudo: deja entonces Calderón fluir en verso su pensamiento de matemático constructor.» «Un principio estético esencial para el estudio de la estructura dramática de Calderón es, pues, el paralelístico-correlativo»

hondas dudas acerca de lo ocurrido; si en verdad todo ha sido un sueño, « cómo es que esta mujer conoce con minucia los detalles». Segismundo se debate largamente sobre lo real y lo soñado: entregarse a la pasión o dominarse hasta saber si está despierto; gozar la ocasión, *soñar* el momento, o dominar el impulso por ganar el bien supremo. «acudamos a lo eterno» ha sido su elección, y sin dar mayor explicación manda tocar al arma. La guerra ha iniciado; Clarín da los parabienes a todos y se oculta cuidadosamente para no ser alcanzado por la muerte. La batalla se sucede y en su fragor, la victoria parece favorecer al bando de los rebeldes; el Rey huye con su séquito; Segismundo corre tras ellos; se oye un disparo cercano, alguien cae y muere; es Clarín quien antes de morir, da la única lección ética que Basilio acepta escuchar:

Clarín: Y así, aunque a libraros vais
 de la muerte con huir,
 mirad que vais a morir,
 si está de Dios que muráis. 3095

Segismundo les da alcance; Basilio, sereno, enfrenta por fin su destino, encara a Segismundo y se postra ante él. Es el desenlace de la tragedia, la última tensión, el punto en que convergen todas las líneas dramáticas planteadas por la obra, pero que en vez de entregarse a la fatalidad se resuelve en trascendencia del destino. Segismundo ha logrado vencer al hado, levanta a su padre para postrarse él ante el Rey. Según Ruiz Ramón²⁴ aquí tendría que terminar la obra, lo demás es concesión dramática para satisfacer la sensibilidad de una época.

²⁴ Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. pp.317-318.

Idea (dianoia).

Cuatro son los temas sobre los que gira *La vida es sueño* según Rull²⁵: 1. *la vida como sueño*; 2. *la fuerza del libre albedrío frente al hado*; 3. *la educación del príncipe*; 4. *el vencimiento de sí mismo*. Ciriaco Morón²⁶ incluye el *sentido jurídico-político*. Nosotros sumamos un tema más: *el honor de Rosaura*. Cinco pues, son los temas sobre los que creemos que se enlaza la trama de la obra; por supuesto, puede haber tantos temas como personajes y tantas interpretaciones como lectores.

La vida como sueño. El asunto comienza cuando a Basilio se le ocurre la peregrina idea de poner a prueba a Segismundo, si éste no la supera, fingirán que todo fue un sueño; durante el segundo acto, y conforme Segismundo acumula puntos en contra, en reiteradas ocasiones Clotaldo y Basilio le recordarán que aquello bien puede ser un sueño, a lo que responde:

Segismundo: ¿Que quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy. 1535

Más delante le dirá a Clotaldo:

Veré, dándote muerte, 1682
si es sueño o si es verdad.

La primera actitud de Segismundo es de obvia duda ante la evidencia que sus sentidos le relatan. Hacia el final del segundo acto, el príncipe vuelve a ser preso y al despertar en la torre y comprobar la falibilidad de sus sentidos hace la

²⁵ Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Alhambra. Edición de Enrique Rull. p. 45.

²⁶ Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Cátedra. Edición: Ciriaco Morón. p. 62.

reflexión medular de la obra:

que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña, 2155
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Ahora habla de experiencia, ya no del abandono a lo puramente sensorial sino que hace intervenir la razón para poder concluir con certeza. Segismundo transita de lo puramente sensorial, es decir su parte más primitiva, hacia la experiencia, que ya supone a la razón, privilegio de lo humano; y el hilo de Ariadna ha sido: entender la vida como un sueño; dejando entreabierta la idea que en el tercer acto se va a desarrollar, el *despertar*. Para cuando llegan los soldados a tomar la torre, Segismundo ya no se dejará engañar tan fácilmente por los sentidos, primero lo razonará:

Segismundo: otra vez vi aquesto mesmo
tan clara y distintamente 2350
y fue sueño.

.....
soñemos, alma, soñemos
otra vez; pero ha de ser 2360
con atención y consejo
de que hemos de despertar
deste gusto al mejor tiempo;

El siguiente estadio del transito evolutivo de Segismundo se muestra en el encuentro último que tiene con Rosaura antes de la guerra.

Segismundo: Si es sueño, si es vanagloria,
¿quién por vanagloria humana 2970
pierde una divina gloria?

.....
que es el gusto llama hermosa
que le convierte en cenizas 2980
cualquiera viento que sopla,
acudamos a lo eterno;

que es la fama vividora,

La intuición de un algo más después del sueño (la vida), el despertar; la fe en la divina gloria. Para concluir en el final de la obra:

Segismundo: ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, 3305
si fue mi maestro un sueño, ...

Es claro cómo, *la vida como sueño*, es la idea básica de la obra, alrededor de la cual giran electromagnéticamente atraídas en órbitas las otras ideas mencionadas, por más que en la conflictiva de Rosaura se haya querido ver una trama advenediza. La idea básica es, pues, el asunto, el pretexto digamos; Borges en sus *Trece monedas* hace decir a Macbeth: "Maté a mi Rey para que Shakespeare urdiera su tragedia."²⁷ La idea principal, es el camino y la meta; en la idea de *la vida como sueño*, además de las connotaciones teológicas y filosóficas, Calderón nos plantea el drama de un ser que no es libre física, pasional, intelectual y ontológicamente, y el arduo camino que sigue en su liberación merced al entendimiento de que la vida transcurre como un sueño, y que nada existe más que cuando existe para de inmediato dejar de existir, por eso cualquier afán acumulativo es vano, y sólo importa que nuestras acciones abonen a nuestro crecimiento espiritual para cuando despertemos. El *libre albedrío*, es el problema de sobrepujar el destino mediante, precisamente, *el vencimiento de sí mismo*, pero el triunfo sobre sí, no se da sin vicisitudes, el destino se ha encargado de poner todos los obstáculos, a más de las limitaciones propias: no hay que olvidar que el destino actúa tanto más, cuanto el héroe

²⁷ J. L. Borges: *Trece monedas* en : *El oro de los tigres*. 1972. *Obras completas*. v. II. p. 471.

trágico es un ambiente propicio para que los designios del hado se cumplan, el príncipe tiende por naturaleza a la soberbia y a la iracundia; sumado, Segismundo tiene que lidiar con un padre que le ha negado el derecho natural de la libertad física, el derecho *jurídico* de su principado, el derecho moral de un padre que lo ame, lo guíe y lo *eduque* como el príncipe heredero que es. Despojado *jurídicamente* por tirana ley, despojado físicamente, despojado moralmente, Segismundo tiene que iniciar su camino hacia el *vencimiento de sí mismo*; – y todavía hay quien duda de la importancia de Rosaura. – W. M. Whitby²⁸ Dice: “ ... la presencia de Rosaura despierta en Segismundo una conciencia de su verdadera naturaleza y lleva a cabo su conversión.” Cuando ésta se presenta en la torre, Segismundo tiene una visión angelical:

Segismundo: Tu voz pudo enternecerme; 190
 tu presencia, suspenderme;
 y tu respeto turbarme.

El hombre-fiera en su cueva platónica, recibe a Rosaura, cifra humana de la belleza divina. Esta visión de Segismundo es el espejo de su potencial divino interno; luego, Segismundo, no es sólo un compuesto de ira y soberbia.

Tú, sólo tú, has suspendido
 la pasión a mis enojos, 220
 la suspensión a mis ojos,
 la admiración a mi oído.

Esto sucede apenas iniciada la obra. Hacia el final del segundo acto, el príncipe por un día dirá:

Sólo a una mujer amaba;
 que fue verdad, creo yo, 2135

²⁸ W.M. Whitby: *El papel de Rosaura en la estructura de La vida es sueño*. En M. Durán: *Calderón y la crítica: Historia y antología*. v. II. p. 630.

en que todo se acabó,
y esto sólo, no se acaba.

En el primer contacto, la intuición se resuelve en un plano más sutil; para la segunda jornada, será en uno más humano, el de los sentimientos y deseos, aunque quedará como suspendida en el entreplano sueño-realidad. Para el último encuentro el cambio está por operarse. La respuesta es acción:

¡Vive Dios!, que de su honra
he de ser conquistador 2990
antes que de mi corona.

Casi al final de la obra, consumado el cambio, Segismundo se afirma como príncipe prudente diciendo:

hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí. —Astolfo dé
la mano luego a Rosaura,
pues sabe que de su honor 3260
es deuda y yo he de cobrarla.

Engarzadas así, todas las ideas: la trama y la urdimbre se tejen multidireccionalmente, pero siempre en torno a la idea base: La libertad del ser, se obtiene con la capacidad de vencerse a sí mismo, entendiendo que toda la vida transcurre como un sueño, el móvil: el amor. El amor, entendamos, en un sentido supremo, no queremos reducir *La vida es sueño*, a una historia amorosa, intentamos reivindicar la presencia de Rosaura como el detonante de la esfera más íntima de Segismundo; que renuncie a ella, estando enamorado, es la prueba más alta de su amor; esta conducta junto con el trance contemplativo de su belleza, constituyen el axis interno para la transformación del príncipe.

Unidad de acción.

Recordando a Alfonso Reyes²⁹, la obra está sustentada en los dos monólogos de Segismundo: el de la primera parte de la jornada primera, y el final de la jornada segunda. En el primero, Calderón con magistral fórmula diseminativo-recolectiva³⁰, conforma el monólogo más inspirado de nuestra lengua; en el que Segismundo reconoce, dramáticamente, en un arroyo, en un ave, en un pez y en un cuadrúpedo, más libertad que en su ser:

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

Y el segundo, en el que, luego de preguntarse qué es la vida, concluye con el título de la obra:

Segismundo:	¿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.	2185
-------------	---	------

Conforme con lo dicho en el inciso anterior, diríamos, en suma, de acuerdo con

²⁹ Véase nota 21.

³⁰ Véase nota 22.

el precepto aristotélico, que la unidad de la trama es una, íntegra y sintética y que se traduce en el planteamiento según el cual: *La vida transcurre como un sueño*.

Lo trágico y lo cómico.

Mucho se ha especulado sobre el género del Teatro de los Siglos de Oro, con base en un prejuicio de pureza. Debemos entender, ante todo, que este teatro es *barroco*, es decir: cuanto quepa en un verso, se pondrá en él, con lo que, como lo expresamos en el capítulo de métrica, la medida de un verso deviene en la medida del universo, cuando menos en la medida del universo barroco. La figura retórica más retorcida, la que desquicie la razón del espectador, en favor de la emoción, será la mejor elección. Con esto queremos decir que el teatro barroco es, contrario a lo que suele pensarse, síntesis, síntesis de elementos contradictorios; la cantidad y el contraste es lo que da sentido al hecho barroco; siguiendo este criterio, no será aventurado seguir un patrón aristotélico-lopista.

El teatro barroco hace una mezcla indisoluble de lo trágico y lo cómico, lo que no necesariamente deviene en tragicomedia, que es un género en sí; de hecho, la obra que nos ocupa es una tragedia, cuyos elementos cómicos no determinan ni trastocan su estructura esencialmente trágica.

Lo trágico.

La obra se inicia con un desorden anterior a la obra misma. Segismundo vive preso y no sabe la causa; la fatalidad, supuestamente, lo ha determinado a ser cruel y soberbio; una vez Rey, postrará a su propio padre a sus plantas, su tiranía dividirá su reino. El oráculo lo ha descifrado observando el cielo el astrólogo de

la corte que es además, su padre, rey de Polonia y quien lo mandó a prisión cuando había nacido. Cuando se presenta en palacio, en apenas unos cuantos versos, humilla a su preceptor, asesina a un criado, humilla a su primo, se enfrenta al Rey su padre, intenta ultrajar a una dama de palacio, intenta asesinar a su preceptor, finalmente es devuelto a la torre; ha sucumbido ante su sino, su *error*, el más común: la soberbia ante los designios del destino; su única atenuante: que él no conocía esos designios.

Lo cómico.

Rosaura ha venido a Polonia movida por el deseo de venganza, para restaurar su honor perdido; Astolfo, su ultrajador, ha salido de Moscovia movido por la ambición de ocupar el trono de Polonia; su prima Estrella contraerá nupcias con él, no por amor sino por el deseo de compartir el reinado; Clarín es el criado de Rosaura, cuya cobardía infinita, móvil de sus acciones, lo guiará directo a su muerte. *La trama*: una vulgar intriga de amor. Lo cómico no debe verse como lo divertido, y menos cuando el entramado es trágico; la comedia es la imitación de seres bajos, no por su condición social, sino porque sus vicios los orillan a la bajeza; la comedia es la reprensión del vicio.

El acoplamiento.

Uno de los extremos del engarce lo constituye Basilio, complejo personaje que reúne vicios de comedia: negligente en su obligación política y paterna por dedicarse a sus estudios; y a la vez y merced a esos estudios Basilio es el detonante de la tragedia. El otro extremo del engarce está en el tercer acto de la obra: por una peripecia dramática Segismundo ha quedado libre y va por sus

fueros; hacia el final de la obra en todos los personajes se ha operado un cambio, del tal suerte que el entramado en vez de resolverse en purga cómica hacia el ridículo, se convierte en trascendencia trágica.

Del género.

Guiándonos por los tres teóricos mencionados en el principio del capítulo, diríamos que siguiendo al Pinciano, estaríamos ante una *Tragedia morata*, es decir una tragedia con enseñanza: «aun en sueños hay que obrar bien» «has de morir si está de Dios que muráis» Ello significa que los designios astrológicos pueden cuestionarse y trascenderse, pero el designio del Dios cristiano es inapelable y no se equivoca jamás; «el que persevera alcanza» (Rosaura); «quien no trasciende su vicio, sucumbe ante él» (Clarín y el soldado rebelde); finalmente «humildad es libertad» o «el vencimiento de sí mismo es el ejercicio del libre albedrío». Calderón cumple con la tradición renacentista. Siguiendo a Aristóteles, esta obra bien podría ser una tragedia con triple peripecia (cambio de fortuna de mala en buena, *viceversa* y de mala en buena otra vez) y, por consecuencia, tragedia de doble desenlace: el final no es catastrófico, sino ordenado y apacible. Si seguimos a Lope, estamos ante un monstruo hermafrodito hecho de contrarios, mezclando lo trágico y lo cómico, haciendo coincidir lo bajo y lo sublime en un mismo lugar. Seguramente Lope es quien debió tener mayor ascendente en el criterio calderoniano; es quien logra fundir la teoría clásica con la exigencia y la necesidad contemporánea. Este monstruo multiforme vasto y abigarrado es difícil de abarcar sin caer en parcialidad, no obstante, nuestra labor es hacer un mínimo esquema para el entendimiento de

estos textos, así, nos atrevemos a concluir este inciso sobre el *género dramático* de esta obra, citando a Henri Gouhier: “La verdadera distinción esta en otra parte. Hay obras donde lo trágico expresa la victoria del destino sobre la libertad y otras en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino” (*Le théâtre et l'existence, Paris Aubier, 1952, pags. 54-55*)³¹. Haciéndonos eco de H. Gouhier y de Ruiz Ramón, concluiríamos que *La vida es sueño es una tragedia de libertad*.

Carácter.

Tomamos la definición aristotélica, pues además de haber sido guía importante para nuestro autor; hoy en día sigue siendo la definición más sintética del personaje. En su simpleza logra verdadera universalidad, sin caer en especulaciones huecas sobre el personaje. Así pues, Aristóteles dice que el carácter es: «estilo de decisión»; de acuerdo con esto, según sean sus decisiones, serán los personajes.

Segismundo.

En el primer acto, recibe la visita de Rosaura y Clarín y su primer reacción es matarlos:

Pues la muerte te daré, 180
 porque no sepas que sé
 que sabes flaquezas mías.

Esta es la primera decisión que toma. Según Francisco Ayala, en este primer

³¹ Citado por Francisco Ruiz Ramón en: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* p. 309.

encuentro de estos personajes se da una suerte de juego de espejos donde la una es el reflejo de la conciencia del otro, Rosaura ha oído sus desdichas, Segismundo se siente en evidencia y su primer impulso es: “quebrar ese espejo de la conciencia ajena por que se siente degradado ante sus ojos.... Matarlo, extinguir su conciencia, romper el espejo, le parece ahora la única que le queda de recuperarse a sí mismo.”³² Segismundo en este momento no es libre física ni internamente, su capacidad de *decisión* es nula, dato importante respecto al carácter. Para la segunda jornada, es liberado y en su presentación en palacio, *decide* hacer alarde de soberbia y prepotencia; *decide* matar a su ayo, pero lo estorban; *decide* matar al criado que lo impacienta y lo mata; *decide* no otorgar el mínimo respeto a Basilio como Rey, ni como padre; *decide* poseer a Rosaura, pero lo estorban de nuevo; en general, el estilo de decisión que muestra en la jornada segunda es en esta tesitura, si no le hubieran estorbado, estarían todos muertos. Para la jornada tercera ya se ha operado el cambio del que hemos hablado; *decide* hacer la guerra a su padre; *decide*, pudiendo obtener a Rosaura, respetarla y defender su honor perdido; *decide*, postrado el Rey ante él, perdonarlo y restablecer el orden, restituir el honor de Rosaura, y, finalmente, enviar al soldado traidor a la torre.

Basilio.

Basilio tiene, antes de iniciar la obra, dos decisiones que definen su carácter de manera puntual: *decide* enviar a su hijo recién nacido, preso a una torre, antes ha

³² Francisco Ayala: *Porque no sepas que sé*. En M. Durán: *Calderón y la crítica: Historia y antología*. v. II. pp. 648-649.

decidido construirla para ese fin; *decide* prestar atención a sus estudios antes que a sus obligaciones políticas, algo inadmisibile en un Rey en la época de Calderón³³; *decide* seguir haciendo experimentos con el príncipe y traerlo a palacio, no funciona el experimento y *decide* regresarlo; *decide* abdicar al trono en favor de sus sobrinos. Ante la guerra, *decide*, salvar su reino e ir él mismo a la batalla; perdida ésta, y gracias al impacto por las palabras de Clarín antes de morir, *decide*, finalmente, enfrentar su destino.

Clotaldo.

Personaje que a más de su estilo de decisión, su carácter está marcado por el conflicto interno que le significa cada decisión que toma. Así por ejemplo, va a *decidir* llevar al que cree su hijo ante el Rey para que lo mate; escondido tras el paño, escucha cómo Segismundo intenta violentar a Rosaura, *decide* salir a estorbarlo, con la agravante de oponerse a un superior, acción inaudita; pues el móvil principal de Clotaldo es su prudencia y su lealtad absoluta a las reglas cortesanas monárquicas; ante la encrucijada que le significa salvar el honor de su hija y la lealtad a un superior como Astolfo, *decide*, lo más prudente, enviarla a un convento; a la liberación segunda de Segismundo y en la inminencia de la guerra, *decide* ser leal a su Rey. Hay un dato importante sobre Clotaldo que precede a la obra. Ha abandonado a una mujer preñada de un hijo suya en Moscovia.

³³ Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Cátedra. Edición de: Ciriaco Morón. p. 25.

Rosaura.

Movida siempre por sus impulsos, no parece haber heredado la prudencia de su padre; *decide* venir a Polonia para vengarse de un hombre que le hizo lo mismo que a su madre hizo su padre: agraviarla; ante la propuesta de Clotaldo de enviarla a un convento, Rosaura *decide* unirse a las fuerzas rebeldes; Segismundo ha intentado deshonrarla, ella sabe que él la desea, su *decisión* no sabemos si es más una salida desesperada o frialdad femenina de quien se sabe amada y que por tanto no le negará su favor; Rosaura es un personaje de ágil inteligencia, pero a juzgar por su *estilo de decisión*, creemos que es más bien guiada por sus impulsos.

Astolfo.

En el *estilo de decisión* de este personaje respecto de Rosaura, habrá que ver no tanto que la abandona, cuanto que haya tomado su honor. Rosaura es hija bastarda, no podía aspirar a casarse con el Duque de Moscovia; que él haya mancillado su honor siendo un Duque, más bien da muestra de la situación de la monarquía en ese momento; así pues, su *decisión*, nos habla de la liberalidad con que toma los privilegios de su nacimiento; sumado a esto, la ambición que lo mueve por el trono de Polonia define su *carácter*.

Estrella.

Prima de Astolfo, ambiciona tanto como él el trono de Polonia; en el segundo acto tiene este texto:

Estrella: Dadme aora el retrato vos
que os pedí; que aunque no piense
veros ni hablaros jamás,

no quiero, no, que se quede
en vuestro poder, siquiera 2000
porque yo tan neciamente
le he pedido.

Este texto la muestra como una mujer voluntariosa además de dejar claro que Astolfo no le importa amorosamente en absoluto, al final aceptará a Segismundo, con quien a la postre compartirá el ambicionado trono.

Clarín.

Personaje puramente cómico, es decir, determinado por su bajeza moral, no por su jocosidad. Nunca insistiremos bastante en este punto, pero nos parece importante enfatizar que el elemento cómico es un reforzador por contraste del hecho dramático; el personaje del gracioso no es jocoso *a priori*, antes pensamos lo contrario, es repugnante, y precisamente por ello su texto es ingenioso y divertido, porque tal vez sea su única herramienta de defensa ante la aversión del mundo. El texto cómico es desnaturalizadamente divertido porque su contexto no permite el divertimento, resulta jocoso por absurdo y es precisamente en ese absurdo que el elemento cómico se torna infinitamente dramático, la hilaridad deviene en patetismo, porque estamos en una tragedia. Si bien estamos hablando de Clarín y de *La vida es sueño*, a este respecto arriesgamos una generalización; aun en la estructura puramente cómica no tiene cabida el divertimento superficial, pues la comedia es ante todo un hecho dramático. Al gracioso, como hemos visto, no lo podemos tratar sólo como un personaje, sino como un pivote dramático en la dramaturgia española áurea. Con esta aclaración, el *estilo de decisión* de Clarín estará determinado primero por su

capacidad de venderse siempre al mejor postor, característica connatural a todos los *graciosos* del teatro español. Así, en el segundo acto amenaza con decir lo que sabe:

Clarín: estoy muriendo de hambre,
y nadie de mi se acuerda,
sin mirar que soy Clarín,
y que si el tal Clarín suena,
podrá decir cuanto pasa 1210
al Rey, a Astolfo y a Estrella;

El personaje del gracioso por lo general tiene hambre, uno podría pensar o que viven hambrientos o que tienen un apetito insaciable; no, el criado siempre intentará satisfacer instintos primitivos, comer, dormir, hablar; no tenemos más que recordar a *Sancho Panza*. Clarín, luego de su amenaza, recibe respuesta de Clotaldo:

Clotaldo: Tu queja está bien fundada; 1220
yo satisfaré tu queja,
y en tanto sírveme a mí.

Clarín cambia de amo, y lo hará cuantas veces sea necesario, siempre que su sustento, integridad o interés se vea amenazado, cambiarán como el viento, no tienen el menor sentido de compromiso ni lealtad; a la llegada del príncipe a palacio, lo adulará con una de las frases que se ha vuelto célebre:

Clarín: soy un grande agradador 1338
de todos los Segismundos.

Hacia el final del segundo acto, sus *decisiones*, que es decir su *carácter*, le traen consecuencias, es encarcelado en la torre también, Clotaldo le da el porqué:

Clotaldo: Porque ha de estar
guardado en prisión tan grave 2035
Clarín que secretos sabe,

donde no pueda sonar.

El asalto a la torre es un claro ejemplo de cómo funciona el elemento cómico en esta obra: cuando Clarín recibe a los soldados, lo hace con textos muy simpáticos e ingeniosos; si el tono de gracejo se hace extensivo a los soldados, la escena deviene en inverosimilitud; en tanto que si se sostiene un tono grave, aun en el mismo Clarín, el texto se torna absurdamente hilarante, en contraste con el nervio dramático del momento, reforzándolo superlativamente; así funciona, por ejemplo, en Shakespeare. El dato es importante para todo el teatro español, pues rompería el cliché generalizado de una comicidad huera en detrimento de la estructura dramática y en favor de un divertimento superficial al que se ha querido relegar este teatro. Nuestra tesis se confirma cuando en el tercer acto Clarín *decide*, por comodidad y cobardía, no participar en la guerra y esconderse de la muerte, ésta, lo encuentra: una bala perdida lo mata. Si en Clarín vemos un mero personaje jocoso, el discurso final pierde relevancia, moriría a la manera de los dibujos de animación del cine; en tanto que si mantiene el verdadero carácter dramático de la comedia, recibe justo castigo a sus vicios pero además con el tono trágico de nuestra obra; Clarín no sólo muere víctima de su vicio de carácter, comparte su experiencia al Rey:

Clarín:	Soy un hombre desdichado, que, por quererme guardar de la muerte, la busqué. de donde claro se arguye que quien más su efeto huye es quien se llega a su efeto.	3075
---------	---	------

El personaje vicioso es el chivo expiatorio mediante el cual se purgan las impurezas para restablecer el orden, lo mismo sucede con el soldado rebelde; todos los personajes, que antes establecimos como de línea cómica, han experimentado un cambio al final de la obra; si así no hubiera sido, tendrían que haber sucumbido ante su vicio.

El monólogo.

Lope nos dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*:³⁴

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.

Si como dice Eric Bentley: "... el teatro es una especie de cauce hacia donde fluyen ideas poderosas ... gravitan hacia el centro de la significación histórica."³⁵

El *monólogo* es uno de estos cauces para ideas poderosas; como dice Lope, el recitante se transforma, la sustancia más profunda de sus sentimientos y reflexiones se encuentra ahí.

Segismundo: En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho 165
pedazos del corazón.

Estados del pensamiento, lo que dice el monólogo nos descubre los lugares más recónditos del personaje. El *monólogo*, cifra de la obra dramática, es un pequeño mundo dentro del universo de la obra.

³⁴ Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Obras escogidas. v. II. p.1010.

³⁵ Eric Bentley: *La vida del drama*. pp. 114-115.

Los apartes.

Artificio dramático donde el personaje se aísla de la escena para dilucidar un estado profundo de su pensamiento; furtivo asoma a la boca, no lo puede controlar; lo comparte porque el lector es un *voyeur* circunstancial el personaje no habla con nosotros. Ver en el aparte una simple complicidad con el espectador es frivolar un recurso dramático de gran intensidad.

Este teatro, como hemos intentado exponer en los anteriores capítulos es un impulso intelectual, como dice Dámaso Alonso³⁶: si es forma, lo es ante todo del pensamiento. Para Eric Bentley: "El gran teatro generalmente responde a una gran idea, a una idea que es el pensamiento motor de un nuevo movimiento histórico, de una nueva imagen del hombre."³⁷

La vida es sueño, como nos recuerda Ynduráin³⁸, es un mito intemporal que atañe a la naturaleza de la condición humana, a la justicia y la libertad del hombre. Tragedia que purifica a los oyentes mediante la catarsis, el miedo, la compasión; la exhibición de personajes dominados por sus pasiones; resultados negativos que se derivan de un error o culpa inicial y pretende liberar mediante la admiración y el dolor, las pulsaciones del espectador. Calderón utiliza una conocida tesis cristiana: «quien se humilla será ensalzado, quien se ensalza será

³⁶ Dámaso Alonso: *Seis calas en la expresión literaria española*. p. 175.

³⁷ Eric Bentley: *La vida del drama*. p. 114.

³⁸ Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Biblioteca Nueva. Edición: Domingo Ynduráin. pp. 11-57.

humillado», una de tantas premisas dialécticas: Hombre-fiera, destino-libre albedrío, libertad-autoridad. En el orden dispuesto por Dios puede haber distorsiones o anomalías. Esto sucede porque el hombre es ante todo libre y puede alterar las cosas, *La vida es sueño* dimensiona uno de esos momentos de confusión y desorden y la restauración de la armonía perdida. Ver a la vida como un sueño, en conclusión, no es otra cosa sino que el hombre posee una dimensión trascendente porque trasciende la vida material y pervive después de la muerte; el hombre conoce la muerte pues de algún modo la lleva dentro, sabe que en la muerte va implícita la vida, la otra, que no sólo es eterna sino inmutable... «acudamos a lo eterno».

CONCLUSIONES

El fenómeno estético detona estados subjetivos en el espectador y está fundado en hechos perfectamente reconocibles y objetivos. El énfasis tonal propio de cada palabra produce acentos rítmicos; los grupos fónicos entre ocho y once sílabas connaturales a nuestra lengua conforman cada verso y éstos, al poema. Su fineza, acierto y matiz responderán directamente a las fluctuaciones dramáticas de la obra.

Fincado en los preceptos lopistas, Calderón desarrolla la concepción métrica de su *Vida es sueño*. Sintetiza en sólo seis tipos de estrofa la totalidad del texto, y de éstos, el 60% se sustenta en el *romance*, preferencia calderoniana sobre la redondilla. El *romance* proporciona a la obra fluidez, soltura y dramatismo.

Las *décimas* de Segismundo siguen el precepto de Lope, según el cual «son buenas para quejas»; en la tradición, la *décima* es al arte menor lo que el soneto al arte mayor: expresión perfecta y acabada cuya composición dialéctica expone y desarrolla el tema. En las *décimas* del acto primero, Calderón presenta el conflicto central de la obra: la libertad del hombre en una formulación paralelistica y correlativa de diseminación y recolección. En el acto segundo, la queja, insuflada ya de una toma de conciencia, nos desglosa el tema central de la obra: La vida como sueño. Todo se resuelve en las que tal vez sean las *décimas* más memorables del teatro de los Siglos de Oro.

Desde Aristóteles, la metáfora ha sido esencia poética; en *La vida es sueño* proliferan; Calderón toma la *metáfora mitológica*, quizá la figura retórica más recurrente en esta obra; meticulosamente desarrollada, una misma imagen mitológica será expresada con matices diferentes en distintos pasajes, creando paralelismos no a nivel de un mismo texto, sino entre una escena y otra o entre un personaje y otro, en abono al carácter e intensidad dramática; así mismo paralelismos y correlatos están al servicio de una misma *metáfora mitológica*.

Conflicto, contradicción, antítesis, son características propias de *La vida es sueño*, abundan *quiasmos* y *oximorones*, *paradojas* y *antítesis*, *anáforas* y *rimas agudas*; todo coadyuva a la concepción dialéctica del texto.

La figura retórica no es pues, cuando menos no en *La vida es sueño*, un vacuo ornamento; es transito estético del espectador por la obra y su verdadero eje emocional.

La poética como estudio de la estructura general de la literatura nos presenta la obra de Calderón como un cuerpo literario cuyo estudio minucioso y profundo se centra en la ciencia literaria, de ahí inferimos que el teatro con las características de *La vida es sueño*, se lee; vale decir que la experiencia escénica es sólo una lectura de las múltiples que de la obra se pueden hacer, tanto como la del acucioso investigador o el furtivo lector insomne.

La experiencia escénica, como una lectura , pues del texto, no puede analizarlo a través de la lente de una teoría actuacional que de suyo es herramienta inherente al actor, no a la obra. Su solución escénica está en sí misma: la estructura, contenido emocional, acción y carácter son revelados merced al análisis de su *métrica*, de su *retórica* y de su *poética*.

La estructura general de *La vida es sueño* está fundada en tres teorías poéticas básicas: 1. En la teoría del Pinciano en tanto que respeta los principios, ideología, usos y costumbres renacentistas. 2. En la poética aristotélica, a quien sigue, contrario a lo que suele pensarse, con cierto rigor

en los tres principios internos de la tragedia aristotélica: *trama, idea y carácter*. 3. *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, que recoge de algún modo las dos anteriores y a las que suma el temperamento barroco: Abarca la conciliación de contrarios y elementos de tragedia y de comedia en comunidad sin detrimento del carácter dramático.

La tragedia de *La vida es sueño* es el enigma resuelto de la libertad del hombre. El desorden previo que toda tragedia presupone, en esta obra es el del universo cristiano: *el pecado original*. No se ha querido ver que Segismundo está quebrantando la mismísima ley cristiana al preguntarse quién es Dios para negar al hombre la libertad que a los otros seres otorgó. ¡Y si eso no es motivo de tragedia no imaginamos cuál pueda ser! La libertad del hombre está en sobrepujar los designios del 'hado', que no es otro que Dios; de acuerdo con Calderón, *el supremo acto de libertad es la humildad*. El restablecimiento del orden es la reivindicación de la libertad del hombre en armonía con Dios. Tragedia, sin duda, que se eleva sobre la destrucción.

Así, *La vida es sueño*, animal perfecto, poderoso impulso intelectual, estructura acabada, suma barroca, desata en su lector las más hondas emociones y los más trascendentes pensamientos es idea avasalladora resuelta en el mágico poder de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones consultadas.

- García Martín, José M.: *La vida es sueño*. Madrid: Castalia didáctica, 1984.
- Morón, Ciriaco: *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Ruano de la Haza, José M.: *La vida es sueño*. Madrid: Clásicos Castalia, 1994.
- Rull, Enrique: *La vida es sueño*. Madrid: Alhambra, 1980.
- Ynduráin, Domingo: *La vida es sueño*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1963.
- Andueza, María: *Análisis de obras de teatro I. La tragedia griega*. México: Kapelmex, 1997.
- Aristóteles: *La poética*. Versión de J. D. García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 1996.
- — — *Arte Poética, Arte Retórica*. Traducción: José Goya y Francisco P. Samaranch. México: Porrúa, 2002.
- Bentley, Eric: *La vida del drama*. Traducción: Alberto Vanasco. México: Paidós, 1955.
- Beristáin, Helena: *Diccionario de poética y retórica*. México: Porrúa, 1985.
- Borges, Jorge Luis: *Trece monedas en El oro de los tigres*. Obras completas, v. II. España: Emecé, 1996.
- Brook, Peter: *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1973.
- Corominas, Joan: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1980.

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

Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Grupo, μ : *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987. Traducción: Juan Victorio.

Hermenegildo, Alfredo: *Los trágicos del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1961.

Navarro, Tomás: *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones, 1959.

— — — — : *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1974.

Platón: *Diálogos*. México: Porrúa, 1973.

Quilis, Antonio: *Métrica española*. Barcelona : Ariel, 2003.

Reyes, Alfonso: *Un tema de "La vida es sueño"*. Obras completas. v. VI. México: FCE., 1957.

Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Shepard, Sanford: *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1970.

Vega y Carpio, Felix Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Obras escogidas. v. II. México: Aguilar, 1991.

ANEXOS

CUADRO GENERAL DE LAS METABOLES
O FIGURAS RETORICAS

RELACIONALES
SUSTANCIALES

OPERACIONES	METABOLES			
	GRAMATICALES (Código)		LOGICAS (Referente)	
	EXPRESION	CONTENIDO		
	A. METAPLASMOS	B. METATAXIS	C. METASEMEMAS	D. METALOGISMOS
	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
I. SUPRESION				
1.1. Parcial	Aféresis, apócope, sincopa, sinéresis	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora <i>in presentia</i>	Litote 1
1.2. Completa	Anulación, emblanqueamiento	Elipsis, zeugma, asindeton, parataxis	Asemia	Reticencia, silencio
II. ADJUNCION				
2.1. Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis, «palabra-cofre» (<i>mot-valise</i>)	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia	Hipérbole, silencio hiperbólico
2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas, aliteración, paronomasia	Reproducción, polisindeton, métrica, simetría	<i>nada</i>	Repetición, pleonasma, antítesis
III. SUPRESIÓN-ADJUNCION				
3.1. Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de afijos, retruécano	Silepsis, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
3.2. Completa	Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Alegoría, parábola, fábula
3.3. Negativa	<i>nada</i>	<i>nada</i>	Oximoron	Ironía, paradoja, antífrasis, litote 2
IV. PERMUTACION				
4.1. Cualquiera	<i>Contrepet</i> , anagrama, metátesis	Tmesis, hipébaton		Inversión lógica, inversión cronológica
4.2. Por inversión	Palíndromo, <i>verlen</i>	Inversión	<i>nada</i>	

Presentamos el cuadro que propone el grupo J para esquematizar las figuras retóricas

ANEXO I

ANEXO II
CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Datos sobre el autor	Referencias históricas y políticas	Arte, ciencia y cultura
1600		
Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero.	Inicio de la recesión económica.	Giordano Bruno muere en la hoguera en Roma.
1605		
		Cervantes, <i>Don Quijote de la Mancha</i> (primera parte). Shakespeare, <i>El rey Lear</i> ; <i>Macbeth</i> .
1608		
Ingresa en el Colegio Imperial de los Jesuitas, en el que se formará hasta 1613.		
1609		
	Expulsión de los moriscos.	Lope de Vega, <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> . Antonio de Esquivel, <i>Noches de invierno</i> .
1610		
Muere su madre, doña Ana María de Henao.	Asesinato de Enrique IV. Toma de Larache.	
1613		
		Lope de Vega, <i>El perro del hortelano</i> ; <i>La dama boba</i> . Góngora, <i>Soledad I</i> ; <i>El Polifemo</i> . Cervantes, <i>Novelas ejemplares</i> .
1614		
Su padre contrae matrimonio con Doña Juana Freyre. Ingresa en la Universidad de Alcalá para estudiar Lógica y Retórica.		
1615		
Pasa a la Universidad de Salamanca. Muere su padre.		Tirso de Molina, <i>Don Gil de las calzas verdes</i> . Cervantes, <i>Don Quijote de la Mancha</i> (2da. Parte); <i>Ocho comedias y ocho entremeses</i> .
1616		
	Los Países Bajos juran fidelidad a Felipe III.	La Inquisición prohíbe a Galileo la enseñanza de sus teorías. Muerte de Cervantes y Shakespeare.

CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Datos sobre el autor	Referencias históricas y políticas	Arte, ciencia y cultura
1618		
	Comienzo de la guerra de los Treinta años.	Guillén de Castro, <i>Primera parte de sus comedias</i> . Vicente Espinel, <i>Vida del escudero Marcos de Obregón</i> .
1620		
Obtiene el título de bachiller en Cánones. Regresa a Madrid y abandona la carrera eclesiástica. Inicia su actividad literaria: participa en el Certamen de Beatificación de San Isidro.	Intervención de España en la guerra de los Treinta años. Lon ingleses ocupan Quebec (Canadá).	Lope de Vega, <i>El caballero de Olmedo</i> . Bacon, <i>Novum Organum Scientiarum</i> .
1621		
	Muerte de Felipe III, Felipe IV, rey. Fin de la tregua de los Doce Años. Tratado de Madrid.	Tirso de Molina, <i>Los cigarrales de Toledo</i> . Lope de Vega, <i>Las fortunas de Diana</i> . Salas Barbadillo, <i>La sabia Flora Malsabidilla</i> .
1622		
Participa en el Certamen de Canonización de San Isidro.		Lope de Vega, <i>Fuenteovejuna</i> . Francisco Lugo y Dávila, <i>Novelas Morales; Teatro popular</i> .
1623		
Estrena su primera comedia. <i>Amor honor y poder</i> , en el Palacio Real.		Salas Barbadillo, <i>Don Diego de Noche</i> . Velázquez, <i>El Conde-Duque de Olivares</i> .
1624		
	Guerra con Inglaterra	Lope de Vega, <i>La desdicha por la honra; La prudente venganza; Guzmán el bravo</i> . Juan Pérez de Montalbán, <i>Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares</i> . Velázquez, <i>Los Borrachos</i> .
1625		
	Se prohíbe la impresión de novelas y comedias en Castilla	Guillén de Castro, <i>Segunda parte de las comedias</i> . Castillo Solórzano, <i>Tardes entretenidas</i> .

CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Datos sobre el autor	Referencias históricas y políticas	Arte, ciencia y cultura
1628		
<p><i>El purgatorio de San Patricio.</i></p> <p><i>Hombre pobre todo es trazas</i></p>		<p>Ruiz de Alarcón, <i>Primera parte de las comedias</i>.</p> <p>Castillo Solórzano, <i>Escarmientos de amor moralizados</i>.</p>
1629		
<p><i>El príncipe constante.</i></p> <p><i>La dama duende.</i></p> <p><i>Casa con dos puertas mala es de guardar.</i></p>	<p>Nace el príncipe Baltasar Carlos (1629-1646). Paz de Lübeck: fin del periodo danés de la guerra de Treinta Años.</p>	
1632		
		<p>Castillo Solórzano, <i>La niña de los embustes; Teresa del Manzanares</i>.</p>
1634		
<p><i>La cena del rey Baltasar.</i></p> <p>Escribe el auto <i>El nuevo Palacio del Retiro</i> para celebrar la inauguración del Teatro del Coliseo.</p>	<p>Se vuelven a conceder las licencias de impresión de novelas y comedias.</p>	<p>Ruiz de Alarcón, <i>Segunda parte de las comedias</i>.</p> <p>Castillo Solórzano, <i>Fiestas del Jardín que contiene tres comedias y cuatro novelas</i>.</p>
1635		
<p>Inauguración del Palacio del Buen Retiro (Madrid) con su comedia <i>El mayor encanto, Amor</i>.</p> <p><i>La vida es sueño.</i></p> <p><i>El medico de su honra.</i></p> <p>Es nombrado director de las representaciones en Palacio.</p>	<p>Richelieu declara la guerra a España y a Austria.</p>	<p>Tirso de Molina, <i>Deleitar aprovechando</i>.</p> <p>Ginés Carrillo y Cerón, <i>Novelas de varios sucesos en varios discursos morales</i>.</p> <p>Muere Lope de Vega.</p>
1636		
<p>Se le concede el hábito de Santiago.</p> <p><i>El escondido y la tapada.</i></p> <p><i>El gran teatro del mundo.</i></p> <p>Aparece la Primera parte de Comedias, recogidas por su hermano José.</p>		

CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Datos sobre el autor	Referencias históricas y políticas	Arte, ciencia y cultura
1637		
<i>El mágico prodigioso.</i> <i>Segunda parte de Comedias.</i>	Motín de Évora.	Castillo Solórzano, <i>Aventuras del Bachiller Trapaza</i> . María de Zayas, <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> . Descartes, <i>El discurso del Método</i> .
1640		
Participa en la Guerra de Cataluña a partir de septiembre. A su vuelta sirve al Duque de Alba. <i>El alcalde de Zalamea; Ni amor se libra de amor.</i>	Comienza la guerra de Cataluña. Portugal se separa de la Corona española.	Rojas Zorrilla, <i>Primera parte de las comedias</i> . Castillo Solórzano, <i>Los alivios de Casandra</i> .
1641		
	Luis XIII, conde de Barcelona. Batalla de Montjuich. Conspiración de Andalucía.	Vélez de Guevara, <i>El diablo cojuelo</i> . Descartes, <i>Las Meditaciones</i> .
1642		
	Muerte de Richelieu; Mazarino, primer ministro. Se funda Montreal, en Canadá.	
1648		
	Paz de Westfalia. Fin de la guerra de los Treinta Años.	Nace Sor Juana Inés de la Cruz. Aparece en Zaragoza la colección <i>Novelas Amorosas de los mejores ingenios de España</i> . Fundación de la Academia de Bellas Artes en París.
1649		
<i>Guárdate del agua mansa.</i> <i>La segunda esposa.</i>		
1650		
Vuelve a la carrera eclesiástica, ingresando en la Orden Tercera de San Francisco.		
1651		
Se ordena sacerdote.		
1652		
<i>La fiera, el rayo y la piedra.</i> <i>No hay más fortuna que Dios.</i>		

CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Datos sobre el autor	Referencias históricas y políticas	Arte, ciencia y cultura
1653		
Es nombrado Capellán de los Reyes Nuevos en Toledo. Se dedica a componer autos que le encargan con regularidad los municipios de Madrid y Toledo.		
1654		
		Lizarazu y Berbinzana, <i>Acasos de fortuna y triunfos de amor</i> .
1658		
<i>El laurel de Apolo.</i>		
1659		
	Paz de los Pirineos. Se confirma el hundimiento español.	
1661		
	Luis XIV asume la plenitud del poder.	
1662		
		Molière, <i>Escuela de mujeres</i> .
1663		
		Cristóbal Lozano, <i>Soledades de la vida y desengaños del mundo</i> .
1664		
<i>Tercera Parte de Comedias.</i>		
1665		
	Muerte de Felipe IV. Carlos II, rey. Mariana de Austria actuará como regente.	Molière, <i>El Tartufo; Don Juan</i> .
1672		
Aparece la Cuarta Parte de Comedias.		
1677		
<i>Quinta Parte de Comedias</i> , que coincide con la <i>Primera parte de los autos</i> .		
1680		
<i>Andrómeda Y Perseo. Hado y divisa de Leónido y Marfisa</i> se entrena en el Coliseo del Buen Retiro.		Fundación de la <i>Comédie Francaise</i> .
1681		
Muere el 25 de Mayo. Melchor de León termina el auto <i>La divina Filotea</i> , que quedo incompleto.		