



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**ANÁLISIS DEL MONÓLOGO DE SEGISMUNDO DE LA VIDA  
ES SUEÑO DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA APLICADA  
A LA LABOR INTERPRETATIVA DEL ACTOR.**

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA

EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

**KARIN CANO HURTADO**



ASESOR DE TESINA:

Mtro. Górzynski Hellwig Lech

CIUDAD DE MÉXICO



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*In memoriam*

CARLOS FERNANDÉZ QUINTANAR

Dedicatorias:

A Carlos Luis Fernández Quintanar gran maestro y gran ser humano que siempre me impulsó a hacer de la interpretación lo más importante en el actor, a hacer del texto dramático una partitura que permita expresar las verdaderas emociones de la ficción teatral y crecer aprendiendo todo lo que quiera en la vida, desde donde este trabajo germinó de sus sabías enseñanzas en cátedra.

A mis maestros Lech Hellwig-Górzynski, Ronaldo Monreal, Gonzalo Blanco, José Luis Ibáñez, Carmen Mastache, Benjamín Gavarre y Carlos Azar; por ser un ejemplo excepcional del teatro mexicano y extranjero; por enseñarme lo maravilloso y a su vez difícil que es esta labor, esta forma de vida y esta expresión artística; estaré eternamente agradecida por sus enseñanzas.

A Federico Castro esta tesina fue, desde sus inicios, una dedicatoria para él, por ser el motor de mi vida, mi alegría y el empuje que me lleva a ser lo que soy y lo que seré en un futuro.

A Diego Reynoso por su gran amistad y por competir conmigo sanamente.

A Silvia por su gran ayuda en coordinación, siempre haciendonos más leve las burocracias del sistema universitario.

A Boni, Cuquitas, Mozart, Beto, Pips, Pequitas, Canela, Bigotes, Orión y todos aquellos seres que valen más que miles de seres humanos, por su compañía y cariño incondicional.

A mi familia, porque los obstáculos me hacen cada vez más fuerte.

A Angélica Franco y Daniel López por proporcionarme material inédito.

# **INDICE**

## ***Introducción***

### **Capítulo 1. El uso de la Lengua Española**

- 1.1 Las estructuras características de la lengua española y su uso en el teatro del siglo XVII**

### **Capítulo 2. *La vida es sueño*. Contexto general de la obra**

- 2.1 Intertextualidad de la obra o influencias externas en el texto**
- 2.2 Contextos relativos al autor, el Barroco y sus contemporáneos**
- 2.3 Jornada Segunda, Escena XIX. Monólogo de Segismundo**
- 2.4 Análisis métrico del monólogo**
  - 2.4.1 Metro**
  - 2.4.2 Ritmo**
  - 2.4.3 Rima**
  - 2.4.4 Estrofa**

### **Capítulo 3. Breve Análisis Retórico del Monólogo**

### **Capítulo 4. Sobre la Hermenéutica del texto.**

- 4.1 Explicación profunda del texto**
- 4.2 Interpretación comparatista con otros textos**
- 4.3 Análisis semiótico de cada elemento o signo comprendido dentro de otra relación de signos. (Por enumeración de elementos o ideas y por acentuación ortográfica y prosódica)**

## **Capítulo 5. Trascendencia del texto.**

### **5.1 Implicaciones e influencias del texto en otros textos**

## **Capítulo 6. Implicaciones para la puesta en escena (iconos, índices y símbolos)**

## **Capítulo 7. Conclusiones.**

## INTRODUCCIÓN.

El objetivo principal de esta tesis es mostrar cómo, el uso correcto de la lengua española y el análisis retórico y morfosintáctico de un texto, proporcionan al actor herramientas que permiten realizar una interpretación verbal con técnica apropiada, crear y definir el carácter de sus personajes y dirigir de diferentes maneras la intención general de la obra según sea su conveniencia. Como menciona Tomás Navarro en su libro *Arte del Verso* muchos profesionales del verso temen explorar la métrica y el ritmo del mismo considerándolo una zona difícil y oculta; esta tesis busca adentrarse en esa área para poder, como actores, enriquecer la interpretación verbal, de forma posterior se llevará a escena.

Muchas veces nos encontramos con el hecho de que la falta de experiencia actoral dificulta abordar un personaje. Conocer bien la lengua española, para algunos nuestra lengua materna, puede abrir una amplia gama de posibilidades obteniendo así una metodología que, con el transcurso del tiempo, se complementará con otras técnicas ayudando al actor a desarrollar su propia disciplina.

Para esta tesis se utilizará el reconocido y famoso monólogo de Segismundo de la obra dramática *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, un texto muy rico por la gran variedad de elementos métricos y rítmicos; por las figuras retóricas presentes en el texto y que se pueden analizar, al igual que en muchos de los textos escritos durante el siglo de oro español, éste se redactó de forma muy minuciosa.

Se realizará en este trabajo una serie de análisis comparativos con el fin de identificar la estructura morfosintáctica del monólogo, se señalarán las figuras retóricas dentro del texto y se presentarán las posibles vías que el actor puede tomar en consideración para interpretar según sea la intención que quiera dar a las obras dramáticas sin alterar de manera escrita su contenido.

Es notable cómo un signo ortográfico, un ligero cambio en la estructura puede generar diferentes intenciones y emociones, tanto para el actor al interpretar como al espectador al ver la escena y escuchar el texto. De ahí que el objetivo principal de esta tesis recaerá en el pleno conocimiento de la estructura del monólogo, la búsqueda de alternativas y el jugar con el texto para obtener múltiples matices interpretativos, algo que veremos en el capítulo cuatro.

Es conveniente señalar que como actores estamos en constante aprendizaje, esta es una vía alterna para poder trabajar un texto y posteriormente ir incorporándolo con la acción escénica; esto en conjunto puede ser muy enriquecedor, el cuerpo necesita asimilar e integrar lo que el cerebro va procesando y entendiendo del monólogo, en este caso, al conocer la métrica, la rima, la estrofa y el ritmo, se apropiará de dicho conocimiento y de forma organizada lo aplicará a su labor escénica.

Durante el primer capítulo se hablará de forma superficial las diferencias que existen entre el verso del Siglo XVI y XVII y la versificación contemporánea, es un análisis poco profundo ya que el objetivo de esta tesis no desea adentrarse de forma extensiva en el contexto histórico. Pero si proporcionar un marco histórico apropiado para contextualizar al actor en el tema que se está abordando.

El segundo capítulo ofrece el contexto general de la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, de qué habla, cuáles son sus personajes y las relaciones que mantienen, por un lado sobre la historia de Rosaura y por otra parte la vida de Segismundo; de ahí la elección del monólogo para esta tesis. Se dividirá el capítulo en dos secciones; la primera abordaremos el monólogo de Segismundo que se encuentra en la Jornada Segunda, Escena XIX, cuyo texto cierra la primer parte de la obra dando fin a toda la introducción de personajes y anécdota. No se planea ahondar mucho en la psicología de los personajes, pero se encausará para relacionar con los hechos antes y después del monólogo, así al hablar de la condición en la que se encuentra nuestro personaje podrán entender sin problemas cómo es que llegamos a esta escena.

En el subcapítulo se presenta el análisis métrico del texto, hablaremos detalladamente del metro, ritmo, rima y estrofa utilizando el modelo que propone Bonnín Valls, que es completo y ordenado que permite comprender aspectos sobre la métrica del verso, esta información puede compararse y coincide con los términos que maneja Tomás Navarro en su libro *Arte del Verso*.

El tercer capítulo trata sobre la Retórica del monólogo, es decir se abarca las técnicas o formas de uso del lenguaje de manera adecuada para, en este caso, dar un lenguaje estético, este aspecto puede influir en la idea general del monólogo o de la obra y ayudar a entender la relación sintáctica, semántica y retórica de todo lo que está escrito.

El cuarto capítulo es donde pondremos mayor énfasis de la tesis ya que será el resultado del uso de los elementos anteriores a favor del trabajo interpretativo del actor las dos



vías que se plantean trabajar son por enumeración de elementos o ideas y por acentuación ortográfica y prosódica. Aquí se pondrá en lectura con tres intérpretes para señalar los puntos de apoyo y diferentes interpretaciones.

El quinto capítulo trata sobre la trascendencia del texto hasta nuestros días.

El sexto capítulo las implicaciones para la puesta en escena: íconos, índices y símbolos empleados por Calderón de la Barca.

Y por último el séptimo capítulo con las conclusiones del análisis y de porque es muy importante esta propuesta.

Esta tesis busca más que generar un debate es llevar de la teoría a la práctica los conocimientos que se tienen sobre la estructura del verso, pero para poder hacer este proceso hay que conocer claramente las posibilidades que un análisis del texto puede ofrecernos.

## CAPITULO 1

En este capítulo se argumentará porqué es importante que los actores hispanohablantes y en específico para esta tesis actores mexicanos usen correctamente el español y se dará un trasfondo sobre la aplicación de las reglas gramaticales en la actualidad y en el siglo XVII, ya que el monólogo fue escrito en esa época, cómo a pesar de sus diferencias gramaticales-cronológicas puede darnos un amplio panorama permitiendo al actor improvisar con ello. También se hace una relación de las características de la literatura Barroca con Calderón de la Barca.

El español es considerado una lengua romance, ubicada como una de las más habladas en el mundo debido al gran número de personas que la tienen como lengua materna. Hablando estadísticamente es la tercera lengua hablada en el mundo contando a personas que la hablan como primera y segunda lengua.

Es el segundo idioma más estudiado en el mundo, después del inglés, y el tercero usado en internet.

Esto nos permite ver como actores, con conocimiento en nuestro idioma, que es una lengua con esparcimiento en este orbe y que por esta misma razón los textos pueden ser trabajados y comprendidos en gran parte del mundo. Cuando Calderón de la Barca escribió *La vida es sueño*, probablemente no imaginó la expansión y evolución que este idioma tendría. Esta obra la escribió en 1635 y se publicó por primera vez el año siguiente en la *Primera parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*.

Los idiomas van evolucionando al igual que la cultura y la sociedad, pueden verse modificados por las inclinaciones religiosas, políticas, artísticas y económicas de la época, que percibimos a través del comportamiento humano, lo podemos ver mencionado de forma breve por Saussure cuando señala que los cambios en la lengua han tenido su origen en el habla, y para poder comunicarnos y transmitir información utilizamos esta, modificándose en menor grado comparado con los cambios en la estructura central de nuestro lenguaje, por el entorno; otro enfoque muy distinto a esta teoría la propone Noam Chomsky cuando plantea que hay una gramática generativa que explica cómo es que tenemos una capacidad de lenguaje que es inherente en el ser humano y forma parte de un sistema cognitivo, nombrándolo como un componente de la *Mente-Cuerpo* con sus propiedades y principios propios, crea una gramática que puede estructurar oraciones de forma orgánica, propone que nuestra lengua materna no

la “adquirimos” si no la “desarrollamos” a partir de una base lingüística que poseemos y que nos concibe diferente de los animales, propone que para poder entender algo tan complejo e inaccesible como es el lenguaje a primera instancia, debemos abordarlo desde una abstracción, así como científicos llegaron a definir los elementos y la composición de la tabla periódica o las orbitas de los planetas. Este análisis parte de la teoría que propone el lingüista Noam Chomsky, como mencionamos con anterioridad, en su *Topics in the theory of generative grammar*, donde coloca a la sintaxis como punto de investigación lingüística, menciona las diferencias de manejo del lenguaje entre un niño y un adulto y que todo esto se debe a la diferencia de desarrollo de la capacidad lingüística del organismo, las experiencias y la cantidad de años de vida que cada uno tenga; menciona el ejemplo de que un niño en sus primeros años de vida no puede decir nombres como “Edmund” convirtiéndolo en “muno” , ya que la estructura que él puede realizar es CVCV o VCVC (consonante, vocal, consonante, vocal y viceversa); pero a pesar del escaso desarrollo que tenga, de forma instintiva sabe que hay construcciones que son imposibles de realizar y poco lógicas.

A todo esto podemos concluir que es en menor porcentaje la influencia externa, como proponía Saussure, ya que la evolución en las estructuras lingüísticas es lenta. Desde que somos niños poseemos la capacidad de lenguaje y la desarrollamos con el tiempo, y como actores debemos reaprender a utilizar correctamente esta capacidad a favor de nuestra labor escénica. Los factores externos sólo modifican la “capa superficial” del lenguaje cuando nos comunicamos con otros y la estructura central permanece intacta. Esto aplica a todos los idiomas. No solo hay que entender las reglas gramaticales sino también la estructura cognitiva del lenguaje.

Hay un punto muy interesante y en el que diversos lingüistas convergen, hablan de la necesidad consciente e inconsciente del ser humano por cambiar elementos en su lengua materna y al final no perduran dichos cambios, sólo lo que se mantiene es la parte medular del lenguaje. Menéndez Pidal nos menciona “el más pequeño cambio evolutivo del lenguaje procede siempre de la voluntad consciente o inconsciente de un individuo innovador, de la inteligencia acertada o errónea de la sensibilidad o imaginación de un individuo que, en su habla, conforma o deforma a su gusto, a su manera, la pronunciación, el vocabulario o la fraseología de la lengua materna aprendida. Pero sucede que todas o casi todas las innovaciones que cada hablante introduce se extinguen, rechazadas por la mayoría que acata el patrón de lenguaje, muy pocas hallan

imitadores que las propaguen, y así la lengua común, aunque varía en cada uno que le habla, tiende a permanecer invariable en su esencia, siendo sus mudanzas pocas, leves y lentas”.<sup>1</sup>

En la actualidad la Real Academia de la Lengua Española (RAE) ha aprobado el uso de palabras que provienen de la jerga común en algunas clases sociales; aceptando cambios mayores o menores que van ampliando y permitiendo un manejo más dinámico al escribir, y muy importante, en este caso, para los actores al hablar. Reglas desde acentuar lo antes no permitido, hace que demos mayor énfasis a las palabras o saber cuándo deben o no acentuarse, tanto para hablantes cuya lengua materna es el español como para extranjeros, nos muestra la historia y evolución de las palabras; como menciona Tomás Navarro en su Manual de pronunciación española. “El conocimiento de este punto (historia y evolución de las palabras) es asimismo necesario para el estudio histórico de la lengua, y sobre todo para el análisis rítmico del verso”<sup>2</sup>

Cada lengua posee reglas, características que hacen de su aprendizaje una tarea ardua y metódica de constante estudio. Cada idioma nos genera sensaciones que su estructura permite. De esto habla Tomás Navarro citando a el ilustre fonético J. Storm, *Englische Philologie, Leipzig, 1892, pág. 186*, dice a este propósito que así como la entonación del francés es en general alta, clara y refinada, y la del italiano amplia, varia y movida, La del español es “la más grave, digna y marcial”, varonil entre las lenguas romances”<sup>3</sup>

No sólo las estructuras entre idiomas son diferentes también dentro del español mismo se han originado cambios contundentes, que más adelante trataremos a profundidad, pero que mencionare de forma breve a continuación. El español como lengua romance tiene sus orígenes en el latín, y podemos observar usos latinos como: petere aliquid ab aliquo, y el tardío petere aliquid ad aliquem; esto en *El Cantar del Mio Cid* como “pedist las feridas primeras al Campeador leal” en este caso se habla de una evolución tanto sintáctica como fonética.

Los actores olvidamos estos cambios, sólo tenemos consciencia mínima de una diferencia entre el lenguaje del teatro del siglo de oro español y el teatro del absurdo por mencionar un ejemplo, actualmente hay libros de gramática completos e incluso sobre

---

1 , Menéndez P., Lapesa Rafael, 2000, Pág. 62.

2 T. Navarro Tomás. 2004. pág. 187

3 *Ídem*. Pág. 211.

redacción, si en el renacimiento ya habían muchos autores que trabajaban con este tema ¿porqué no habrían en la actualidad más autores involucrados? Es evidente que mientras haya más necesidades para expresarse va haber más posibilidades de hacer reglas y jugar con el lenguaje pero no sólo por jugar si no para desenvolverse mejor, de esto mismo hablaba el lingüista comparativo Schuchardt: “el lenguaje, nacido de la necesidad, tiene su cumbre en el arte; ningún alegato a favor de la precisión científica justificaría que renunciásemos a dirigir la mirada hacia las alturas cimeras a su debido tiempo: si la creación estilística atestiguada señala muchas veces el principio de una tendencia sintáctica, en sus otras muchas jalona su máximo cumplimiento”.<sup>4</sup> Aunque este investigador se especializa en lenguas románicas y lengua vasca coincide este aspecto con lo que se propone en esta tesis. El arte en sí, ya es una necesidad del ser humano por satisfacer su gusto por la catarsis, por ver y escuchar a personajes estar en ciertas situaciones que lo transportarán a otros mundos y condiciones; y sólo puede hacerlo a través del lenguaje verbal e incluso visual. Y por consiguiente hay ciertas características sintácticas en las obras dramáticas, incluso características de un período histórico-dramático; en este caso Calderón de la Barca comprende de (1600-1681), en ese período y con dramaturgos contemporáneos, pero que de igual manera ya manejaban estilos y estructuras parecidos, marcan un período de escritura particular.

La forma histórica, ordinaria y regular del verso se utilizó mucho en España pero deja de emplearse a partir del modernismo, comienza la aparición del verso libre y la combinación de metros y estrofas, perdiendo la rigidez de las reglas y mostrando una amplia gama de opciones métricas, que hasta la fecha no ha llegado a su punto máximo.

### **1.1 Las estructuras características de la lengua española y su uso en el teatro del siglo XVII.**

Cuando hablamos de estructuras no solo nos referimos a la manera en la que están conformadas las oraciones, también a las reglas que usamos para poder realizar correctamente estas oraciones. Cabe remarcar que sólo trataremos aspectos gramaticales de forma general y que tienen relevancia para el estudio y aplicación de la interpretación verbal del actor.

---

4 Schuchardt H., Lapesa Rafael, 2000, Pág. 63

Hay dos clases de oraciones en el español; oraciones simples (con un solo predicado verbal) y oraciones compuestas; cada una puede contener, sustantivos, pronombres, artículos (deben concordar en género y número con los nombres y sus excepciones por razones fonéticas “el agua”), conjunciones coordinantes (o, y, pero, etc.), preposiciones (a, ante, bajo, cabe, con, contra, de desde, etc.) locuciones conjuntivas (sin embargo, no obstante, por lo tanto, etc.) e interrogativos (qué, cuándo, cómo, dónde, etc.) entre otros elementos.

Cuando dos o más oraciones se unen para formar una sola se le conoce como **coordinación** y a su vez estas forman **grupos oracionales**; ya sean oraciones independientes y que a su vez se complementan.

Por ejemplo: *Quisiera caminar contigo esta tarde pero estoy muy ocupada en el trabajo.*

También podemos encontrar oraciones complejas, estas son todas las clases de oraciones subordinadas y se dividen en: adjetivas (SAdj), sustantivas (SS) y adverbiales (SAdv.). Hay que recordar que la **coordinación** se da cuando se relacionan unidades sintácticas que tengan la misma función.

Una construcción que podría parecer sencilla tiene diferentes elementos constitutivos, un sujeto que sirve de antecedente y una oración subordinada como complemento, por ejemplo:

“Hay personas que no tienen límite”  
Sujeto      CO      V      CD

Al mismo tiempo no pueden tener antecedentes, hay múltiples formas verbales donde puede estar el sujeto explícito e implícito; rasgo que diferencia al español de otras lenguas como el inglés y el francés.

Las oraciones coordinadas son aquellas donde no hay una dependencia sintáctica mutua entre las oraciones que la conforman. En el caso de las subordinadas sí. Un ejemplo claro sería:

Coordinada: **Miguel es atlético y hace mucho ejercicio.**

Subordinada: **Miguel es atlético porque hace mucho ejercicio.**

Dentro de la estructura lógica de la oración el sujeto siempre domina al verbo, en muchas ocasiones de forma escrita, cuando está antes del verbo, el nombre nos indica que inicia la acción, cuando esta después la finaliza. Hallamos nombres propios regidos que admiten preposiciones y pronombres. Por ejemplo:

Un **perro** bueno *para* defender.

Los verbos pueden llegar a ser activos o transitivos, esto quiere decir cuando pasan la acción o la significación a otro sujeto, e intransitivos cuando no. Dos o tres verbos pueden ir juntos sin preposiciones (Participios y gerundios) por ejemplo: *Llegué corriendo*. También estar conectados por una preposición, por ejemplo: *Salgo a caminar*. El verbo tiene múltiples formas de uso lo que permite jugar con él en las oraciones.

Ahora el fenómeno de tener dos o tres verbos en una misma oración es propiamente del español de México y no del de España debido a la influencia, muy arraigada, del Náhuatl; por esta misma razón la RAE ya lo ha incluido en su gramática como parte del comportamiento de verbo.

Para los verbos transitivos es necesario el **objeto directo** o **complemento directo** cuando se quiere hacer referencia a personas necesita preposiciones como “a”.

En la *Gramática Castellana* de la Real Academia se habla de la **Construcción Figurada** que no es más que por uso y expresión, se aparte de lo mencionado líneas anteriores y cambie el orden natural de las palabras, podemos percibir esta clase de construcción en algunos textos dramáticos y en las figuras retóricas empleadas en los mismos como *hipérbaton*, *elipsis*, *pleonismo*, *silepsis*, entre otras, y que trataremos con más detalle en el capítulo tres.

Para poder cambiar y jugar con el texto dramático, con fines estilísticos, es necesario conocer las reglas y estructuras básicas de un lenguaje, o tener muy presente esto. Lo que se busca en esta tesis es proporcionar de manera general y sustancial dichas herramientas, el actor debe nutrirse de la amplia gama de posibilidades de su lengua materna, en determinado momento al hacer orgánico este conocimiento podrá de forma inmediata resolver problemas escénicos con respecto al texto dramático que esté trabajando en ese momento.

El siglo de oro español parte del Renacimiento hasta el periodo Barroco (XVI-XVII), la importancia del este tiempo la podemos percibir por la influencia sociocultural de España sobre otros países en Europa y la Nueva España, la gran popularidad de la lengua española para los extranjeros, la búsqueda para escribir manuales sobre el uso de la lengua, gramáticas españolas, diccionarios, etc. traducidos a varios idiomas. Pero esta labor por parte de españoles y extranjeros, entre los que podemos encontrar ingleses, italianos, franceses, viene generándose a partir del renacimiento propiamente y ya para el barroco comienzan a darse fenómenos lingüísticos y estéticas como el conceptismo y culteranismo.

Hablando en rasgos generales el Conceptismo es la simplificación de las palabras, sus significados y las relaciones de estas; utilizando las siguientes formas lingüísticas y figuras retóricas:

- 1.- Elipsis
- 2.- Zeugma
- 3.- Anfibología
- 4.- Polisemia
- 5.- Antítesis
- 6.- Paradoja

En el caso del culteranismo es el enrarecimiento del lenguaje quitándole claridad a lo escrito parcial o totalmente. Utiliza las siguientes figuras retóricas:

- 1.- Aliteración
- 2.- Epíteto
- 3.- Hipérbaton
- 4.- Metáforas
- 5.- Perífrasis.

A esta estética se le conoce también como **Gongorismo** debido a su mayor exponente, Luis de Góngora; pero no fue el único escritor que la empleó, y aquí cabe la importancia de mencionarla ya que la obra dramática de Pedro Calderón de la Barca, tanto por



formar parte del barroco y por el uso de esta estética, se vale de estos elementos para complejizar y enriquecer su trabajo.

En el teatro se emplea la polirritmia, que llega a usar mucho Lope de Vega, para romper con las unidades aristotélicas; Pedro Calderón en cambio, reduce el amplio repertorio métrico que emplea Lope de Vega; corrige, añade, simplifica y perfecciona la escritura. Utiliza más un lenguaje retórico, elaborado y abstracto, de ahí que es culteranista.

Sabemos que puede haber pequeñas diferencias en la estructura interna del lenguaje del teatro actual y del teatro del siglo XVII, como ya hemos mencionado con anterioridad, de forma independiente de la estilística empleada por el autor, en este caso Calderón de la Barca. Vamos a continuación a citar Rafael Lapesa un ejemplo del un ligero cambio en el uso del lenguaje y que era empleado en este período mencionado en su libro *Estudios de Morfosintaxis Histórica del Español*: “En el siglo XVI domina ya la preposición ante sujeto subordinado nominal de persona: todavía se dan ejemplos sin **a** como ***no puede ver llorar muchachos*** (Guevara, Menosprecio, 43, 13), pero lo normal es ***en ello he oído hablar a muchachos*** (Alfonso de Valdés, Lactancio, 83, 17).”<sup>5</sup>

Los escritores barrocos se han caracterizado por describir grandes paisajes, monumentales escenografías, grandes decorados, apariciones y desapariciones poco comunes de los personajes, etc. A través del lenguaje se podía percibir lo que la palabra adornaba al momento de la puesta en escena; y Calderón no fue la excepción.

Hay que recordar que el teatro de este siglo estaba enfocado al pueblo, había dos sitios en los que se solía representar las obras teatrales, y en particular las obras calderonianas, tanto en corrales como en palacios. Dada la complejidad de los textos y del carácter de los personajes era notable la laboriosidad de los autores desde Lope hasta Calderón; aun así el público comprendía las acciones y a los personajes, el mismo texto sugería elementos básicos para mostrar los escenarios, si en dado caso no se contaba con una gran producción, el público complementaba con su imaginación toda la escena.

Para el actor es de suma importancia, al abordar un personaje, analizar a detalle, el carácter a través de el texto, movimientos sugeridos por el mismo, entre otras cosas. Se han presentado diferencias entre argumentos de si los personajes calderonianos son de carácter “tipo” o si son personajes complejos filosóficos; Parker Alexander dice que los

---

5 Lapesa Rafael, 2000, pág. 103.

personajes de siglo de oro no son redondos, lo que los define son las acciones; no son personajes profundos. De forma breve diremos que Parker, al marcar la forma esquemática de los personajes, nos deja una teoría sobre el lenguaje; ya que los personajes podrían ser simples y tipo, Calderón debía adornarlos y complejizarlos a través del lenguaje para quitar lo ameno en el carácter del personaje.

Esto lo podemos ubicar en Rosaura cuyo lenguaje es incomprensible y por la misma razón es el único personaje enigmático de la obra; pasando de la simple joven deshonrada a una mujer que busca venganza, apareciendo caracterizada con las ropas habituales de un hombre ruso o moscovita, lugar del que ella proviene.

Peter Evans propone que son **personajes áureos** porque son contradictorios y poseen un lado desconocido y sorprendente que les da complejidad y profundidad. Por su parte Parker menciona en su libro *The allegorical drama of Calderon: An introduction to the autos sacramentales*, que reflejan aspectos filosóficos y psicológicos del ser humano y su condición y que apoyados por el lenguaje resaltaban estas características, el lenguaje en este tipo de teatro magnifica o engrandece estos puntos.

En la tesis de licenciatura en Letras Hispánicas, Juan Emilio Sánchez cita a Williamsen cuan dice que los personajes son construidos por el actor a partir del texto: “Para Williamsen en la caracterización teatral no es inminente al personaje, si no que es construida por el actor con base en lo que ha escrito el dramaturgo y transmitido al espectador durante la representación”<sup>6</sup>

Ahora no solo planteamos que el lenguaje sirve para delimitar rasgos generales del carácter del personaje, si no también las formas en las que actúa dentro de la obra, cómo se expresa de forma particular con cada personaje que lo rodea; de ahí que Segismundo no habla a Clotaldo como habla a Basilio; es decir las relaciones interpersonales que posee Segismundo también se ven reflejadas en el lenguaje que plantea Calderón.

Como menciona Ricardo Serrano Deza en sus *Consideraciones teóricas sobre el carácter del personaje de la comedia* formuladas a partir de una análisis de *La aldehuera de Lope* en Ysla Campbell (ed.), *el escritor y la escena, estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp: 181y 182: “no todos los parlamentos de una comedia tienen la misma estructura funcional y comunicacional, los hay de para acción viva, y en ellos abunda el

---

6 Sánchez Menéndez, Juan E. Tesis Licenciatura en Letras Hispánicas, Pág.: 39.

encabalgamiento dialógico, el principio de réplica a medio verso...”<sup>7</sup>

Todo esto debe ser percibido y asimilado por el actor ya que mientras más elementos pueda obtener del texto será mayor la facilidad al construir el perfil del personaje y los personajes que lo acompañarán durante su interpretación; no solo sabrá lo que hará en escena si no que también podrán inferir lo que sus compañeros actores harán, o una aproximación de ello.

## CAPÍTULO 2

El monólogo de Segismundo, que será el texto que voy a utilizar para ejemplificar y mostrar el trabajo que realizará el actor, se encuentra al final de la Jornada Segunda, Escena XIX; cuando Segismundo es regresado a la torre donde ha vivido encerrado toda su vida, y comienza a hacer una disertación entre la vida y el sueño, los que creen que viven, mas sueñan lo que creen que son.

Este monólogo es importante dado que gramaticalmente el verso tiene dificultades, que desde mi perspectiva, el actor encontrará un reto que le ayudará con su formación. Además retóricamente tiene imágenes que si se señalan, sin importar cómo lo diga, queden claras para el público, algo muy importante es que el actor debe entender lo que quiere decir, apoyándose del lenguaje, deja clara su interpretación.

Es substancial señalar que no es necesario conocer de forma personal al autor o ser sus contemporáneos para poder entender y abordar su obra dramática de la forma que quiso expresarla.

*La vida es sueño* comienza cuando Rosaura llega a Polonia para restablecer su honor perdido con Astolfo. Se encuentra con Segismundo heredero al trono e hijo del rey Basilio, quien lo encerró en una torre como consecuencia de las predicciones del oráculo real, y al final para poder restituir el orden. En la Jornada Primera es la aparición de los cuatro personajes principales Rosaura, Segismundo, Clotaldo y Basilio; se narra el móvil de acción de Rosaura que busca restaurar su honra, vestida de hombre tiene su primer encuentro con Segismundo al ser arrestada y encerrada en la torre por Clotaldo; el encuentro con Clotaldo, su padre, quien trata de convencerla que se una a la corte de Estrella. Estrella es sobrina de Basilio y futura reina de Polonia, planea unirse en matrimonio con Astolfo y ambos gobernar este país y cumplir los designios de su tío. La historia de Segismundo y la razón por la cual Basilio, su padre, ha decidido encerrarlo de por vida.

En la Jornada segunda se plantea todo el plan para probar si Segismundo rompe con el destino que lo ha marcado o si de forma evidente será un tirano, en cuyo caso al arrojar a un sirviente por la ventana es devuelto a la torre; pero por los influjos de la droga Segismundo piensa que lo ocurrido fue solo un sueño. Clarín, el gracioso de la obra, presta sus servicios a Clotaldo; Rosaura formando parte de la corte de Estrella y al fin portando ropas de mujer, se pregunta qué va hacer con Astolfo puesto que su

sentimiento de venganza la delatará. La jornada culmina con la reflexión del famoso monólogo de Segismundo acerca de la vida como un sueño.

En la Jornada tercera Segismundo es liberado de la torre por los súbditos del reino, se habla de una batalla sangrienta entre el ejército de Basilio y el de Segismundo; que recupera su puesto en el trono y es coronado Rey de Polonia. Le es restituida su honra a Rosaura al unirla en matrimonio con Astolfo, Estrella se casa con Segismundo y Clotaldo reconoce abiertamente ser padre de Rosaura.

Esta obra cuenta con una construcción piramidal de acción y personajes, donde Segismundo es la punta de la pirámide y es la historia principal.

### **2.1 Intertextualidad\*<sup>i</sup> de la obra o influencias externas en el texto**

*La vida es sueño* se publicó y fue puesta en escena en 1635, España atravesaba conflictos internos y externos; primero la muerte del rey Carlos II que por no poseer un heredero directo tuvo que ceder su corona a Felipe IV de Anjou, nieto de Luis XIV. Éste acontecimiento dio pie a la guerra de sucesión (1701-1713), El gobierno de Carlos II fue calificado de débil haciendo referencia a la política y a la salud del gobernante que siempre fue muy frágil. Calderón de la Barca vivió de 1600 a 1681 esto quiere decir que estuvo bajo el gobierno de dicho rey.

España se veía en conflicto con Francia y Holanda, en específico con los rebeldes holandeses y fue hasta 1648 cuando finaliza la guerra de los treinta años y reconoce la independencia de Holanda.

Estos aspectos son relevantes ya que generaron un ambiente hostil que fue reforzado por la situación interna del país; Calderón vivió y escribió en este periodo; en su país había una tendencia por parte de los españoles a evitar el trabajo manual, desaparece la burguesía productiva, es decir los fabricantes y comerciantes dejan de buscar expandirse y consolidar un comercio fuerte fuera de sus fronteras, que a comparación de otros países como Francia si mantenían en este período, se da una mentalidad de exaltación de su condición como nobles, defienden su “honra” y su “dignidad” a capa y espada, aumentan los combates con floretes y no es hasta el siglo XVIII que prohibieran de forma legal los duelos. Hubo un gran aumento en los miembros del clero, caso particular de Calderón para 1636 y 1673 fue nombrado caballero de la orden de Santiago y de forma posterior prestaría sus servicios al rey y 1657 se ordenó sacerdote y

terminó escribiendo obras para la iglesia.

Por el contrario este periodo en el ámbito cultural tuvo un florecimiento muy importante que influyó a otros países, sus figuras más destacadas en la poesía y literatura son Quevedo, Lope de Vega, Fernando de Rojas, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca; en la filosofía Antonio de Nebrija con su *Gramática Española* donde sentaría las primeras reglas que darían lugar a la creación de la Real Academia de la Lengua Española, en la pintura Pedro Machuca y Alonso Sánchez Coello, entre otros, aspecto que abordaremos con mayor detalle en el apartado 2.2. Es importante notar que había un contraste muy marcado ya que la realidad de España era otra muy diferente a la producción de artistas, filósofos y literatos.

El primer rasgo que puede verse manifestado en las obras de Calderón de la Barca son los duelos y las disputas para recuperar el “honor” y la “dignidad” de los personajes, reflejo de los ciudadanos de España. La fuerte influencia de la iglesia y los dogmas propuestos por esta se mantienen, sólo que Calderón muestra en su obra el influjo del movimiento filosófico-teológico que se dio en su época, destacando los jesuitas en dicho movimiento: “Calderón formó sus ideas dentro del movimiento filosófico-teológico de su época en que destacaba el grupo de los jesuitas... conoció bien a San Agustín y Santo Tomás”<sup>8</sup>

Otro aspecto social que encontramos en la obra es el enaltecimiento de los títulos nobiliarios y la condición de quienes los poseían; un claro ejemplo de esto es el personaje Basilio y sus sobrinos Astolfo y Estrella; quienes se empeñan en mantener su posición y su título.

Estos puntos son a grandes rasgos y de forma inmediata, pero ya en la filosofía que propone el texto se habla del sueño como la ignorancia y desconocimiento; solo se logra despertar al conocernos a nosotros mismos. Hay una contraposición entre sabiduría-ignorancia, hombre-bestia, padre-hijo, predestinación-libre albedrío; en el personaje Segismundo, misma contraposición en la sociedad de Calderón de la Barca. De esto habla Parker: “La *vida es sueño* clearly show the change that comes over Calderon’s conception of his dogmatic theme”.<sup>9</sup> Pero de esta filosofía hablaremos con mayor profundidad en el subcapítulo siguiente.

En esta época los poetas, nombre que se les asignaba a los dramaturgos en este período,

---

8 Valbuena Prat Ángel, 1969, pp. 251 y 252

9 Parker Alexander, 1968. Pág. 224.

se les pagaba por sus obras, así los “autores” eran los que poseían los derechos para la puesta en escena de dichas obras compradas y sólo ellos podían hacerlo; pero como en todo hay sus excepciones, los “autores” revendían los derechos e incluso había pequeñas compañías que interpretaban las obras sin permiso alguno y de forma ilegal, de esto habla Ángel Valbuena Prat en su libro *El teatro español en su siglo de oro* en la siguiente nota: “Según los datos recogidos por Renet, (*the spanish stage*), parece que en los primeros años del siglo XVII solía pagarse a Lope 500 reales por una comedia y 300 por un auto, y esta cantidad no se eleva excesivamente hasta los tiempos de Calderón”.<sup>10</sup>

En el caso particular de Calderón realizaba obras para la iglesia después de ordenarse sacerdote, este dato sugiere que en el primer período de su vida, tomando en cuenta antes de unirse a la iglesia, escribía obras y muy probablemente las vendía como lo hacía su contemporáneo Lope de Vega.

En general podemos concluir que Calderón proyectaba la imagen de su sociedad, más que de su vida personal, a partir de una concepción filosófica-teológica, vivía en una España de crisis aunque su cultura estaba en el punto más alto de producción y creación. Pero ¿qué encierra Calderón en su pensamiento?, ¿qué influencias Filosóficas poseía?, y ¿qué características de sus contemporáneos tenía? De esto hablaremos en el siguiente apartado.

## **2.2 Contextos relativos al autor, el Barroco y sus contemporáneos**

Pedro Calderón de la Barca se ha caracterizado como autor destacado del período barroco por la carga filosófica que imprimió en sus textos dramáticos, a comparación de algunos de sus contemporáneos, como Lope de Vega, el no hace referencias a su vida personal como tal; se enfoca en reflejar a través de personajes tipo su sociedad y la filosofía de su tiempo; hace una reflexión a través de la poesía y nos adorna las historias para darle mayor esteticidad a las obras. De ahí la importancia de *La vida es sueño*, y algunos escritores como Valbuena Prat mencionan otras obras como *El gran teatro del mundo*; reconocidas internacionalmente por la psicología, la estructura dramática y la filosofía contenidos en un texto, él lo califica como: “Calderón, sin ser un filósofo en el sentido estricto, es uno de los poetas que recogen las resonancias del pensamiento de su siglo y aun avizoran motivos fecundos para el porvenir”.<sup>11</sup>

---

10 Valbuena Prat Ángel, 1969, pp. 131.

11 Valbuena Prat Ángel, 1969, pág. 252

Calderón se enfoca en dogmas religiosos y éticos de su tiempo; por mencionar un ejemplo, el hombre que nace bajo el pecado original, recordemos un fragmento de la obra en la Jornada Segunda, Escena Segunda, cuando Segismundo dice:

SEGISM. ¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!

Apurar, cielos, pretendo,  
ya que me tratáis así,  
qué delito cometí  
contra vosotros, naciendo.  
Aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido:  
bastante causa ha tenido  
vuestra justicia y rigor,  
pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.

Es de suma importancia señalar que Calderón de la Barca nació justo al inicio del siglo XVII y abarcó casi por completo dicho período, su vida fue muy discreta y al mismo tiempo mantuvo un margen entre esta y sus obras, le imprimió la visión de lo que el concebía a su alrededor, no buscó inculcar dogmas o convertir en creyentes a los espectadores teatrales, por el contrario sus obras se enfocaban en el carácter de los personajes y en detallarlos, como ya lo hemos mencionado con anterioridad, de esto habla Parker “ Calderón, therefore, could not convert his audience to believe in the dogma even had he needed to; but by dramatizing these different aspects he could offer then a deeper understanding of it in its practical bearings and could awaken, through this deeper understanding, a deeper fervour.”<sup>12</sup>

Hay un punto de discusión que cabe señalar ya que Valbuena Prat habla de un eco personal del constante desengaño en la vida de Calderón, más que el reflejo de la decepción de nuestro autor es el ambiente y la educación que recibió; podemos encontrarlo en una disciplina filosófico-moral, cuyos dogmas están contenidos en la Biblia y en el estoicismo de Séneca, punto en que coincidimos con Valbuena; es decir

---

12 Parker Alexander, 1968. Pág. 199



Calderón no muestra un enfoque intimista de su vida personal, nos enseña una serie de ideas y cómo las concibe su sociedad en ese momento, de ahí que como actores al analizar el texto dramático y encontrando la médula del mismo podemos representar de forma muy cercana lo que quiso expresar el autor; y mejor aun bajo la influencia del contexto actual del actor enriquecer más la interpretación de la historia y de los personajes.

Dado que Calderón conocía a Santo Tomás, San Agustín y Suárez, llega a un entendimiento de el hombre y su destino, es decir cuando el hombre se pregunta quién es y cuál es el destino que le depara; esto nos muestra una clara imagen barroca de la inquietud del ser humano en ese período, ya que sólo le preocupan las cosas que tienen que ver con el mismo. Sólo nuestro personaje alcanzará la libertad si se aleja de lo material y dedica su vida a la razón, de ahí que Segismundo se vuelve un soberano justo y racional al final de la obra, en el monólogo que estamos trabajando podemos percibir la transición de cómo nuestro personaje tiene que caer muy bajo y cometer un gran error, forma posterior despertar gracias a la reflexión que este le propició y así comenzar a ser un futuro rey más racional.

Segismundo, es el claro ejemplo de que el hombre está bajo la sombra del poder y la riqueza y que lo mantienen en un estado de sueño del que sólo despertará al quitarse de encima esos conceptos, y como menciona en la obra sólo queda un vago recuerdo.

**Partimos del Sueño = Muerte = Privación del Ser.**

El teatro de Calderón nos da arquetipos de él “Honor” y la “Muerte”, a través de las alegorías, nos habla del hombre como eje central de todo el universo, se le considera “Expresión de un concepto teocéntrico de la vida humana, desconocido en el teatro inglés y en el francés” (Curtis).<sup>13</sup>

Calderón fue una figura significativa de los Autos a partir de la compenetración del símbolo contando con el apoyo de los elementos, en el caso particular de *La vida es sueño*, la obra dramática, no el auto sacramental, Segismundo es el personaje principal de la obra y sus conflictos los más significativos ya que se convierte en el eje principal del texto; los otros personajes lo complementan dentro de la historia. Hay que contrastar que existen dos textos con el mismo nombre pero diferentes en contenido y en fecha de publicación que llegó a escribir Calderón de la Barca, uno es *La vida es sueño* obra

---

13 Valbuena Prat Ángel, 1969, pág.255.

dramática publicada en 1635 y la otra es *La vida es sueño* el auto sacramental de 1670; en este último no aparece ningún Segismundo, ni Rosaura ni ningún personaje de la obra dramática, aquí aparecen los elementos de la naturaleza y es una historia que se desarrolla en un solo acto.

Una diferencia entre Calderón de la Barca y su contemporáneo Lope de Vega es que, Calderón se enfocaba en lo interno y reflexivo, más en los personajes y en la construcción de estos; en cambio Lope ponía mayor atención a lo externo, los personajes no son tan complejos, la historia es la que tiene mayor peso de todo. “el teatro de Calderón se concibe como una técnica elaborada, que lleva una unidad de concentración, y, dentro de los temas de la comedia anterior, de Lope y su escuela, une los elementos muchas veces disforme, y excesivamente acumulado de sus fuentes. Si bien Lope y su escuela, predomina lo extenso sobre lo intenso (aparte excepciones) o la invención sobre la reflexión, Calderón crea un tipo de drama de condiciones opuestas.”<sup>14</sup> Esto ya lo habíamos mencionado con anterioridad, hay que recordar que Calderón era culteranista y Lope conceptista; algunos otros escritores de su época son Luis de Góngora, Juan Ruiz, Tirso de Molina por mencionar los más significativos; Calderón al igual que algunos de sus contemporáneos antes mencionados, son clara imagen del barroco literario, ya que ornamentan el lenguaje a partir de los recursos, figuras retóricas y la estructura interna de la poesía. Al mismo tiempo cada uno le imprime su sello estilístico innovando dentro de la poesía y la literatura.

En cuanto al período barroco podemos ver que explota la plástica muy común en el estilo de los autores y pintores de esta época. Cuando hablamos de barroco se suele imaginar grandes ornamentaciones, edificios cargados de elementos, exageración de detalles, y efectivamente es una etapa cargada de elementos y en la literatura podemos encontrarla compleja (culteranismo) o llevada a su mínima expresión (conceptismo). Hay una tendencia a la filosofía de Séneca la cuál satisface la consciencia que hay de la crisis en esta época. Tienen en cuenta el sentido religioso de la vida y rechazan ciertos conceptos de esta, aquellos que no están apegados a nociones morales. Su objeto de estudio era la vida misma, lo que rodea al hombre; creo que Calderón deja muy claro el reflejo de toda esta doctrina filosófica, la muestra con gracia y elocuencia en sus obras y en sus personajes dramáticos. Creo que esa es la gran diferencia entre Calderón y sus contemporáneos, es decir cada uno con su muy particular forma de ver la vida muestran

---

14 Ídem. Pág. 265.

esta doctrina.

En conclusión Calderón a pesar de ser discreto en su época ha cruzado las fronteras temporales por su gran elocuencia en la escritura de obras dramáticas, por dejar una huella muy bien elaborada de su época y por poner en la historia del hombre personajes tan especiales y reflexivos.

### ***2.3 Jornada Segunda. Escena XIX. Monólogo de Segismundo***

Al término de la jornada aparece de nuevo Segismundo en su prisión encadenado y aturdido, comienza su reflexión, ya que no está por completo seguro de lo que ha visto.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición, 2150  
por si alguna vez soñamos.  
Y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña, 2155  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.  
Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando; 2160  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe  
y en cenizas le convierte  
la muerte (¡desdicha fuerte!);  
¡que hay quien intente reinar 2165  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte!  
Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece 2170  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,



- hiato

e) clasificación de los versos: - métricos o amétricos

- acentuales o libres

- por su medida

METRO.

El *metro* o mejor dicho *la métrica* se encarga de especificar tipos de versos y estrofas dentro de un texto, hay debates que hablan de si este aspecto es el que determina la forma en que se suscitará el ritmo en un verso o que si el ritmo y el metro son dos cosas independientes, o incluso para los lingüistas como Navarro, Balbín, Wundt y los formalistas rusos y checos señalan que el metro es un tipo de ritmo que caracteriza al verso. Lo que esta tesis busca, más que un debate, es llevar de la teoría a la práctica los conocimientos que se tienen sobre la estructura del verso.

Como menciona Gili Gaya en su libro *Estudios sobre el ritmo* “La Métrica forma parte de la Rítmica, ya que el lenguaje versal es aquel que potencia al máximo tanto el número de elementos que se repiten (“Ritmos”), como su periodicidad”.<sup>15</sup>

Comenzaremos separando el monólogo por estrofas para facilitar y clarificar punto a punto el **metro**. En general todo el monólogo está conformado por cuatro décimas octosílabas simples, clasificando los versos en arte menor. A excepción de los vs. 2164, 2182, 2183 y 2184, por estar separados por una pausa dividiendo el conteo silábico en dos.

Es un monólogo Isosilábico esto quiere decir que tiene el mismo número de sílabas en todos sus versos; aunque más adelante veremos que se agrega un (+1) en algunos versos debido al acento final de verso.

ACENTO FINAL. El acento final del texto es paroxítono (grave) en su mayoría, con excepción de los versos: 2149, 2150, 2153, 2154, 2157, 2165, 2166, 2175, 2176, 2178, 2181, **2182**, **2183** y **2184** sólo en la segunda parte del hemistiquio y 2187.

SINALEFAS. El texto está compuesto por varias sinalefas y cuando se da este caso es por estilo del autor, pero podemos encontrar una sinalefa muy particular conocida como *sinalefa convencional* en el v. 2162 y es particular debido a un signo ortográfico dividiendo visualmente la unión de dos palabras pero que mantiene la sinalefa y el conteo silábico correspondiente a todo el monólogo.

---

<sup>15</sup> Gilli Gaya Samuel, 1993. pp. 25

LICENCIAS MÉTRICAS. En todo el texto encontramos sinéresis un ejemplo es en todas las palabras “Sueño y sueña” y el único caso particular es la aparición de una diéresis en el v. 2149. Aunque no aparece gráficamente el signo (̆) que puede ir o no, por regla gramatical se rompe el diptongo en “fi-era” lo que permite ajustar en conteo silábico en ocho.

■ Acento Final

■ Sinéresis

■ diéresis

■ Cesura

■ Sinalefa

\* Sinalefa Convencional

+Oxítónica (acento agudo)

+Paroxítónica (acento grave)

Primera estrofa.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos **a (8 sílabas) Paroxítónica**  
 esta **fi-~~e~~ra** condición, **b (7+1) Oxítónica**  
 esta furia, esta ambición, **b (7+1) Oxítónica**  
 por si alguna vez soñamos. **a (8) Paroxítónica**  
 Y **si** haremos, pues estamos **a (8) Paroxítónica**  
 en mundo tan singular, **c (7+1) Oxítónica**  
 que el vivir sólo **es** soñar; **c (7+1) Oxítónica**  
 y la experiencia me enseña, **d (8) Paroxítónica**  
 que el hombre que vive, **sueña d (8) Paroxítónica**  
 lo que es, hasta despertar. **C (7+1) Oxítónica**

Segunda estrofa.

Sueña **el** rey que es rey, y **vive a (8) Paroxítónica**  
 con **este** engaño mandando, **b (8) Paroxítónica**  
 disponiendo **y** gobernando; **b (8) Paroxítónica**  
**y este** aplauso, que recibe **a (8) Paroxítónica**  
 \*prestado, **en** el viento **escribe a (8) Paroxítónica**  
**y en** cenizas le convierte **c (8) Paroxítónica**  
 la muerte (¡desdicha **fuerte!**); **c (8) Paroxítónica**

¡que hay quien intente reinar **d (7+1) Oxítóna**  
viendo que ha de despertar **d (7+1) Oxítóna**  
en el sueño de la muerte! **c (8) Paroxítóna**

Tercera estrofa.

Sueña el rico en su riqueza, **a (8) Paroxítóna**  
que más cuidados le ofrece; **b (8) Paroxítóna**  
sueña el pobre que padece **b (8) Paroxítóna**  
su miseria y su pobreza; **a (8) Paroxítóna**  
sueña el que a medrar empieza, **a (8) Paroxítóna**  
sueña el que afana y pretende, **c (8) Paroxítóna**  
sueña el que agravia y ofende, **c (8) Paroxítóna**  
y en el mundo, en conclusión, **d (7+1) Oxítóna**  
todos sueñan lo que son, **d (7+1) Oxítóna**  
aunque ninguno lo entiende. **C (8) Paroxítóna**

Cuarta estrofa.

Yo sueño que estoy aquí **a (7+1) Oxítóna**  
destas prisiones cargado, **b (8) Paroxítóna**  
y soñé que en otro estado **b (8) Paroxítóna**  
más lisonjero me vi. **a (7+1) Oxítóna**  
\* ¿Qué es la vida? Un frenesí. **a (7+1) Oxítóna**  
\* ¿Qué es la vida? Una ilusión, **c (7+1) Oxítóna**  
\* una sombra, una ficción, **c (7+1) Oxítóna**  
y el mayor bien es pequeño, **d (8) Paroxítóna**  
que toda la vida es sueño, **d (8) Paroxítóna**  
y los sueños sueños son. **c (7+1) Oxítóna**

RITMO.

El *ritmo* en cambio son los puntos de intensidad que podemos encontrar dentro del verso, esto depende de las sílabas largas, cortas, acentos, palabras y la *rima* también influye en este aspecto, ya que son las terminaciones que se repetirán al final de cada verso de diferentes formas ya sean alternadas o según sea el estilo poético.

El ritmo puede generar diversas emociones, lentitud, placer, tensión, descontrol, sólo por mencionar algunas, percibir estos aspectos parte del conocimiento de las funciones

orgánicas del cuerpo humano, cuando hablábamos al principio de esta tesis sobre incorporar lo vocal a las acciones e ir trabajando el texto mientras nos movemos, permite almacenar y relacionar imágenes al texto; vocalmente hablando hay ciertos movimientos musculares que también generan una pronunciación y duración de los fonemas y palabras, este aspecto lo mencionan teóricos como Amado Alonso, Wundt y Gili Gaya cuando habla del ritmo tanto en verso como en prosa, aunque es más notorio en el verso. “Además, el ritmo genera en el hombre un sentimiento de placer, anclado en las tensiones y distensiones musculares”<sup>16</sup>

Es el elemento que da musicalidad a la poesía a través de ciertos componentes que se repiten de manera muy específica, como las notas musicales, generan grupos de sonidos para el oído del espectador. Para poder conocer las unidades que dan ritmo al monólogo tomaremos en cuenta los siguientes puntos:

Ritmo: a) período rítmico interior

b) tiempo débil intermedio

c) coincidencias o discrepancias entre apoyos acentuales y acentos prosódicos

d) anacrusis

e) período de enlace

f) cláusula

PERÍODO RÍTMICO INTERIOR: Es el periodo que abarca de la primera sílaba acentuada hasta la que antecede al acento final.

Primera estrofa

SEGISM. Es ver<sup>dad</sup>; pues reprimamos

esta fier<sup>a</sup> condic<sup>ión</sup>,

esta fur<sup>ia</sup>, esta ambic<sup>ión</sup>,

2150

por si alg<sup>una</sup> vez soñamos.

Y sí haremos, pues est<sup>amos</sup>

---

16 Gilli Gaya Samuel, 1993. pp. 11



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

Segunda estrofa.

Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando; 2160  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe  
y en cenizas le convierte  
la muerte (¡desdicha fuerte!);  
¡que hay quien intente reinar 2165  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte!

Tercera estrofa

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece 2170  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión, 2175  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Cuarta estrofa

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado 2180  
más lisonjero me vi.  
¿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.

En conclusión el ritmo de una composición dramática en verso ya sea lento, rápido, grave, por mencionar algunos ejemplos depende de el período rítmico.

#### COINCIDENCIAS O DISCREPANCIAS ENTRE APOYOS ACENTUALES Y ACENTOS PROSÓDICOS.

Con coincidencias o discrepancias nos referimos al fenómeno que se presenta cuando no necesariamente la primera sílaba acentuada prosódica sea el apoyo de intensidad, hay acentos prosódicos que son omitidos, esto por cuestiones de estilo en la formación del ritmo. En el siguiente ejemplo dentro del monólogo podemos apreciar esta discrepancia, ya que “es” queda como acento prosódico pero no da inicio al periodo rítmico interior. Al “es” se le conoce como **anacrusis**, con esto queremos decir que es un tiempo débil antes del tiempo fuerte, con el cual iniciamos el periodo rítmico interior.

SEGISM. Es **verd**ad; **pues** reprimamos

De ahí que observando la disposición que hicimos con anterioridad del monólogo detectando el periodo rítmico interior podemos ubicar las anacrusis que hay en el texto.

#### PERIDO DE ENLACE.

Es el período que comprende desde la última sílaba acentuada hasta las primeras inacentuadas, si es que las hay (anacrusis)

. SEGISM. Es **verd**ad; **pues** reprimamos

esta **fiera condición,**

esta **furia, esta ambición,** 2150

por si **alguna vez soñamos.**

Y **sí** haremos, **pues** estamos

en **mundo** tan singular,

que el **vivir sólo** es **soñar;**

y la **experiencia** me **enseña,** 2155

que el **hombre que vive,** **sueña**

lo que **es,** hasta **despertar.**

Sueña el **rey** que es **rey,** y **vive**

con este **engaño mandando,**

disponiendo y **gobernando;** 2160

y este **aplauso**, que recibe  
 prestado, en el viento escribe  
 y en cenizas le convierte  
 la **muerte** (¡desdicha **fuerte!**);  
 ¡que **hay** quien **intente** reinar                    2165  
 viendo que **ha** de despertar  
 en el **sueño** de la **muerte!**  
     Sueña el **rico** en su **riqueza**,  
 que **más** cuidados le **ofrece**;  
 sueña el **pobre** que **padece**                    2170  
 su **miseria** y su **pobreza**;  
 sueña **el** que a **medrar** empieza,  
 sueña **el** que **afana** y **pretende**,  
 sueña **el** que **agravia** y **ofende**,  
 y en el **mundo**, en **conclusión**,                    2175  
 todos **sueñan** lo que **son**,  
 aunque **ninguno** lo **entiende**.  
     Yo **sueño** que estoy **aquí**  
 destas **prisiones** cargado,  
 y **soñé** que en otro **estado**                    2180  
**más** lisonjero me **vi**.  
 ¿**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**.

#### CLAUSULA.

Es el número de sílabas en un verso, en nuestro monólogo tenemos que es octosílabo por lo que a continuación separaremos por sílabas y las clasificaremos, según sea el tipo de cláusula ya sea: trocaico (óo), dactílico (óoo), yámbico (oó), anapéstico (ooó), anfibráquico (oóo).

óó óó    ó    ooóó

SEGISM.    Es verdad; pues reprimamos

óó óó    ooó

esta fiera condición,

óó    óó    óó    ooó

esta furia, esta ambición,

2150

ó o    ooó    ó    ooó

por si alguna vez soñamos.

o    ó    ooó       ó    ooó

Y sí haremos, pues estamos

o    óó       o    ooó

en mundo tan singular,

o    ó    ooó    óó    o    ooó

que el vivir sólo es soñar;

o o    ooóó       o    ooó

y la experiencia me enseña,

2155

o    ó    óó       o    óó    óó

que el hombre que vive, sueña

o o    ó    óó       ooó

lo que es, hasta despertar.

óó    o    ó       o    o    ó       ó    óó

Sueña el rey que es rey, y vive

ó    óó    ooó       ooó

con este engaño mandando,

ooóó       o    ooóó

disponiendo y gobernando;

2160

o    ooó    ooó       o    ooó

y este aplauso, que recibe

ooó       o    o    óó       ooó

prestado, en el viento escribe

o o    ooó       o    ooó

y en cenizas le convierte

o    óó       ooó       óó

la muerte (¡desdicha fuerte!);

o    ó       ó       ooó       ooó

¡que hay quien intente reinar 2165

ó o ó o oó

viendo que ha de despertar

o o ó o o ó

en el sueño de la muerte!

ó o ó o o oó

Sueña el rico en su riqueza,

o ó oó o oó

que más cuidados le ofrece;

ó o ó o oó

sueña el pobre que padece 2170

o oó o o oó

su miseria y su pobreza;

ó o o o oó oó

sueña el que a medrar empieza,

ó o o oó o oó

sueña el que afana y pretende,

ó o o oó o oó

sueña el que agravia y ofende,

o o o ó o oó

y en el mundo, en conclusión, 2175

ó ó o o ó

todos sueñan lo que son,

ó oó o oó

aunque ninguno lo entiende.

ó ó o oó oó

Yo sueño que estoy aquí

oó oó oó

destas prisiones cargado,

o oó o o ó oó

y soñé que en otro estado 2180

ó oó o ó

más lisonjero me vi.

ó ó o ó ó oó

¿Qué es la vida? Un frenesí.

**ó ó o óo ó ooó**  
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,  
**ó óo ó oó**  
 una sombra, una ficción,  
**o o oó o ó ooó**  
 y el mayor bien es pequeño, 2185  
**o óo o óo ó óo**  
 que toda la vida es sueño,  
**o o óo óo ó**  
 y los sueños sueños son.

## RIMA.

Como ya hemos mencionado con anterioridad la rima es la repetición ordenada de fonemas a partir de la última vocal tónica (o acentuada) de un verso. En este punto trataremos los siguientes puntos:

- a) Tipo de rima (consonante o asonante)
  - b) Reiteración rítmica ( total, parcial, truncada y en eco)
  - c) Combinación en la estrofa
- a) El monólogo posee una *rima consonante o perfecta*, esto quiere decir que los fonemas repetidos son vocálicos y consonánticos, riman los versos 1°, 4° y 5° con “**amos**”; 2°, 3°, 28°, 29°, 36°, 37° y 40° con “**ón**” solo en el 29 y 40 no están acentuados gráficamente pero de forma fonética sigue conservando la intensidad, caso particular que se presentara más adelante en los versos 11°, 14° y 15° con “**ibe-ive**” ; 6°, 7°, 10°, 18° y 19° con “**ar**”; 8° y 9° con “**eña**”; 12° y 13° con “**ando**”; 16°, 17° y 20° con “**erte**”; 21°, 24° y 25° con “**eza**”; 22° y 23° con “**ece**”; 26°, 27° y 30° con “**ende**”; 32° y 33° con “**ado**”; 31°, 34° y 35° con “**i**” y por último 38° y 39° con “**eño**”.

Pero esta lectura de la rima sería a primera vista; pero ya en forma minuciosa y técnica podemos señalar que este monólogo posee las dos clases de rima en su estructura, con esto quiero decir que es únicamente *rima consonante* en los versos cuya vocal tónica es en “**ón**” y “**ar**”. Y es *rima asonante*, esto quiere decir que se solo se repiten los timbres

vocálicos, y estos son: a-o, e-a, i-e, e-e y e-o.

Se considera que es rima consonántica toda aunque sea clara que no hay fonemas consonánticos en algunos versos.

- b) El monólogo posee una reiteración rítmica parcial de las articulaciones limitadas sólo a las vocales, con excepción de los versos que tienen vocal tónica consonántica. (2º, 3º, 28º, 29º, 36º, 37º y 40º con “**ón**” y 6º, 7º, 10º, 18º y 19º con “**ar**”).
- c) Por su combinación en las estrofas las rimas son: abrazadas o rima “chiusa” (A-B-B-A/C-D-D-C) y dobladas (A-A-B-B-C-C) en algunos versos; podemos observar que Calderón de la Barca juega utilizando estas rimas, lo que le quita monotonía al rítmica y también como elemento estilístico.

SEGISM.	Es verdad; pues reprimamos	<b>a</b>	
	esta fiera condición,	<b>b</b>	
	esta furia, esta ambición,	<b>b</b>	2150
	por si alguna vez soñamos.	<b>a</b>	
	Y sí haremos, pues estamos	<b>a</b>	
	en mundo tan singular,	<b>c</b>	
	que el vivir sólo es soñar;	<b>c</b>	
	y la experiencia me enseña,	<b>d</b>	2155
	que el hombre que vive, sueña	<b>d</b>	
	lo que es, hasta despertar.	<b>c</b>	
	Sueña el rey que es rey, y vive		
	con este engaño mandando,		
	disponiendo y gobernando;		2160
	y este aplauso, que recibe		
	prestado, en el viento escribe		
	y en cenizas le convierte		
	la muerte (¡desdicha fuerte!);		
	¡que hay quien intente reinar		2165
	viendo que ha de despertar		
	en el sueño de la muerte!		
	Sueña el rico en su riqueza,		
	que más cuidados le ofrece;		

sueña el pobre que *padece* 2170  
su miseria y su *pobreza*;  
sueña el que a medrar *empieza*,  
sueña el que *afana* y *pretende*,  
sueña el que *agravia* y *ofende*,  
y en el mundo, en *conclusión*, 2175  
todos sueñan lo que *son*,  
aunque ninguno lo *entiende*.  
Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones *cargado*,  
y soñé que en otro *estado* 2180  
más lisonjero me *vi*.  
¿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*.

#### REPERTORIO DE VERSOS SEGÚN TOMÁS NAVARRO

A continuación les mostraremos que tipo de verso presenta este monólogo a partir del conteo de sílabas que están acentuadas.

**óo óo    ó    ooóo**

SEGISM.    Es verdad; pues reprimamos

**óo    óo    ooó**

esta fiera condición,

**óo    óo    óo    ooó**

esta furia, esta ambición, 2150

**ó o    ooó    ó    ooó**

por si alguna vez soñamos.

**o    ó ooó    ó    ooó**

Y sí haremos, pues estamos

**o    óo    o    ooó**

en mundo tan singular,



**o ó oo óo o oo**

que el vivir sólo es soñar;

**o o ooóo o ooó**

y la experiencia me enseña, 2155

**o ó oo o oo oo**

que el hombre que vive, sueña

**o o ó oo ooó**

lo que es, hasta despertar.

**óo o ó o o ó ó oo**

Sueña el rey que es rey, y vive

**ó oo ooó ooó**

con este engaño mandando,

**ooóo o ooóo**

disponiendo y gobernando; 2160

**o oo ooó o ooó**

y este aplauso, que recibe

**ooó o o oo ooó**

prestado, en el viento escribe

**o o ooó o ooó**

y en cenizas le convierte

**o oo ooó oo**

la muerte (¡desdicha fuerte!);

**o ó ó ooó oo**

¡que hay quien intente reinar 2165

**óo o ó o ooó**

viendo que ha de despertar

**o o oo o o oo**

en el sueño de la muerte!

**óo o oo o o ooó**

Sueña el rico en su riqueza,

**o ó ooó o ooó**

que más cuidados le ofrece;

**óo o oo o ooó**

sueña el pobre que padece 2170

**o ooó o o ooó**

su miseria y su pobreza;

óo o o o oó oóo

sueña el que a medrar empieza,

óo o o oóo o oóo

sueña el que afana y pretende,

óo o o oóo o oóo

sueña el que agravia y ofende,

o o o óo o oóo

y en el mundo, en conclusión,

2175

óo óo o o ó

todos sueñan lo que son,

óo oóo o oóo

aunque ninguno lo entiende.

ó óo o oó oó

Yo sueño que estoy aquí

oó oóo oóo

destas prisiones cargado,

o oó o o óo oóo

y soñé que en otro estado

2180

ó oóo o ó

más lisonjero me vi.

ó ó o óo ó oóo

¿Qué es la vida? Un frenesí.

ó ó o óo ó oóo

¿Qué es la vida? Una ilusión,

ó óo ó oó

una sombra, una ficción,

o o oó o ó oóo

y el mayor bien es pequeño,

2185

o óo o óo ó óo

que toda la vida es sueño,

o o óo óo ó

y los sueños sueños son.

Como podemos observar en su mayoría son octosílabos trocaicos ya que están

acentuados en sílabas impares; con acentuaciones en sexta sílaba en algunos versos, que siguiendo el modelo que propone Tomás Navarro, no está en ninguno de los tipos de versos de su repertorio y por último podemos encontrar también versos octosílabos polirrítmicos.

Como vemos Calderón al igual que otros poetas utiliza los diversos tipos de verso octosílabos (en el caso particular de nuestro monólogo) y además agrega acentos en sílabas donde no han sido consideradas dentro de estos pero que le sirven para dejar un sello estilístico y rítmico.

#### ESTROFA.

El monólogo de Segismundo se clasifica en décimas octosilábicas, ya que forman grupos de diez versos octosílabos por cada estrofa. A esta décima por el tipo de rima que tiene se le conoce como décima espinela la estructura que posee es: abbaaccddc. Calderón de la Barca usa con frecuencia en *La vida es sueño* este tipo de estrofa.

Se le llama **espinela** en homenaje a Vicente Gómez Martínez –Espinel, escritor y músico del siglo de oro español; esta estructura se emplea con mayor frecuencia en el siglo XVI, generando versos octosílabos con rima consonante, empleados con frecuencia por Calderón de la Barca; los versos cortos por lo general expresan una sensación de reclamo por parte del personaje, para ser más específicos en la composición de una **espinela** debemos señalar que posee 2 redondillas con 2 versos de enlace, siempre la primera redondilla se complementa con la segunda, quedando el planteamiento del tema en la primera y su complemento en la segunda. La primera realiza una pregunta y la segunda puede contestarla:

SEGISM. **Es verdad; pues reprimamos**

**esta fiera condición,**

**esta furia, esta ambición,**

**2150**

**por si alguna vez soñamos.**

Y sí haremos, pues estamos

en mundo tan singular,

a   
c

Enlace de las redondillas

**que el vivir sólo es soñar;**

**y la experiencia me enseña,**

**2155**

**que el hombre que vive, sueña**

**lo que es, hasta despertar.**

Como menciona Perulles Flores en su tesis de licenciatura “La décima ofrece una estructura dialéctica”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Tesis de Licenciatura, Perulles Flores J. de Jesús, 2005. pp. 22

### CAPÍTULO 3.

En este capítulo vamos a entrar en materia de la comprensión del texto (Retórica) y la interpretación del mismo (Hermenéutica), este último se tratará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

En el análisis retórico buscaremos *qué dice el poema y cómo lo dice*, en este capítulo es crucial el modelo que voy a proponer ya que esta adecuado para la finalidad interpretativa que busco ofrecer al actor. Tomaremos como modelo base el que propone Helena Beristáin en su libro: *Análisis e Interpretación del Poema Lírico*, ella menciona siempre que el lector, y en este caso el actor, inicia con una lectura “inocente”; propone 3 niveles de tratamiento en el texto y son: a) nivel fónico fonológico, b) nivel morfosintáctico (análisis de la gramática del texto) y c) niveles léxico semántico y lógico (análisis de la semántica y la retórica del texto).

Los pasos que hemos seguido en esta tesis han sido combinar los dos primeros niveles tratados en el capítulo segundo. A partir de este capítulo vamos a trabajar completamente el tercer nivel que propone Beristáin, aplicando el análisis anterior.

La retórica puede abordarse de distintos puntos de vista, el sociológico, el filosófico y el de la literatura; este último es el que vamos a emplear, cada punto de vista es válido, pero si hay que tener en cuenta que la retórica no solo es la enumeración de los tropos o figuras de significación, dicción, repetición y construcción existentes en un texto, sino el seguimiento de una verdadera línea de significación. Los objetos no son siempre las palabras que los enuncian, con esto quiero decir que para la retórica la relación palabra-objeto no es correspondiente siempre y no lo describe. El lenguaje retórico se caracteriza por ser la modificación en la estructura gramática, ya sea por adición por similitud, por supresión, por cambio de orden, entre otros aspectos, la retórica se emplea en el lenguaje poético. “La adición, en el nivel morfosintáctico, de los metataxas, es observable en cualquier tipo repetición (las ya mencionadas anáfora y epifora o la concatenación: /A...B/B...C/C...D/, etcétera)... En el nivel semántico, de los metasememas o tropos, es un ejemplo la sinécdoque particularizante que mediante lo particular expresa lo general. En el nivel lógico, de los metalogismos, se da, por ejemplo, en la hipérbole o exageración retórica”.<sup>18</sup>

El uso de la retórica se da por la combinación de razones diferentes, la primera por las

---

18 Beristáin Helena, 1984, 1997, 2004. pp. 76

convenciones literarias de la época del escritor, en este caso Calderón es el claro reflejo de dichas arreglos en su época, Lope decía que las décimas se utilizaban para las quejas en su libro *Arte nuevo de hacer comedias*, y la otras razones son la búsqueda de la innovación, contrastar y jugar con ambas opciones; Calderón juega con los niveles lingüísticos.

Comenzaremos por separar el monólogo en tres niveles retóricos:

- a) figuras de significación o tropos (recursos semánticos)
- b) figuras de dicción (recursos sintácticos)
- c) figuras de repetición (recursos fonéticos)

Vamos a empezar con determinar las **figuras de significación o tropos** contenidos en el monólogo, hay que señalar que los tropos son licencias que el autor emplea con palabras cuyo significado no es utilizado de forma común y correcta. Estas son figuras que encontramos y sus características:

**Metáfora:** expresa un concepto con un significado distinto, identifica dos términos entre los cuales hay similitud, uno es literal y otro es figurado.

**Concepto:** es una metáfora más elaborada y por lo general llamativa, establece una relación de similitud entre conceptos y/o ideas distintos.

**Alegoría:** representa una idea abstracta compleja utilizando características humanas, de animales y/u objetos.

**Hipérbole:** consiste en la alteración exagerada e intencional de la realidad al representar una situación, característica o actitud en este caso por exceso (aúxesis)

**Eufemismo:** sustituye términos o frases con connotaciones desagradables por otros más inofensivos, también puede reforzar la doble moral y atenuar los prejuicios sociales.

**Etopeya:** sirve para describir rasgos morales e internos de una persona.

**Personificación:** es atribuirle cualidades humanas a seres u objetos inanimados y a conceptos abstractos.

**Exclamación:** figura que expresa el movimiento del ánimo o una emoción.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamc → (Segismundo y los espectadores=  
Sujeto Implícito)

**esta fiera condición,**  
**esta furia, esta ambición,** } Metáfora. (Sobre el estado de ánimo de nuestro personaje)

por si alguna vez soñamos.

Y sí haremos, pues estamos

en *mundo tan singular*, — Personificación (señala una cualidad humana, el mundo único)

**que el vivir sólo es soñar;** — Concepto

y la experiencia me enseña,

que el hombre que vive, sueña } Concepto

lo que es, hasta despertar.

{ Sueña el rey que es rey, y vive }  
{ con este engaño mandando, } Eufemismo  
{ disponiendo y gobernando; }

y este aplauso, que recibe

prestado, en el viento escribe } Alegoría. (Sobre la aprobación del pueblo)

y en cenizas le convierte — Hipérbole (aúxesis)

la muerte (*¡desdicha fuerte!*);

¡que hay quien intente reinar

viendo que ha de despertar — Concepto. Tiene que ver con la relación

Vivir-dormir-morir

en el sueño de la muerte! Exclamación

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza; } Etopeya (describe rasgos morales del individuo)

forma }  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende, } Eufemismo (Sobre la calidad y de vida del hombre)

y en el mundo, en conclusión,  
mundo } todos sueñan lo que son, Metáfora. Sobre el ser humano en el

aunque ninguno lo entiende.

**Yo sueño que estoy aquí** } Alegoría. Se refiere a cadenas=esclavitud  
**destas prisiones cargado,** }  
y *soñé que en otro estado* } Metáfora  
*más lisonjero me vi.* }

¿**Qué es la vida? Un frenesí.** }  
¿**Qué es la vida? Una ilusión,** } Metalogismo. Segismundo se cuestiona  
a sí mismo }  
**una sombra, una ficción,** } Respuesta a una *Interrogación*  
*retórica* }

y *el mayor bien es pequeño,* ⇒ Hipérbole  
**que toda la vida es sueño,** }  
**y los sueños sueños son.** } Concepto

Aquí hay que señalar que un *Metalogismo* se da cuando el personaje hace preguntas, ya sea que las conteste o no. Las figuras anteriores sólo hacen referencia a la parte lógica y la parte conceptual del texto como podemos apreciar.

Las **figuras de dicción**: son las figuras que muestran la alteración en la estructura de las palabras.

**Paronomasia**: juego de dos o más palabras cuyo sonido es similar aunque de significado diferente.

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



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

Sueña el rico en su *riqueza*,  
que más cuidados le *ofrece*;  
sueña el pobre que *padece*  
su miseria y su *pobreza*;  
sueña el que a medrar *empieza*,  
sueña el que **afana** y **pretende**, } Paronomasia  
sueña el que **agravia** y **ofende**, }  
y en el mundo, en *conclusión*,  
todos sueñan lo que *son*,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones **cargado**, } Paronomasia  
y soñé que en otro **estado** }  
más lisonjero me *vi*.  
¿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.

Las **figuras de repetición**: repetición o semejanza de sílabas, fonemas, oraciones, etc.

**Aliteración**: repetición de sonidos generando una sensación de musicalidad. Podemos corroborarlo por el uso de ciertas rimas, como se habló de ello en el capítulo anterior de esta tesis.

**Anáfora**: repetición de palabras al inicio de la estrofa.

**Interrogación**: se utiliza para afirmar de forma enfática una respuesta ya contenida en la pregunta o implícita en la misma, es un cuestionamiento que será respondido de forma inmediata en el caso de este monólogo pero en el caso de otros textos no llega a ser respondida.

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

Paranomasia

Aliteración

Paranomasia

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

Aliteración

Aliteración

Paranomasia

Aliteración

Sueña el rico en su riqueza,  
 que más cuidados le ofrece;  
 sueña el pobre que padece  
 su miseria y su pobreza;  
 sueña el que a medrar empieza,  
 sueña el que **afana** y **pretende**,  
 sueña el que **agravia** y **ofende**,  
 y en el mundo, en conclusión,  
 todos sueñan lo que *son*,  
 aunque ninguno lo entiende.

Aliteración

Paranomasia

Aliteración

Yo sueño que estoy aquí  
 destas prisiones **cargado**,  
 y soñé que en otro **estado**  
 más lisonjero me *vi*.  
 ¿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.

Paranomasia

Aliteración

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos

**esta** fiera condición,  
**esta** furia, esta ambición,  
 por si alguna vez soñamos.  
 Y sí haremos, pues estamos  
 en mundo tan singular,  
 que el vivir sólo es soñar;  
 y la experiencia me enseña,  
 que el hombre que vive, sueña  
 lo que es, hasta despertar.

Anáfora

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

Anáfora

**Sueña el** rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
**sueña el que** a medrar empieza,  
**sueña el que** afana y pretende,  
**sueña el que** agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Anáfora

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.

**¿Qué es la vida?** Un frenesí.

**¿Qué es la vida?** Una ilusión,

Anáfora e Interrogación

una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño,  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños sueños son.

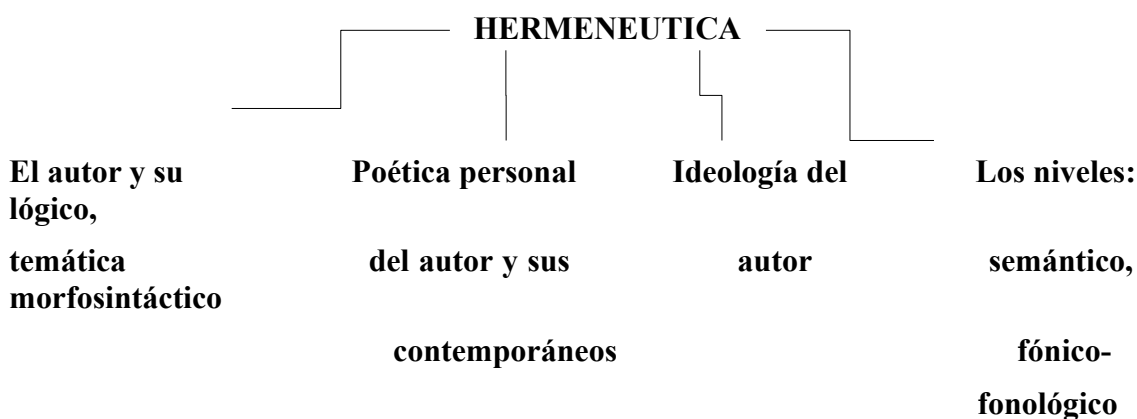
Aquí se conserva y retoma desde la paranomasia ya que permite de forma visual hacer una distinción, ambas se perciben de forma auditiva aunque la aliteración tiene más una función melódica por lo que se le clasifica como una *figura de repetición* y la paranomasia no, está solo nos muestra sonidos semejantes, no genera ninguna sensación

melódica o una secuencia musical por así decirlo; si lo comparamos con la música no siempre la repetición de un sonido genera una canción, debe haber un cierto orden como lo mencionamos el capítulo anterior con respecto al *ritmo* y a la *rima*.

Esta separación y análisis de la retórica del texto nos permite percibir y detectar los puntos básicos tanto de la semántica, la fonología y la construcción del texto; permite señalar los puntos que la hermenéutica tomará como base para su interpretación. De esto hablaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 4.

En este capítulo hablaremos sobre la Hermenéutica del texto, es decir nos encargaremos de la interpretación profunda de este monólogo, a partir de una lectura interpretativa que tomará en cuenta todo lo analizado con anterioridad y la semántica misma del texto. El análisis hermenéutico se diferencia de los anteriores porque toma en cuenta el contexto histórico cultural, el análisis semiótico, (es decir el monólogo como unidad de conjunción de relaciones intra y extra textuales), y el monólogo con sus elementos constitutivos que se relacionan entre si y a su vez con otros elementos dentro de la obra *La vida es sueño*, todo esto en conjunto para expresar una lección más allá de una “lectura inocente” como diría Helena Beristáin.<sup>19</sup> Nuestro análisis hermenéutico tomaría en consideración los consecuentes puntos que representaremos de la siguiente manera:



El monólogo es el resultado de la visión de Calderón de la Barca como hombre dentro de una realidad y una filosofía; y como dramaturgo al servicio de una expresión artística, que a través de los recursos de construcción del arte, técnicas de representación y la misma historia del arte que envuelve a su producción dramática; crea una cosmovisión concibiendo al arte, como cognitivo.

De ahí que los formalistas europeos como el estudioso del arte Konrad Fiedler y el escultor Adolph Hildebrand, y otros investigadores como Schmarsow, Worringer, Meier-Graefe, Wölfflin, que continuaron con la doctrina propuesta por Fiedler y Hildebrand principalmente; pensaban que no había oposición entre la forma y el contenido de una obra artística, llegar a pensar en una oposición básica entre ambas sería inválido: “En esta concepción, la forma y el contenido de una obra de arte se reducían a un denominador común en dos sentidos: 1) en cuanto a elementos igualmente constitutivos para la unidad cerrada de la obra; 2) en cuanto fenómenos igualmente

---

<sup>19</sup> Beristáin Helena, 1984, 1997, 2004.

ideológicos, con sentido de visión del mundo. así la oposición básica entre la forma y el contenido quedó completamente invalidada.”<sup>20</sup>

Así que podemos concluir que para hacer una interpretación profunda del texto es necesario considerar los puntos antes mencionados y no separar forma y contenido del monólogo. En mi opinión y basándome en la teoría Chomskiana del lenguaje y la doctrina de los formalistas europeos; el arte, en este caso la literatura y de forma particular literatura dramática, es cognoscitivo (tiene que tener una cosmovisión) y el lenguaje es cognitivo, es decir el arte puede ser entendido y expresado a través del lenguaje (Gramática Universal). Esto puede ser clave en el trabajo interpretativo del actor, debe entender que no hay abstracciones como tal, sino que la misma obra dramática le proporcionará las herramientas que el autor, Calderón de la Barca, quiso escribir para que fueran expresadas de la manera que él deseaba.

#### ***4.1 Explicación profunda del texto.***

En este subcapítulo iremos marcando las relaciones que tienen cada estrofa, las preguntas que se plantean nuestro personaje y las respuestas que da a dichos cuestionamientos. Calderón de la Barca imprimió una filosofía y la visión de los factores externos que determinaban su entorno, de ahí que Segismundo hace la relación vivir soñando= engaño=muerte. Como menciona Mijail Bajtin “Cualquier factor externo que influye en la literatura produce en ella un efecto puramente literario, que llega a ser el factor interno determinante para un desarrollo posterior en la literatura”<sup>21</sup> Y efectivamente no hay que olvidar que solo son factores literarios, aunque provengan de un agente real.

El monólogo comienza cuando Segismundo es devuelto a la torre, Clotaldo deja como reflexión y consejo que calme su ira, Segismundo al quedar de nuevo solo en la prisión comienza a considerar las palabras antes dichas, de ahí que los cuatro primeros versos plantean dicha posibilidad, lo vemos en el verso 2151 *Por si alguna vez soñamos* es una subordinación de el verso 2148 *es verdad, pues reprimamos*; es decir pone en duda si lo que ocasiono este estado de ira, haya sido un sueño.

Pero ya para los últimos cuatro versos afirma y asegura que la vida es un sueño, porque él ha vivido de tal forma; y todo hombre que este bajo las mismas circunstancias, estará soñando “lo que es” en el mundo hasta despertar; con esto interpretamos a partir de la

---

<sup>20</sup> Bajtin Mijail (Pavel N. Medvedev), 1994. pp. 100.

<sup>21</sup> Ídem. pp.79.

filosofía contenida en la obra que es el despertar = salir de la ignorancia, el pleno conocimiento de uno mismo como eje central del universo.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos

esta fiera condición,

esta furia, esta ambición, 2150

por si alguna vez soñamos.

Y sí haremos, pues estamos } Esta parte es concluyente ya que Segismundo  
entra en razón

en mundo tan singular, por primera vez, un planteamiento +  
respuesta (Espinela).

que el vivir sólo es soñar;

y la experiencia me enseña, 2155

que el hombre que vive, sueña

lo que es, hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive

con este engaño mandando,

disponiendo y gobernando; 2160

y este aplauso, que recibe

prestado, **en el viento escribe** ————— El soplo de Dios

**y en cenizas le convierte**

**la muerte** (*¡desdicha fuerte!*); ————— Ora. Coordinada exclamativa

Enfática = desdicha

¡que hay quien intente reinar del Rey

viendo que ha de despertar

en el sueño de la muerte!

A partir de los versos 2158-2167 explica cómo el Rey vive **engañado** creyendo que su mandato es eterno; pero en realidad el aplauso = aprobación del pueblo, son **prestados**; porque llegando el momento en que muera se convertirán como su cuerpo en cenizas, aquí entra el concepto de “polvo eres y en polvo te convertirás” (Génesis 3:19) que lo encontramos en la Biblia como: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado. Porque polvo eres y al polvo volverás”.<sup>22</sup> Las sagradas escrituras mencionan que fuimos creados con tierra, al morir el soplo de Dios nos llevará por el viento cuando ya seamos uno con el suelo. Aquí Calderón hace una metáfora de otra contenida en la Biblia.

Los últimos versos se refieren a los soberanos cuya ceguera se quitará sólo con la

---

22 LA SANTA BIBLIA, Antigua y nuevo testamento; Edición H. C. Leupold, 1960. pp. 9



muerte, *sueño de la muerte*, hace referencia a la idea de que al morir dormimos eternamente, de ahí que los reyes que mueran bajo su ignorancia podrán entender que han perdido su poder cuando sean despojados de su título. En el siguiente subcapítulo trataremos la relación de esta idea en otra obra de Calderón *El gran teatro del mundo*.

A todo esto Segismundo menciona que él ya ha despertado de ese sueño y pone en contraposición a los que no lo han hecho (el Rey, el rico, el pobre, etc.)

Sueña el rico en su riqueza,  
 que más cuidados le ofrece;  
 sueña el pobre que padece 2170  
 su miseria y su pobreza;  
 sueña el que a *medrar empieza*,—— niños que comienzan a crecer,  
 trabajadores exitosos  
 sueña el que afana y pretende,—— ladrones y amantes, los que roban  
 amores  
 sueña el que agravia y ofende,—— los que hieren y hacen grande la ofensa  
 y en el mundo, en conclusión, 2175  
 todos sueñan lo que son,  
 aunque ninguno lo entiende.

Los cuatro primeros versos son características de personajes tipo (el rico y el pobre) y la forma de vida que llevan; los tres siguientes versos del 2172 – 2174 hace alusión a los personajes que comienzan a crecer o mejorar su situación en cuanto a bienes terrenales (medrar), a los que buscan estafar y hurtar (afanar), el que quiere conseguir algo, el que corteja (pretender), aquellos que hacen los problemas más grandes y molestos de los que eran (agravar), los que hieren y hacen daño de forma física y sentimental quitando el amor propio y la dignidad a los demás (ofende). Y como dice los últimos versos de esta estrofa: *Y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende...* en esta estrofa Segismundo ya termina con el planteamiento de lo que el acaba de entender del mundo que lo rodea, de las personas que en él existen. Entonces podemos concebir que las personas de las que habla son: niños, trabajadores, ladrones, amantes, buscapleitos, y los que hieren en todos los sentidos.

Yo sueño que estoy aquí } Segismundo encadenado regresa a la  
 destas prisiones cargado, } ignorancia a la cárcel del no-ser

y soñé que en otro estado } Cuando estaba despierto estaba en mejor  
 más lisonjero me vi. } condición

¿Qué es la vida? Un frenesí. } Dificultad de Segismundo para definir la vida

¿Qué es la vida? Una ilusión, Metalogísmo. Interrogación retórica

**una sombra, una ficción,**—— Respuesta retórica final

y el mayor bien es pequeño, 2185

que toda la vida es sueño,

y los sueños sueños son.

Para este punto del monólogo Segismundo termina por comprender quien es él en el mundo y plantea la dificultad que tiene el hombre para definir la vida. Habla de que es un sueño donde los bienes terrenales no tienen valor y trascendencia en la vida. Ya que para poder trascender es necesario saber quién es uno mismo, los actos (o el recuerdo de ellos) es lo único que queda en el mundo. En los primeros cuatro versos habla nuestro personaje de las cadenas que le han puesto de nuevo. Para los últimos tres versos (2185-2187) se refiere a que el bien que es mayor en el mundo material, en el mundo de los sueños, y como son sueños por eso no trascienden los bienes terrenales, terminamos por confirmar esta consigna de Segismundo; los sueños como son sueños no dejan de perder su calidad ilusoria y las posesiones también. Ya que la vida material cuando se ha pasado a otro nivel de comprensión, deja de ser trascendental y significativo para definir al hombre.

#### ***4.2 Interpretación comparatista con otros textos***

En este subcapítulo hablaremos de la relación que tienen los textos de Calderón de la Barca entre sí, el poseía una filosofía que dejó impresa en su obra dramática, es famoso también por sus autos sacramentales, y marca una interrogante retórica constante que puede deberse a la influencia externa de su sociedad y su educación.

El efecto de las figuras y estructuras que él manejó en sus obras son importantes porque el espectador con sus sentidos completa el efecto dramático que buscaba, de ahí que como actores en constante formación y perfeccionamiento de nuestra técnica; debemos representar e interpretar usando el texto como guía; cada figura, signo, fonema y elemento semántico; para proyectarlos y así ser captados con claridad por los sentidos del espectador teatral.

Comenzaremos por la introducción de personajes **reales** a un ambiente-escenario **irreal**, Calderón lleva la consciencia del sueño a escenarios irreales en un nivel alto de saber del *ser*. La realidad de los personajes.

Hay una gran similitud entre dos obras de Calderón, *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, esto se deba al manejo de los personajes tipos, esta la presencia del Rey que en gran parte de su vida cree que su mandato seguirá a través de los siglos; de ahí que Segismundo se convertirá en mejor soberano al darse cuenta que mientras este en la tierra vivo tiene prestado este privilegio; en *El gran teatro del mundo* el Rey dice:

“[...] Mandé, juzgué, regí muchos estados,

hallé, heredé, adquirí grandes memorias;

ví tuve, concebí cuerdos cuidados,

poseí, gocé, alcancé varias Victorias.”

Pero al final y como lo menciona Calderón en esta obra, la Muerte les quita sus atributos para mostrar que ya no están en esta tierra; de ahí que lo menciona con Segismundo en el siguiente fragmento:

“ Sueña el rey que es rey, y vive

con este engaño mandando,

disponiendo y gobernando; 2160

y este aplauso, que recibe

prestado, en el viento escribe

y en cenizas le convierte

la muerte (¡desdicha fuerte!);

¡que hay quien intente reinar 2165

viendo que ha de despertar

en el sueño de la muerte!”

También tenemos la imagen del Rico, el Pobre y otros personajes tipos, que en *La vida es sueño* posee otros nombres pero de igual manera cumplen funciones niveladoras en los textos dramáticos y reciben la paga que merecen. Hay una representación y enunciación de vicios y virtudes del hombre; que era la manera en que la época de nuestro autor influía en sus textos, en *El Gran teatro del mundo* el rico atiende a los bienes terrenales y por eso es enviado al infierno, ya que se niega a compartirlos con el pobre; en cambio en *La vida es sueño* se menciona **sueña el rico en su riqueza que más cuidados le ofrece**, haciendo contraste con el pobre que **sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza...** así Calderón remarca el mismo punto de vista que en *El gran teatro...* el pobre al padecer su miseria se le otorgará por su nobleza y

humildad un lugar en el cielo. Todo esto proyecta las enseñanzas eclesiásticas sobre el sacrificio y la humildad; que a través del despojo de los bienes materiales se valora más el sentido de la vida, del ser y del bien.

En las obras de Calderón vemos la tendencia por la división en actos, a la agrupación y contraposición en pares de personajes: *La vida es sueño* Rosaura y Segismundo, *El gran teatro del mundo* la Discreción y la Hermosura, *El Alcalde de Zalamea* el Capitán y el Sargento, entre otros casos.

En los autos sacramentales tanto de *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, el Poder = el Autor tienen la misma función de creadores y manipuladores de la historia.

El tema de la deshonra de la mujer, muy común y tratado en el siglo XVII por la importancia social que poseía, es visto a través de las obras de Calderón por citar un ejemplo, encontramos a Rosaura en la obra aquí analizada y a Isabel en *El alcalde de Zalamea*, ambas tienen padres ( Clotaldo y Pedro Crespo) que planean restaurar su honra, ya sea buscando que el responsable (Astolfo y Don Álvaro) contraiga nupcias con ellas o pague por ello. La única incompatibilidad es el carácter tan peculiar y valiente de Rosaura que a diferencia de las mujeres de esta época toma ropas y actitud de hombre para enfrentar su condición.

El tema de celos y venganza también es tratado en la obra *A secreto agravio, secreta venganza*; recordemos cuando Segismundo habla de los que **agravian y ofenden...** Calderón conecta y relaciona estas temáticas constantemente en su producción dramática ya que son los temas más comunes e importantes de su época; el hombre para este período solo posee esas consignas que son las que dan sentido a su vida, en contraste con los dogmas filosóficos-teológicos utilizados por el autor.

La presencia de un soberano justo que pone remedio final y toma decisiones justas para todos tratando de dejarlos satisfechos lo vemos al final de ambas obras Segismundo toma su lugar y restablece el orden haciendo justicia para Rosaura al casarla con Astolfo; en cambio en *El alcalde de Zalamea* el Rey Don Felipe II permite que Pedro Crespo castigue a Don Álvaro y lo nombre alcalde de Zalamea. Este último detalle deja ver como Calderón busca introducir y exaltar lo justo del rey de España; como algunos escritores acostumbraban hacer en esa época.

Para concluir podemos apreciar que cada obra es singular pero que como elementos de producción artística se interconectan dando claridad al perfil artístico que posee

Calderón de la Barca. Como dirían los formalistas europeos: “Este pathos que lleva a que una estructura artística ocupe un lugar dentro de una cosmovisión aparece expresado de una manera admirable por Fiedler (no hemos de buscar para el arte un objetivo opuesto al importante objetivo de la cognición; antes hemos de analizar desapasionadamente lo que hace un artista, para comprender que el aprehende un aspecto de la vida que sólo a él le es dado captar, y alcanza un conocimiento acerca de la realidad inaccesible para cualquier pensamiento) K. Fiedler, *Schriften über Kunst*, ed. Cit. p.301”<sup>23</sup>

**4.3 Análisis semiótico de cada elemento o signo comprendido dentro de otra relación de signos.** En el análisis que vamos a realizar es a partir de la dimensión del lenguaje (escrito-gráfico), es decir a partir del monólogo que hemos venido trabajando y desde la perspectiva personal del actor (individual-social) y ostensiva-no ostensiva (perceptible-mental-gramatical).

El objetivo de Calderón de la Barca como primer punto de partida es transmitir un mensaje a través de un **Código** específico, en este caso a través de signos, semas (rasgos distintivos-elementos diferenciales), de oraciones (en español) y figuras retóricas. Hay un proceso de EMISOR-MENSAJE-RECEPTOR donde el actor se convierte en el emisor ocupando el lugar de nuestro autor; podríamos decir que en el teatro hay dos emisores, en el cual el actor, a través del lenguaje, debe comprender al autor; no en su totalidad ya que no puede leer la mente del escritor, pero si descifrar a través de la obra dramática los códigos que usa y reinterpretarlos o interpretarlos según sea su deseo, aspiración que está relacionada con el mensaje que se quiera dar al receptor que en este caso es el espectador teatral.

Comenzaremos por el signo que es la unión del significante con el significado; de el sonido y el concepto; el signo sirve para expresar un contenido, Iuri Lotman menciona que hay que estudiar, a través de la semiótica, los textos completos y no solo una serie de signos. Ahora los signos que conforman el código que utilizamos en una obra dramática se ve afectada por cuestiones, estilísticas propias de la época del autor. Investigadores como Saussure, Peirce, Hjelmslev, Greimas y Lotman hablan de esto. “La lingüística estructural ha seguido en su desarrollo, idéntico orden de prioridades. La escuela de Praga estableció bien las bases de la fonología; la escuela de Copenhague,

---

23 Bajtin Mijail, 1994. pp. 99.

que vino después, se preocupó sobre todo de la elaboración de la teoría lingüística que trataba de aplicar a la renovación de los estudios gramaticales”<sup>24</sup>

Una estructura puede interpretarse a partir de dos ejes: Semántico (la significación) y bajo la articulación sémica (elementos distintivos o que diferencian).

En conclusión lo que vamos a hacer como plantea Greimas es una relación de términos; yo partiré primero por signos y segundo por ideas dentro de las estrofas.

### **Por enumeración de elementos o ideas y por acentuación ortográfica y prosódica**

Para hablar de la semiótica de nuestro texto vamos a tomar la Teoría de los Signos de Peirce; para explicar la función del signo; en este caso los signos empleados en el monólogo de Segismundo. Decía al respecto Peirce sobre el signo: *"A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity"* ("Un signo, o representamen, es algo que está para alguien, por algo, en algún aspecto o disposición"<sup>25</sup> El signo debe comunicar su significado al receptor, en este caso al espectador teatral, para que dramaturgo y actor puedan hablar el mismo código que el espectador. Esto queda representado en el cuadro.<sup>26</sup> Este esquema nos muestra la correspondencia de los signos: Cualisigno, Sinsigno, Legisigno, Icono, Índice, Símbolo, Rhema, Dicisigno y Argumento; con las relaciones Representante, Fundamento e Interpretante.

<b>9 SIGNOS (o Clases de Signos)</b>	En alguna relación <b>REPRESENTAMEN</b> Comparación Posibilidad Forma	Por algo <b>FUNDAMENTO</b> Actuación Hecho Existencia	Para alguien <b>INTERPRETANTE</b> Pensamiento Necesidad Ley
En alguna relación <b>REPRESENTAMEN</b> Comparación Posibilidad Forma	<b>1</b>  <b>CUALISIGNO</b>	<b>2</b>  <b>ICONO</b>	<b>3</b>  <b>RHEMA</b>
Por algo <b>FUNDAMENTO</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

24 Greimas, Madrid. pp. 9

25 <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/ChSPeirce.html>

26 Ídem.

Actuación Hecho Existencia	<b>SINSIGNO</b>	<b>ÍNDICE</b>	<b>DICISIGNO</b>
Para alguien INTERPRETANTE Pensamiento Necesidad Ley	7 <b>LEGISIGNO</b>	8 <b>SÍMBOLO</b>	9 <b>ARGUMENTO</b>

Pierce hablaba de una división de los signos al unir las tres tricotomías generando nueve clases, que para finalidad de esta tesis solo mencionaremos las contenidas en este monólogo y son las siguientes:

- 1) Un Símbolo Rhemático o Rhema Simbólico (sustantivo): es la conexión del signo con el objeto, su réplica en el texto evoca una imagen y un concepto; siendo así “signo de un concepto”. El interpretante de este lo representa un Legisigno Indicial Rhemático (pronombre demostrativo) o como Legisigno Icónico (ley que encarne una cualidad definida).

El monólogo en general posee tres Rhemas Simbólicos; la vida, la muerte y el hombre; de ahí que Segismundo busque definir y reafirmar dichos conceptos en todo el texto.

El monólogo tiene Semas aferentes (relación de dos rasgos diferentes) como “esta fiera condición”.

Los signos tienen ciertas funciones dentro del lenguaje utilizado en un escrito; ya sea de carácter literario o no.

Podemos ver que hay tres clases de funciones en el monólogo:

- 1) Función Poética: Se enfoca en el mensaje mismo, utiliza figuras retóricas para producir un hecho estético.
- 2) Función Conativa o apelativa: Esta función está orientada al receptor y utiliza mucho el vocativo e imperativo.
- 3) Función Emotiva: expresión emotiva y directa del emisor, en este caso: Calderón, Segismundo y el actor.

El general los signos empleados en el monólogo son de carácter simbólico, es interpretado a partir de una convención, en este caso la propuesta por Calderón de la Barca.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos  
**esta fiera condición,** — Semas aferentes } 1º idea  
esta furia, esta ambición, } Descripción del estado  
de animo de Segismundo

por si alguna vez soñamos. — Ora. Subordinada de “pues reprimamos  
Y sí haremos, pues estamos } 2º idea  
en mundo tan singular, } Asegura porque sabe que está en  
condiciones anormales

que el **vivir sólo es soñar;**  
y la experiencia me enseña,  
*que el hombre que vive, sueña* — Ora. Circunstancial  
**lo que es, hasta despertar.** — Ora. Subordinada adverbial.

Aquí podemos observar que son concepciones diferentes que Calderón de la Barca une para formar conceptos. Los tres primeros versos hacen referencia al estado de ánimo del Segismundo a partir de la exageración del significado de “fiera, furia y ambición”

Cualisignos: cualidades que son signos, no puede actuar como signo hasta que sea representado. Todo lo que se refiera a *mandando, disponiendo, gobernando, riqueza, miseria, pobreza, medrar, afanar, pretender, agraviar y ofender*. Son cualisignos según la teoría de Peirce.

Legisignos: representaciones como un signo de posibilidad, hecho o razón. Sería para Segismundo, *frenesí, ilusión, sombra y ficción*.

Vemos que hay relación entre “Es verdad, pues reprimamos...” y “Y sí haremos, pues estamos...” son dos decisiones que tomará Segismundo al reconocer cual es su estado anímico.

Así en esta parte del texto dice Segismundo que el hombre que vive bajo ese sueño está subordinado a no saber lo que es a menos que despierte del engaño.

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

} Función  
poética

} Conitiva o Apelativa



**Sueña el rico en su riqueza,**  
**que más cuidados le ofrece;**  
**sueña el pobre que padece**  
**su miseria y su pobreza;**  
**sueña el que a medrar empieza,**  
**sueña el que afana y pretende,**  
**sueña el que agravia y ofende,**

y en el mundo, en conclusión,  
 todos sueñan lo que son,  
 aunque ninguno lo entiende.

semas específicos

Las estrofas segunda y tercera es la enumeración de las cualidades que poseen las personas en el mundo que Segismundo conoce, es una enunciación que termina el argumento al final de la estrofa tercera v.2175-2177.

Yo sueño que estoy aquí  
 destas prisiones cargado,  
 y soñé que en otro estado  
 más lisonjero me vi.

Función Emotiva

¿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.

Legisignos

2185

La última estrofa al poseer una función emotiva en el texto, intenta a su vez cerrar el cambio en nuestro personaje, así que requiere mayor énfasis en su estado de ánimo y por último en la definición de la vida; separando con pausas entre legisignos para concluir en “ que toda la vida es sueño, y los sueños sueños son”...

Podemos concluir que todo este análisis parte de la lectura literal del texto y el desglose; pero hay puntos que podemos cambiar a partir de los signos ortográficos y prosódicos del mismo.

Algunos signos mantienen su naturaleza pero otros si sufren ligeros cambios en su duración y los acotaremos de la siguiente manera.

Con este color asignamos a posibles pausas mayores a una coma, como punto y coma; en algunos casos si son punto y coma; y en la mayoría de forma ortográfica son comas que por cuestiones de interpretación cambiamos.

Aquí son pausas equivalentes a la duración de una coma, en algunos casos se mantiene y en otros lo pondremos de forma prosódica.

Mayor remarcación de los signos naturales.

SEGISM. Es verdad; pues reprimamos

esta fiera condición,

esta furia, esta ambición,

por si alguna vez soñamos.

Y si haremos, pues estamos

en mundo tan singular,

que el vivir sólo es soñar;

y la experiencia me enseña,

que el hombre que vive, sueña

lo que es, hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive

con este engaño mandando,

disponiendo y gobernando;

y este aplauso, que recibe

prestado, en el viento escribe

y en cenizas le convierte

la muerte (¡desdicha fuerte!);

¡que hay quien intente reinar

viendo que ha de despertar

en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza,

que más cuidados le ofrece;

sueña el pobre que padece

su miseria y su pobreza;

sueña el que a medrar empieza,

sueña el que afana y pretende,

sueña el que agravia y ofende,

y en el mundo, en conclusión,

todos sueñan lo que **son**,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy **aquí**  
destas prisiones cargado,  
y **soñé** que en otro estado  
**más** lisonjero me **vi**.  
¿**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**.

Como ejemplo puedo mencionar el verso 2187 de la Edición de Ciriaco Morón de la Editorial Cátedra del monólogo de Segismundo cuando dice: “y los sueños sueños son” pág. 165

Aquí podemos encontrar una licencia métrica conocida como **cesura** entre “sueños” y “sueños son” donde hay una breve pausa menor a la que una coma podría proporcionarnos cuya sensación puede ser una separación de ideas reiterativa; pero qué sucedería si le pusiéramos la duración de una coma en ese espacio, alargando la pausa, la sensación que nos da es de una reflexión filosófica o una aseveración resignada. Es conclusión esta clase de detalles pueden enriquecer la interpretación verbal del actor.

La localización y uso de la semántica, la sintaxis, la fonología puede darnos herramientas para el juego del texto mismo, construyendo una interpretación que deje lo declamativo y pase a un nivel superior y rico dentro del teatro.

## CAPÍTULO 5.

*La vida es sueño* es una de las obras con mayor reconocimiento mundial del teatro del siglo de oro español. Y su importancia también radica en la trascendencia en el tiempo que ha tenido; es decir en la actualidad podemos ver escenificaciones de ella; versiones literales y otras más modernas pero que se basan en el texto original. Incluso podemos encontrar en las noticias la representación del auto sacramental en Córdoba:

Última puesta en escena de 'La vida es sueño'



El Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral acoge hoy la última representación de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dentro del ciclo *Semana del Auto Sacramental Teatro Teológico*, a cargo de la compañía de teatro *Teatro Par*. Durante esta semana se llevarán a escena dos representaciones del teatro barroco español del Siglo de Oro, obras dramáticas representadas en un solo acto que se extienden a lo largo de un millar de versos, cuya función es la de ensalzar la fe y el misterio de la eucaristía. Los personajes no representan seres reales sino conceptos abstractos.<sup>27</sup> Y puesta en escena el 20/10/2007

En el teatro Garnelo de Montilla se representa la obra *La vida es sueño*, a cargo de la compañía de Teatro Clásico de Sevilla.<sup>28</sup>

Podemos observar que España por ser el país natal de Calderón de la Barca ha mantenido muy fuerte la tradición de llevar a escena el texto dramático; pero no es el único país interesado, podemos encontrar en la lista a países hispanohablantes por lo general como Perú, Argentina, México; y hasta países como Estados Unidos en inglés y de forma particular en Bulgaria, cuya lengua materna es el búlgaro cuyos caracteres son el cirílico. En el libro de Ignacio Arellano en el ensayo de Mariana Dimitrova de la Universidad de Sofía habla al respecto en 2000 en el homenaje al cumpleaños número

27 <http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=329446>

28 <http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=357366>

ochenta de Kurt Reichenberger de la puesta en escena Búlgara de 1981 a cargo del director Iván Dóbchev, estrenada en 1982 en el Teatro Ejército Búlgaro; con gira por España.

Calderón ha ido más allá a través de los siglos, Dóbchev utilizó a la antigua la falta de acotaciones a su favor, creo tres escenarios contenidos en el texto utilizando los niveles de una sola escalera; creo que Calderón buscaba, sin importar la semiótica teatral empleada en la representación de su obra dramática, llegara el mensaje a los espectadores teatrales. Se ha tomado mayor énfasis en esta puesta en escena porque Dóbchev relacionó las consignas de estudiantes en 1968, podían ser demandas contra el gobierno de Basilio representando el poder estudiantil y joven por un mundo sin autoritarismo; de ahí que lo represento con una pantalla llena de grafitis con dichos lemas.

Es un ejemplo de la trascendencia que ha tenido Calderón y como su mensaje puede ser transmitido para comunicar ideas como la libertad para los jóvenes; puede partir de un vestigio dramático a un texto de fuertes convicciones. La idea que esta escenificación logró fue el libre albedrío del hombre por elegir su destino y quién es, idea que Calderón propuso desde la génesis de su texto dramático.

A continuación mencionaremos algunos ejemplos de las escenificaciones más recientes de *La vida es sueño*:

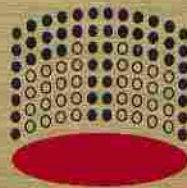
- 1.-Perú en 2007, elenco: Mónica Sánchez, Ricardo Blume, Leonardo Torres, entre otros, en la iglesia San Francisco.
- 2.- Argentina en 2000, elenco: Joaquín Furriel en el papel de Segismundo y Muriel Santa Ana como Rosaura (Premio Martín Fierro 2009). Dirección Calixto Bieito. Pueden ver un fragmento de la obra en video en el vínculo citado en la bibliografía.
- 3.- Estados Unidos en 2001 en California y Oregón, a cargo de la compañía del *Oregon Shakespeare Festival*, en el Angus Bowmer Thetre, en el Festival del mismo nombre. Adaptación y Dirección: Laird Williamson, la adaptación estuvo encargada con anterioridad por el *Denver Center Thetrer Company* de Denver (Colorado 1998).
- 4.- Bulgaria en 1982. Dirección: Iván Dóbchev, Teatro Ejército Búlgaro, con gira por España.
- 5.- En México en 1995-1996. Dirección: José Luis Ibáñez. Elenco: Tatiana Abaunza,

Antonio Alegre, Jorge Avalos, Roberto Barranco, Josué Cabrera, Eduardo Castro, Antonio Crestani, Marco Antonio Díaz, Emma Dib, Julio Escartín, Isela Fernández, Alma Flores Szanto, Guadalupe Fuentes, Teresa Guerra, Gerardo Jiménez, Adriana Lebrija, Lorena Leija, Adriana Lizana, Daniel López, Adalberto Martínez Tellez, Ronaldo Monreal, Octavio Moreno, Litzajaya Motta, Alejandro Peraza Malacara, Gustavo Ramírez, Araceli Rebollo, Verónica Santoyo, Verónica Silva, Emilio Uriostegui y Susana Zavala. Con la participación de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria dirección: Mtro. Luis S. Saloma. UNAM. Dentro del Ciclo de la UNAM: Los Grandes Directores.

Pero no sólo ha sido llevada al teatro, ha pasado las fronteras de las expresiones artísticas y la podemos encontrar en el cine español. adaptación y dirección a cargo de Pedro Amalio López, protagonizada por Julio Núñez; para RTVE.

Podemos concluir que hablar de **trascendencia** de *La vida es sueño* engloba un gran número de representaciones y cosmovisiones de los muchos directores que la han escenificado; lo antes mencionado son ejemplos breves y significativos; para demostrar que sigue vigente la obra y seguirá mientras, como decía Shakespeare, “\_Mientras haya pulmones que respiren y labios que pronuncien, lo que está escrito en esta página vivirá en los labios de quien lo diga”

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
Celebra el primer año de representaciones  
de la obra



# La vida es sueño

Comedia famosa en tres actos  
de  
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

con TATIANA ABAUNZA, ANTONIO ALEGRE, JORGE AVALOS, ROBERTO BARRANCO,  
JOSUE CABRERA, EDUARDO CASTRO, ANTONIO CRESTANI, MARCO ANTONIO DIAZ,  
EMMA DIB, JULIO ESCARTIN, ISELA FERNANDEZ, ALMA FLORES SZANTO,  
GUADALUPE FUENTES, TERESA GUERRA, GERARDO JIMENEZ, ADRIANA LEBRIJA,  
LORENA LEIJA, ADRIANA LIZANA, DANIEL LOPEZ, ADALBERTO MARTINEZ TELLEZ,  
RONALDO MONREAL, OCTAVIO MORENO, LITZAJAYA MOTTA,  
ALEJANDRO PERAZA MALACARA, GUSTAVO RAMIREZ, ARACELI REBOLLO,  
VERONICA SANTOYO, VERONICA SILVA, EMILIO URIOSTEGUI, y SUSANA ZAVALA.

Participaron también

DIEGO JAUREGUI, MAURICIO SOMUANO, ROBERTO AVENDAÑO, TESSY ESCOBAR, ERNESTO GARCIA,  
SANDRA MORENO, VICTOR PERALTA y JORGE SEPULVEDA

Escenografía: VICENTE ROJO    Música Original: FEDERICO IBARRA    Vestuario: CARLOS ROCES    Maquillaje: KEIS MAES    Coreografía: JOAN MONDELLINI

Iluminación: CARLOS TREJO y XOCHITL GONZALEZ    Movimiento escénico: OCTAVIO MORENO    Efectos especiales: GRUPO ALBATROS

Productor ejecutivo:  
ALBERTO HERNANDEZ

Asistente de dirección:  
LORENA LEIJA

Dirección:  
JOSE LUIS IBAÑEZ

Realización de escenografía: CARLOS TREJO  
Constitución: ALBERTO OROZCO, ANTONIO GARCIA,  
RANULFO GARCIA, JAIME OROZCO, JOSE ANTONIO TRUJILLO,  
ALVARO CARRERA y ANTONIO AURA  
Pintura escénica: SERGIO MANDUJANO, ASUNCION  
RAMIREZ CHON, JESUS CASTILLO y TANIA RODRIGUEZ  
ORQUESTA DE CAMARA  
DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA  
Director titular: MIRO LUIS SAMUEL SALOMA  
Edición: RODOLFO SANCHEZ ALVAREDO  
Asistente de diseño: JAIME CASTAÑEDA  
Realización de vestuario femenino: FRANCIS ROBLEDO,  
DOLORES ROSALES y ROSA MAYA  
Realización de vestuario masculino: EMIGDIO FERNANDEZ  
Tocados de elmo: OSCAR VAZQUEZ y BETSABE ROSALES

Sombreros de caballeros y ahezo: GRUPO EL BIGOTE Y LAS  
ENAGUAS: APOUNAR GONZALEZ, OMAR SANCHEZ,  
CATALINA GUITRON, ROMAN GONZALEZ y JULIANA GUITRON  
Coronas: JUAN BERRUECOS, MIRNA ALATORRE y ULISES ZUNIGA  
Cascos: LEO OTERO  
Zapatería y palmas: ANTIKO  
Teñidos: CARMEN ALVAREZ BUYILLA, JOSE DE LARA, LUCIA PIÑA,  
SERGIO MONTERDE, SANTOS LOPEZ y ALBERTO LOPEZ  
Asistentes de maquillaje: FRANCISCO LEZAMA,  
TERESA VICENCIO MALLEM, SANDRA OLIVIA PORTILLO  
Asistentes de producción: RAUL CASTELLANOS  
y GABRIELA HERNANDEZ  
Realización de rampa y trampillas: MANUEL COLUNGA  
Máquinas de efectos: JUAN PEREZ  
Coordinación de ensayos: DANIEL LOPEZ  
Capitán de compañía: GUADALUPE FUENTES

Tramoya

MANUEL COLUNGA LLEDIÑAS, MARIO ALVAREZ VAZQUEZ, HECTOR ARRIETA MEJIA, JUAN BENITO JUAREZ NICOLAS, MAURICIO OTIHO MALEDONADO ESTANISLAO,  
JOSE JUSTO MENDOZA CORTEZ, AGUSTIN PADILLA TELLEZ, GONZALO TORRES VELAZQUEZ, JOSE ANTONIO LOPEZ ALVAREZ

Iluminación: AGUSTIN ABRAHAM CASILLAS MEJIA, SABAS PEREZ CORTES, OSCAR BARBOSA MOLINA,    Sonido: PEDRO MANDUJANO GOMEZ  
VICTOR MANUEL COLUNGA SORRA, ALBERTO ADAN ARELLANO MEJIA, PRISCILIANO CARBAJAL OLAS,    ISMAEL MENDOZA VILCHIS

Trasporte: SANTIAGO LOPEZ ALVAREZ    MARIA MEJIA CAZARES, MA. DEL CARMEN MEJIA CAZARES, CELSA MEJIA CAZARES,  
PATRICIA SANCHEZ MUNOZ, ADRIANA CARBAJAL LEVARIJO

Coordinador técnico: MARIO MENDOZA ALBARRAN    Administrador de la unidad teatral: SAMUEL ARMANDO DELGADO ESPINOSA    Coordinador de la unidad teatral: ROXANA RAMOS LIRA

Agradecimiento especial al Director General de la Escuela Nacional Preparatoria  
LIC. JOSE LUIS BALMASEDA BECERRA

Esta placa conmemorativa de las 100 representaciones fue develada por  
JULIANA GONZALEZ    GONZALO CELORIO

Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Teatro y Danza / Escuela Nacional de Música  
TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCON    Ciudad Universitaria, D.F., 7 de julio de 1996



Placa *La vida es sueño* 1996 Dirección José Luis Ibañez. UNAM

Fotografías *La vida es sueño*. Angélica Franco Cuervo. 1996









Fotografia: Angelica Franco Cuervo



*La vida es Sueño.* Dirección: Calixto Bieito.



Compañía de Juan Calos Pérez Reyes. Fotografía J. C. Pérez Reyes.

### ***5.1 Implicaciones e influencias del texto en otros textos***

Es evidente que Calderón fue un ícono de la dramaturgia de su época y tres siglos después, al romper el clásico modelo de comedia española, empleado por algunos de sus contemporáneos, sus obras dramáticas marcaron una tendencia; se les ha relacionado tanto con textos de su época como con algunos otros después de su muerte.

Sería imposible y poco útil para la función principal de esta tesis, intentar mencionar todos los textos que han estado bajo la influencia de Calderón de la Barca y más aun de la ideología propuesta en *La vida es sueño*. Como actores debemos tener un panorama general cuando trabajamos un texto dramático; sobre la trascendencia de la obra en la historia, en otros textos y en nuestra propia actualidad; lo que vamos a tratar aquí es la relación de Calderón con otros autores.

Podemos hablar de una influencia calderoniana en Europa, en el ámbito principalmente hispánico, anglo- germánico, eslavo e incluso latinoamericano. La influencia de su dramaturgia se ve manifestada desde la lectura de sus obras hasta la representación escénica, lugar donde tiene mayor vida y resonancia; el actor actual emite un mensaje que tiene vida cuatro siglos atrás.

De forma clara y vigente podemos encontrar la trascendencia de Calderón en los estudios realizados en seminarios internacionales de filología, que es donde mayor énfasis ha tenido la expansión de este autor. Para el actor su labor debe estar enfocada en el entendimiento de la fuerza con la que este autor sigue emitiendo un mensaje para

poder ser el intérprete de ello.

Menciona Ysla Campbell que hay dos ramas donde se centra la importancia de Calderón de la Barca, la crítica y la representación, esta última siendo la que más nos compete en nuestro quehacer como actores-interpretes: “La importancia de la obra de nuestro dramaturgo, ya sea en el ámbito de la representación o en el de la crítica, se ve reflejada en cuatro siglos de recepción en el mundo entero. Muy temprana fue la manifestación e influencia de su genio, lo cual podemos comprobar en el éxito de sus primeras creaciones y en las tempranas resonancias de sus textos en la producción virreinal, en los estudios anglo germanos, y en un sinnúmero de países que continúan presentando un interesante panorama de su obra tanto a través de las puestas en escena como la crítica.”<sup>29</sup>

En *La vida es sueño* como en otras obras de Calderón, principalmente en las comedias, se plantea un teatro dentro del teatro, hace partícipe al público y se tratan temas actuales en la época en que fueron concebidos. De ahí que podríamos entender dos vestigios en la producción calderoniana, el histórico (sucesos, filosofía, cultura, etc.) y el escénico (el lenguaje, los símbolos, etc.)

En la actualidad la importancia de estos sucesos cambia, ya no son noticias que estén pasando o quizás se dan otras muy parecidas, es evidente que Calderón como figura representativa de su época ya influyó en la dramaturgia póstuma a su muerte, se habla de un período de silencio y hasta hace un siglo vuelve a ser mencionado como figura importante de su época.

Ysla Campbell menciona una relación entre Segismundo y el Tacitismo, con el estoicismo siendo compatible con el cristianismo de Justo Lipsio y la razón de estado; un único monarca que impulse al estado a tener mayor fuerza y prosperidad, mantener un orden establecido y otorgar respeto al monarca; de ahí que podemos entender la relación de *La vida es sueño* y el *Manual de Política de Lipsio*.

“...Segismundo pone en práctica esta idea política y su punto de partida es hacer respetar al monarca”.<sup>30</sup>

“De acuerdo con los principios expuestos por Lipsio, el principado legítimo es [el mando de uno solo, entregado según las costumbres y leyes, aceptado y administrado

---

29 “*Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*”, homenaje a Don Pedro Calderón de la Barca, Campbell Ysla Coord., Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2000. pp. 7.

30 “*Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*”, homenaje a Don Pedro Calderón de la Barca, Campbell Ysla Coord., Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2000. pp. 13.

para bien de los que obedecen]”<sup>31</sup>

No solo hay relación de Calderón con sus antecesores y su contemporáneos, también la hay con los autores que le precedieron y que hicieron de él un maestro, tomando el modelo dramático calderoniano y a su vez tratando de modificarlo como Antonio Zamora, de esto habla Francisco López Estrada filólogo de la Universidad Complutense de Madrid “Pedro Calderón de la Barca y Antonio Zamora presentan una serie de coincidencias, algunas anecdóticas y otras no tanto”.<sup>32</sup>

Podemos concluir que todo aquel que en su texto imprima la filosofía, la estructura dramática y el modelo empleado en el siglo de oro español; en mayor o menor parte; podrá considerarse bajo la influencia de Calderón, y más aun si se plantea el libre albedrío, el saber quien somos y el despertar de este sueño, será parte de la trascendencia de *La vida es sueño*.

---

31 Ídem. pp.30

32 *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid(23-26 octubre 2000)*, Huerta Calvo Javier, Peral V. Emilio, Urzáiz T. Héctor (eds.); edit. Iberoamericana, Madrid, 2002. pp. 45

## CAPITULO 6.

En este capítulo abordaremos las implicaciones que debemos considerar para la escenificación de la obra; en particular nos enfocaremos en el monólogo para ejemplificar y extraer los íconos, índices y símbolos que contenga. Cuando nos referimos a las implicaciones que tomamos en cuenta para la puesta en escena, queremos decir que son indicadores que marcan pautas que sirven como apoyo para el creador teatral, pueden ser numerosas; las que el texto dramático aporta y las contribuciones o cambios que el director tome para su propia propuesta; estas últimas a partir de las primeras.

Recordaremos que Calderón y en particular *La vida es sueño*, tuvo un periodo cuya aparición en escena no fue tan frecuente, pero aun así era de mayor preferencia comparado con Antonio de Zamora por mencionar un ejemplo; es decir hay dramaturgos que le han precedido y que buscaron apegarse a la propuesta de Calderón pero no lograron el éxito tan rotundo que tuvo; incluso este último dramaturgo reconoce tal suceso: “Osadía fuera decir que he acertado a imitar los preceptos del mayor maestro de este arte difícil y desgraciada, nuestro célebre español don Pedro Calderón de la Barca; pero también mintiera si no dijese que los he procurado seguir debiendo a mi juicio el conocer cuán disformes serán las pinceladas que no observen aquel dibujo, por más que quiera desmentirme la novelera condición del siglo” (A. de Zamora: “Prologo” en Comedias nuevas y “Prologo”, en Comedias de don Antonio de Zamora I).<sup>33</sup>

La importancia de recordar la frecuencia y la vida de esta obra es porque, de su aportación depende su trascendencia y la ayuda que proporcione al actor y al director para llevarla a escena. Es decir cada escenificación de *La vida es sueño* es una cosmovisión que surgió a partir de la propuesta de Calderón de la Barca.

Un ejemplo lo menciona Yolanda Mancebo en su ensayo *Hacia una historia de la puesta en escena de “La vida es sueño”* inclusive esta obra ha visto los cambios tecnológicos que se han sucedido y han modificado la escenificación a través de los siglos. “...*La vida es sueño* parece haberse aletargado hasta que Enrique Borrás la estrenara en 1905. Una vez allí, en el Teatro de la Comedia de Madrid, *La vida es sueño* no se ha bajado de las tablas. A un montaje ha seguido otro, a las escenografías de corte

---

33 *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid(23-26 octubre 2000)*, Huerta Calvo Javier, Peral V. Emilio, Urzáiz T. Héctor (eds.), 2002. pp.59. [*De epígonos y sombras*, Rafael Martín , Cursos para extranjeros. Ucm]

metafórico (Nivel, 1968) le precedieron y sucedieron otras más historicistas, a los figurines barrocos, los uniformes militares de la última versión de Calixto Bieito... el Siglo XIX, como un enorme paréntesis separaba las numerosas representaciones que se hicieran de las obras de Calderón en el siglo de las Luces, de las versiones sucesivas que en primeros veinte años del Siglo XX se sucedieron en los teatros de Madrid”.<sup>34</sup>

Calderón por muchas razones fue el dramaturgo que innovó y mantuvo ciertas pautas en sus obras; éxito que era difícil de opacar, el Siglo de Oro se caracteriza por temas como el honor, amor, religiosidad y la combinación de situaciones como el rey que es justo; duelos, la dama deshonrada, entre otros; son constantes en esta época.

En el monólogo podemos inferir que Segismundo es un hombre maduro, adulto mayor lo suficiente para tener un juicio más claro y educación capaz sobre su entorno; esta le fue proporcionada por Clotaldo y dentro de lo que cabe no es iletrado e inculto; es ignorante de su ser (o lo era antes del monólogo) y sobre las reglas que debía seguir para tener buenas relaciones humanas. También podemos percibir que está encadenado, y en el caso particular del monólogo vuelve Segismundo a esta condición cuando dice: “destas prisiones cargado”. Esto lo encontramos a partir de palabras claves y las relaciones de estas; pero en si la obra completa sugiere todos estos datos.

En general el monólogo sugiere un cambio de iluminación, regresaremos a cierta oscuridad o luz muy tenue, esto si nos apegamos a un concepto como el de la caverna, donde no hay luz (conocimiento) y por lo tanto hay una falta de claridad en el ambiente que rodea a Segismundo; todo esto puede resolverse con el uso de telas, actualmente filtros y con la modificación del espacio; Iván Dóbchev jugaba con el elemento de la escalera empleado en su propuesta, colocando tres niveles Torre, Palacio y Campo de batalla. En el libro de José Amezcuca plantea y remarca la teoría de Yuri Lotman sobre el espacio “...para el investigador soviético, es un modelo en donde se proyecta la realidad social y la visión del artista ( José Amezcuca): “la estructura del espacio del texto- escribe- se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización especial[...]”<sup>35</sup>

Y por último el actor debe hacer partícipe al público desde el inicio del texto, ya que les pide al igual que Segismundo lo que deben hacer “Reprimamos” y por último “Y sí

34 Ídem. [*Hacia una historia de la puesta en escena de La vida es sueño*. Yolanda Mancebo Salvador .Real Escuela Superior d Arte Dramático] pp.92

35 Amezcuca José, 1991. pp.30



haremos”.

A continuación señalaremos los puntos clave del monólogo; que ya hemos trabajado en capítulos anteriores pero que sirven para remarcar su importancia en la interpretación y entendimiento del actor.

SEGISM. *Es verdad; pues reprimamos* — Indica dialogo directo con el público  
esta **fiera condición**,  
esta **furia**, esta **ambición**, } Muestran que nuestro personaje sigue  
alterado por la situación  
por si alguna vez soñamos.  
*Y sí haremos*, pues estamos — Dialogo directo con el público  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña,  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.  
Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este **aplauzo**, que recibe — Sobre la aprobación de un pueblo (puede o  
prestado, en el viento escribe no aplaudir el actor)  
y en cenizas le convierte  
la muerte (**¡desdicha fuerte!**); — Signo de mayor énfasis en la voz en  
relación con lo que ha planteado el actor siendo  
*¡que hay quien intente reinar*  
*viendo que ha de despertar*  
*en el sueño de la muerte!* } Énfasis  
Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
*sueña el que a medrar empieza,*  
*sueña el que afana y pretende,*  
*sueña el que agravia y ofende,* } Enumeración de cualidades y defectos  
que puede el actor representar con mímica  
y en el mundo, en conclusión,

todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy **aquí** ——— **la torre**  
**destas prisiones cargado,** ——— **cadena**  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.

**¿Qué es la vida? Un frenesí** ——— **primer pregunta y respuestaí.**  
**¿Qué es la vida? Una ilusión,** ——— **segunda pregunta con tres posibles**  
**una sombra, una ficción,** **respuestas todas de forma rápida buscando**  
y el mayor bien es pequeño, **acertar**  
que toda la vida es sueño,  
*y los sueños sueños son.* ——— Fin de la jornada, nuestro personaje se  
resigna

En conclusión podemos decir que el monólogo aporta imágenes que pueden ayudar al actor a entender y transmitir el ambiente en el que se encuentra Segismundo, los sentimientos que está experimentando, de donde viene y a dónde quiere llegar, en que punto de este recorrido está, a quien dirige su discurso y la cosmovisión que tiene del mundo y la vida en sí misma. También la escenografía y el ambiente que debe crear el director y la producción para dar un mayor apoyo al discurso escénico.

## Capítulo 7

En este capítulo recordaremos las herramientas empleadas en esta tesis, la importancia y la utilidad que han tenido para nuestro trabajo interpretativo, y la trascendencia en la elección del texto de Calderón de la Barca. Este análisis me permitió saber los diferentes niveles para abordar un texto dramático y lograr la comprensión del mismo, a su vez recordar enseñanzas elementales de la Gramática Española para tener una mayor comprensión de cómo se escriben las oraciones y porqué.

El actor tiene la necesidad de comunicar un mensaje, y la historia que plantea un dramaturgo que es el primer emisor; como se mencionó en el capítulo uno, tiene la necesidad de cambiar el lenguaje y de adaptarlo para cubrir necesidades de comunicación. Es necesario conocer la base lingüística que tenemos en el español para poder jugar con el lenguaje y utilizarlo adecuadamente a nuestras necesidades actorales.

Esta tesis puso de ejemplo un texto complejo en estructura y en temporalidad; no vivimos en la época de Calderón de la Barca pero logramos entender que teniendo un marco general del autor, la obra, las escenificaciones posteriores al autor, la morfosintaxis y la retórica; dejamos de lado la “primera lectura” y pasamos a un nivel más alto de comprensión de un texto dramático. La diferencia y la complejidad del actor es que el mensaje que emite tiene una estructura muy particular y única; puede leer una novela en voz alta, por mencionar un ejemplo, y emitir un mensaje; pero lo mágico y lo importante de su trabajo como actor es interpretar el texto y al personaje que se le ha asignado, y transportándolo a la escena teatral; es decir lleva a la realidad una historia y un mensaje.

El mensaje que emite el actor parte de la concepción de arte como reflejo de la realidad y pensamiento del autor que lo ha concebido. Conocer más a nuestro autor y la obra; además tener otros referentes de escenificaciones pasadas, permite un campo general de las cosmovisiones que han manejado a *La vida es sueño*.

¿Porque es importante esta vía que se ha propuesto para el actor?, porque lo que plantea es un entendimiento de la partitura de un texto dramático; es decir, aun no hemos llegado a ese nivel de sentido y construcción de un texto, pero este trabajo plantea una línea para abordar por primera vez una obra dramática, cuyo resultado será una mejor labor interpretativa por parte del actor. Cada signo comprende una forma en la que el actor dará semántica a los diálogos, en este caso al monólogo de Segismundo. No es

lo mismo, por mencionar un ejemplo, “la pérdida de tu madre” que “la perdida de tu madre”; al tener un conocimiento de los signos que están presentes en una obra ayuda a seguir y a crear una intención en el personaje y en la obra en general.

Lo que obtuve de esta tesis es la forma de conseguir las herramientas necesarias para una labor interpretativa adecuada, que se puede aplicar a otros textos y la constante repetición de esta forma de trabajo ayudará al actor a realizarlo cada vez más rápido y de forma orgánica; encontrando movimientos y expresiones ocultas en el texto pero que son pertinentes para el buen desarrollo escénico.

Chomsky menciona que hay una gramática generativa, esta es una base en común de los idiomas existentes, que no importa el lenguaje que hablemos hay puntos de intersección donde podremos entender; de ahí que podemos ser espectadores de obras en otros idiomas y no entender el lenguaje que manejan pero si la forma en que lo expresan; esto puede sugerir que hay una base cognoscitiva que nos lleva a entender situaciones humanas y realidades alternas a la que estamos viviendo en la actualidad. El actor debe ampliar sus conocimientos sobre su idioma y otros en función de su trabajo actoral; no limitarse a los conocimientos básicos y muchas veces mal aprendidos en su educación básica. Esta tesis mostro la importancia que tiene el énfasis en cierto signos dentro del texto para poner énfasis en conceptos, ideas sociales, culturales y filosofía del Calderón de la Barca.

Podemos concluir con base en este análisis, y podemos considerarlo como una primera etapa de otros pasos a seguir para perfeccionamiento de la técnica interpretativa del actor; esta base permitirá la creación de una partitura teatral, teniendo siempre presente los orígenes de nuestra lengua romance, que partió del latín imperial y que hoy en día sirve para expresar cualquier pensamiento, ayudará a dar un método para dramaturgos, directores y actores. Siempre que haya un mensaje que emitir y un actor que quiera decirlo estará vigente hasta los últimos días; y como diría William Shakespeare: “\_Mientras haya pulmones que respiren y labios que pronuncien, lo que está escrito en esta página vivirá en los labios de quien lo diga”

## **Bibliografía.**

- 1.-*Redacción en movimiento. Herramientas para el cultivo de la palabra*, Carlos López, editorial Praxis, primera edición 2003, [pc4410 L648 F-272515]
- 2.-*Fundamentos de análisis sintáctico (de la palabra al texto)*, Agustín Vera Luján, edi. Universidad de Murcia, 1995. [PC 4361 V47 ej.3]
- 3.-*La versificación Española. Manual Crítico y Práctico de Métrica*, Ignacio Bonín Valls, Octaedro Universidad Textos, 1996. [PC4559 B65]
- 4.-*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Navarro Tomás, Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse University Press, Syracuse, N. Y. 1946, 556 Págs.
- 5.-*Arte del Verso*, T. Navarro Tomás, editorial Visor Libros, Madrid, 2004, 187 Págs.
- 6.-*Sintaxis Generativa de Español: Evolución y Análisis*, D'Introno Francesco, Ediciones Cátedra Lingüística, Madrid, 2001, 473Pags.
- 7.-*Estudios de Morfosintaxis Histórica del Español, Tomo I*, Menéndez P., Lapesa Rafael, ed. Gredos, Colección Biblioteca Románica hispánica, Madrid, 2000
- 8.-*La función caracterizadora de los soliloquios de Segismundo en La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*, Sánchez Menéndez, Juan E. Tesis Licenciatura en Letras Hispánicas, Camacho Marfin L.: Asesor, Estado de la Cuestión
- 9.-*MÉTRICA, RETÓRICA Y POÉTICA EN LA VIDA ES SUEÑO DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, Hacia una teoría dramática del teatro de los Siglos de Oro*; Tesis de Licenciatura, Perulles Flores J. de Jesús, Asesora: Dra. Aduenza María, Colegio de Literatura dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005.
- 10.-*Estudios sobre el ritmo*, Gilli Gaya Samuel, Biblioteca Española de Lingüística y Filología, ISTMO, Madrid, 1993.
- 11.-*Estudios de Morfosintaxis Histórica del Español*, Lapesa Rafael, Gredos Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 2000.
- 12.-*El teatro español en su siglo de oro*, Valbuena Prat Ángel, Planeta, Ensayos Planeta, Barcelona, 1969.

- 13.-*The allegorical drama of Calderon, An introduction to the autos sacramentales*, Parker Alexander, Oxford, Dolphin Book, 1968.
- 14.-*CHOMSKY para todos*, Manher John y Groves Judy, Paidós Ibérica, España, 2004
- 15.-*Análisis e interpretación del Poema Lírico*, Beristáin Helena, FFyL, IIFL, UNAM, México, 1984, 1997, 2004
- 16.-*Semántica Estructural*, Greimas A. J., Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1971, 1974, 1976.
- 17.-*El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Bajtin Mijail (Pavel N. Medvedev), Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- 18.-*Calderón en Europa, (Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid 23-26 Octubre 2000)*; Huerta Calvo Javier, Peral V. Emilio, Urzáiz T. Héctor; Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2002.
- 19.-*Lectura Ideológica de CALDERÓN, El médico y su honra*; Amezcua José, UAM Iztapalapa-UNAM, México, 1991.
- 20.-*CRITICAL ESSAYS ON THE THEATRE of CALDERÓN*, Wardropper Bruce W, New York University Press, USA, 1965.
- 21.-*LECTURA IDEOLÓGICA DE CALDERÓN, EL MÉDICO DE SU HONRA*; Amezcua José, cuadernos del seminario de poética, colección csh, UAM Iztapalapa-UNAM IIFL. México. 1991.
- 22.-*Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid(23-26 octubre 2000)*, Huerta Calvo Javier, Peral V. Emilio, Urzáiz T. Héctor (eds.); edit. Iberoamericana, Madrid, 2002.
- 23.-*La vida es sueño Calderón de la Barca* Pedro, Edición. Ciriaco Morón, CATEDRA Letras Hispánicas, Madrid, 1ºedi 1977, 30ºedi 2006.
- 24.-*LA SANTA BIBLIA, Antiguo y nuevo testamento*; Edición H. C. Leupold, Editorial Vida, sociedades Bíblicas en América Latina, Florida, 1960.

## LINKS.

Argentina en 2000, elenco: Joaquín Furriel en el papel de Segismundo y Muriel Santa Ana como Rosaura (Premio Martín Fierro 2009). Dirección Calixto Bieito.

<http://youtu.be/ESHfULUa2U0>

Estas son fotografías de las escenificaciones mencionadas y algunos vínculos:

<http://www.youtube.com/watch?v=TQlyBcPxAyg&NR=1>

<http://www.youtube.com/watch?v=SaDZqcRAG4I&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=6aKd-19cd1s&feature=related>

<sup>i</sup> Intertextualidad: Influencia externa o contexto histórico y filosofía de la época dentro del texto dramático.