

RICE UNIVERSITY

ESTRUCTURA TEMATICA DEL DRAMA CALDERONIANO: ANALISIS
TEMATICO DE LA VIDA ES SUEÑO, EL MAGICO PRODIGIOSO,
Y LOS CABELLOS DE ABSALON

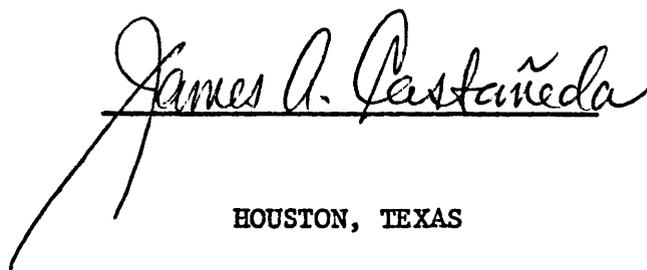
by

MICHAEL JAMES SKADDEN

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

THESIS DIRECTOR'S SIGNATURE

A handwritten signature in cursive script, reading "James A. Castañeda", written over a horizontal line.

HOUSTON, TEXAS

DECEMBER, 1976

ABSTRACT

ESTRUCTURA TEMÁTICA DEL DRAMA CALDERONIANO: ANÁLISIS TEMÁTICO DE LA VIDA ES SUEÑO, EL MÁGICO PRODIGIOSO, Y LOS CABELLOS DE ABSALÓN

por

MICHAEL JAMES SKADDEN

Se pretende refutar en este estudio el tercer principio para la interpretación de la Comedia del Dr. Alexander A. Parker, según el cual la unidad dramática de la obra teatral se encuentra en su unidad temática. Diferenciamos el tema parkeriano, que supuestamente daría unidad temática y dramática a la obra explicando todo el significado de la misma, del tema que sólo es el significado de una acción de la obra. Se analizan tres obras de Calderón. Parker cree que tanto El mágico prodigioso, que él mismo analizó, como La vida es sueño, analizado por Wilson, tienen unidad temática. Sin embargo, nuestro análisis encuentra cuatro temas independientes en La vida es sueño y dos en El mágico prodigioso. Estos temas que encontramos en dichas obras no pueden ser resumidos en otro superior; por tanto, no hay unidad temática. Esta unidad temática inexistente no puede ser criterio de unidad dramática: ésta se encuentra sobre el nivel de la acción, como señala Pring-Mill. El hábil ligado y la interdependencia de las acciones hacen de la obra lo que llama Sloman "un solo movimiento dramático."

El análisis de Los cabellos de Absalón demuestra que la falta de unidad que notamos en la obra se debe a un fallo estructural al nivel de la acción (la temprana conclusión de una intriga) y no a la carencia de unidad temática.

Con todo, la pluralidad de temas en El mágico prodigioso y La vida es sueño, que imposibilita la elaboración de un tema parkeriano que dé

unidad temática a estas obras, y la naturaleza de la falta de unidad en Los cabellos de Absalón, ponen en duda la licitud de considerar la teoría de Parker como un principio válido para la interpretación del teatro del Siglo de Oro. Pensamos que sería un buen sustituto la teoría de Pring-Mill, según la cual se ha de buscar la unidad dramática a nivel de la acción, y no a nivel de tema.

EN AGRADECIMIENTO:

Han sido muchas las personas que me han ayudado a hacer este trabajo. El Dr. Alexander A. Parker amablemente corrigió mi anterior estudio sobre la unidad de tema en El mágico prodigioso y me ayudó a localizar al Dr. Robert D. F. Pring-Mill, quien amablemente me envió dos artículos y me animó a seguir mis investigaciones. El Dr. Hector N. Urrutibéhéity y D. Antonio Gila leyeron y corrigieron mi tesina y fueron miembros del comité para el examen oral de la misma. La ayuda prestada por el personal de la Biblioteca Fondren de Rice University fue valiosísima. A todos ellos les debo mi más sincero agradecimiento.

Quiero, sin embargo, agradecer especialmente al Dr. Jaime A. Castañeda, mi director de tesis y consejero, su colaboración, paciencia, amistad y humanidad, sin las cuales no habría podido hacer esta tesina. Su alumno agradecido le dedica este trabajo.

Michael James Skadden

INDICE.

I.	Introducción.....	1
II.	<u>La vida es sueño</u>	9
	La intriga principal:	
	a) El tema del sueño.....	12
	b) El tema de la libertad.....	14
	La intriga secundaria:	
	a) Rosaura y Clotaldo.....	20
	b) El tema de honor.....	23
	c) El tema de lealtad.....	27
	Conclusión.....	29
III.	<u>El mágico prodigioso</u>	32
IV.	<u>Los cabellos de Absalón</u>	45
V.	Conclusión.....	50
VI.	Bibliografía de obras consultadas.....	52

I. Introducción

Este estudio se debe a mi disconformidad con una teoría de análisis e interpretación dramática frecuentemente usada en el estudio contemporáneo de Calderón¹ para explicar la unidad dramática en las obras de este autor. Según esta teoría, se ha de buscar en el tema de la obra la unidad dramática de la misma.

¹ El estudio contemporáneo de Calderón arranca de la durísima crítica que hizo Marcelino Menéndez y Pelayo al teatro calderoniano en su "Calderón y su teatro," Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (Madrid: Ed. Nac., 1941), III, 83-303, aparecido por primera vez en 1881. Como explica Bruce Wardropper en su "Menéndez y Pelayo on Calderón," Criticism, 7 (1965), 363-372, la injusta censura de D. Marcelino al teatro calderoniano fue un duro golpe para el prestigio de Calderón y un impedimento para su estudio, ya que el respeto general a la autoridad del montañés en cuestiones literarias trajo el desprecio a la obra de Calderón. Dámaso Alonso, en su Menéndez y Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino) (Madrid: Gredos, 1956), pp. 99-100, señala que años más tarde Menéndez y Pelayo lamentaría el negativo efecto que tuvieron sus juicios anteriores para el estudio de Calderón. Sin embargo, nunca revisó sus primeros escritos.

Tras este desfavorable comienzo empieza la lenta "rehabilitación" crítica de Calderón. D. Emilio Cotarelo y Mori escribe un Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca (Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924), más biográfico que crítico. Pero es Angel Valbuena Prat quien da nuevos bríos al estudio calderoniano en España. Sin embargo, tanto su Calderón (Barcelona: Juventud, 1941), como sus otros estudios dedicados a Calderón adolecen de "impresionismo." Refiriéndose al comentario a La hija del aire de Valbuena que hallamos en su Historia del teatro español (Barcelona: Noguera, 1956), pp. 394-404, Gwyne Edwards, en su edición de La hija del aire (Londres: Támesis, 1970), p. xix, señala que "These are fine words indeed, but in spite of his obvious enthusiasm and instinctive feeling that the play is a great one, Valbuena does little to convince us in terms of a really close knit and well argued analysis of such things as theme, structure, symbolism, and imagery." Este crítico también comenta acertadamente la obra de Angel Valbuena Briones, hijo de Valbuena Prat: "In recent years Valbuena Prat's work has been extended by his son, Angel Valbuena Briones. In his edition of Calderón's dramas, the "nota preliminar" to La hija del aire certainly contains some evidence of the manner in which Calderón changed his source material and the effects which he consequently achieved, but there is no systematic development of any argument, and a few good points are lost in vague generalization" (ibid., p. xx). Esta carencia de rigor científico es también característica de la obra de Joaquín Casalcuero, "Sentido y forma de La vida es sueño," Estudios sobre el teatro

Muchos y buenos calderonistas contemporáneos han invocado esta teoría para explicar la unidad dramática en las obras de teatro del Siglo de Oro. Si bien muchos estudiosos han contribuido a su concepción en mayor o menor grado, su verdadero creador y máximo exponente es el Dr. Alexander A. Parker. El Dr. Parker ha desarrollado esta teoría de unidad dramática a través de varias obras suyas, pero su expresión más clara se encuentra en "The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation,"² revisión de "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age,"³ aparecido anteriormente. Para Parker, lo que nos ofrece el dramaturgo del Siglo de Oro:

is not a series of complete characters, but a complete action. By a complete action is meant not only one that hangs together, that ties up all the loose strands, but an action that is a significant whole, one that discloses a theme that can be taken out of the particular action and universalized in the form of

español (Madrid: Gredos, 1962), pp. 161-184, aunque ofrece muchas acertadas observaciones.

Los estudios más importantes de la estructura y temática de las obras dramáticas del Siglo de Oro han sido de críticos de habla inglesa. En Inglaterra, la escuela de análisis temático-estructural ha renovado casi por completo los métodos de estudio y la interpretación de la obra de Calderón. Robert D. F. Pring-Mill hace un amplio resumen de las investigaciones realizadas por los estudiosos ingleses sobre La vida es sueño en su "Los calderonistas de habla inglesa y La vida es sueño: métodos del análisis temático-estructural," Litterae Hispanae et Lusitanae, ed. Hans Flasche (München: Max Hueber Verlag, 1968), pp. 369-413, que muestra los métodos de investigación y hallazgos de estos críticos con respecto al estudio de la obra maestra de Calderón. El análisis temático-estructural pasó pronto a los Estados Unidos gracias al idioma común y la estancia de muchos estudiosos ingleses en este país. Véase en el prólogo de Bruce Wardropper a Critical Essays on the Theatre of Calderón, ed. Bruce Wardropper (New York: New York University Press, 1965), un breve relato de la creación y extensión del análisis temático-estructural.

² The Great Playwrights, ed. Eric Bentley (New York: Doubleday, 1970) I, 697-707.

³ Tulane Drama Review, 4 (1959), 42-59.

an important judgement on some aspect of human life. This distinction between action and theme is fundamental. The action is what the incidents of the plot are in themselves, the theme is what they mean.⁴

Ahora bien, las obras dramáticas españolas de esta época suelen tener varias acciones o intrigas, que impide que la acción sea criterio de unidad dramática. Entonces Parker busca esta unidad en el tema de la obra:

Here the normal criterion of unity of action must be replaced by that of unity of theme, and it is in this way that the apparent duality of many Spanish plays is resolved. In those that have two plots, a main plot and a subplot with different actions or with different dramatic tone, the relation of one plot to the other must be looked for in the relation of each to the theme.⁵

Después del análisis de algunas obras, Parker se apoya en sus conclusiones para enunciar cinco principios generales para la interpretación del teatro del Siglo de Oro (el que nos interesa aquí es el tercero):

Five principles must be distinguished which, by and large, govern its structure (not, of course, all found in every play or even in every dramatist). They are: (1) the primacy of action over character drawing; (2) the primacy of theme over action, with the consequent irrelevance of realistic verisimilitude; (3) dramatic unity in the theme and not in the action; (4) a moral intention in the theme exemplified through the principle of poetic justice (which may take forms other than the death of the wrongdoer and which may even be implicit rather than explicit); (5) dramatic causality used in the construction of plots in a way that clarifies the moral purpose.⁶

Conviene señalar que este tema en el cual Parker encuentra la unidad dramática de la obra es el significado total de la obra ("over-all subject of the play"⁷). Pretendemos demostrar en este estudio que este tema

⁴ Parker, "The Spanish Drama," pp. 683-684.

⁵ Ibid., p. 685.

⁶ Ibid., pp. 706-707.

⁷ Carta con fecha del 19 de Mayo de 1975 del Dr. Parker al Dr. James

parkeriano, este tema/significado de toda la obra, no existe en La vida es sueño, El mágico prodigioso y Los cabellos de Absalón. Creemos que en cada una de estas obras Calderón desarrolla una serie de temas que son demasiado dispares para a partir de ellos elaborar un tema superior que incluya a todos y que sea el significado de toda la obra. Por tanto, no podemos encontrar la unidad dramática en el tema porque hay varios temas en la obra, al igual que no se puede encontrar la unidad en la acción porque hay varias intrigas.

Ciertamente en algunas obras, como por ejemplo El condenado por desconfiado, dos o más acciones contribuyen a un solo tema. Para Parker, en esta obra,

there are two actions, each with its own protagonist -Paulo, the hermit who turns bandit and is damned; Enrico, the gangster who repents and is saved. The two men are linked in that Paulo has been led to believe that his fate after death will be the same as Enrico's, but the actions meet only at the ends of Acts I and II. Otherwise, they unfold quite independently. There is, however, a perfect unity of theme, since both actions deal with the doctrine of afterlife, but with its obverse and reverse, so to speak -with salvation and damnation.⁸

Pero no nos parece acertado elevar una cualidad que muy bien pueden tener algunas obras aisladas a un principio general para la interpretación del teatro del Siglo de Oro.⁹ Parker reconoce que este principio no se

A. Castañeda acerca de un estudio de Skadden sobre la unidad dramática en El mágico prodigioso.

⁸ Parker, "The Spanish Drama," p. 696.

⁹ Este principio ha tenido amplia aceptación. Pring-Mill afirma en su "Calderonistas," p. 369, que la escuela de análisis temático-estructural lo ha aceptado sin reservas, hasta el punto de ignorar otros caminos para encontrar la unidad dramática en las obras de esta época. Charles Aubrun en La comedia española (1600-1680) (Madrid: Taurus, 1968), p. 224, y Diego Marín en La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega (México: Ed. Andrea, 1958), p. 171, consideran que en toda la Comedia y

cumple en todas las obras ni en todos los autores¹⁰, pero cree que La vida es sueño y El mágico prodigioso son ejemplos de obras que tienen esta característica.¹¹ Creemos que los análisis que se han hecho de estas obras para probar su supuesta unidad en el sentido parkeriano no han sido correctos y trataremos de demostrar que estas obras carecen de unidad temática. La carencia de unidad temática en obras tan importantes como La vida es sueño y El mágico prodigioso pondría en tela de juicio la licitud de considerar esta teoría un principio general para la interpretación del teatro del Siglo de Oro. Así mismo, la ausencia de esta unidad temática en dichas obras maestras no permitiría decir que lograr esa unidad de tema en la obra fuera el objetivo técnico de los dramaturgos del Siglo de Oro cuando escribían sus dramas, como afirma Parker en otro artículo:

Thematic unity of this kind is what Lope's younger contemporaries and successors all aimed at and the most competent among them achieved.¹²

Ahora bien, si estas obras no tienen unidad temática, como trataremos de demostrar, ni ninguna de las unidades tradicionales (acción, lugar, tiempo), ¿dónde se encuentra su unidad, si es que la tienen? ¿Son las obras dramáticas del Siglo de Oro mejunjes de acciones independientes, cuya única relación es la de estar en la misma obra? Creemos que la mejor respuesta a esta pregunta la da Robert D. F. Pring-Mill al comentar el ter-

en Lope de Vega, respectivamente, se da esta unidad temática.

¹⁰ Parker, "The Spanish Drama," p. 683.

¹¹ Ibid., pp. 703-706.

¹² "Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama," Bulletin of Hispanic Studies, 30 (1953), 150.

cer principio parkeriano. Para Pring-Mill, la unidad dramática se ha de encontrar al nivel de la acción:

Tomado como casi axiomático desde la publicación de "The Approach" (por lo menos en lo que se refiere al campo calderoniano) pudiera ser que la búsqueda de esta unidad temática transcendental haya conducido demasiado lejos, en lo sucesivo, hasta el punto de perderse de vista la posibilidad de la situación inversa: el empleo consciente de un dualismo estructural en que una pluralidad de temas, incorporados a las situaciones humanas que confrontan a distintos personajes, haya sido resuelto en una auténtica unidad precisamente sobre el nivel de la acción.¹³

Esto no quiere decir que haya unidad de acción en el sentido tradicional, sino que varias acciones están integradas de tal modo que forman un solo conjunto de acciones interdependientes en las cuales se resuelven una serie de temas diferentes.

La posibilidad de encontrar varios "temas" en una misma obra causa un problema de terminología. El vocablo "tema" se define en el Dictionary of Literary Terms¹⁴ de esta manera:

(1) The central and dominating idea in a literary work; (2) a short essay, such as a school or college composition; (3) the message or moral implicit in any work of art. Thus the theme (central idea) of Keats's Ode on a Grecian Urn is the permanence of art and the shortness of human life; the theme of Euripides's The Trojan Women is anguish over the seeming necessity of war. For further comment, see CARPE DIEM, UBI SUNT THEME.¹⁵

El mismo Parker afirma:

I use "theme" in accordance with common usage, for over-all subject of the play as a whole.¹⁶

¹³ Pring-Mill, "Calderonistas," pp. 379-380.

¹⁴ Harry Shaw, Dictionary of Literary Terms (New York: McGraw-Hill, 1972).

¹⁵ Ibid., p. 378.

¹⁶ Carta de Parker a Castañeda, véase n. 7.

Sin embargo, se pretende demostrar en este estudio que las obras que vamos a analizar no tienen un tema en el sentido en que lo toman estas definiciones. Como veremos, La vida es sueño tiene varios temas, varios significados independientes desarrollados en el transcurso de las acciones de la obra. Ninguno de estos temas es la "central and dominating idea" para erigirse en el tema parkeriano de la obra. Los temas son demasiado dispares para elaborar a partir de ellos un tema superior que incluya a todos ellos y explique toda la obra.

Tuvimos la tentación de llamar a estos temas independientes "motivos" (así se diría que las obras tienen varios motivos diferentes). Optamos por no hacerlo así porque el término "motivo" es muy ambiguo:

"motif"

A recurring theme, idea or subject in a literary work (or musical composition). A motif is closely related to dominant impression, the unifying thread in a work. The abduction of a princess or a queen by a fairy is a motif in some medieval romances and fairy tales. The dullness and drabness of life are a motif in James Joyce's Dubliners. In Thomas Wolfe's novels, the motif is that of a lost boy, a searcher for something (for a father, a belief, a way of life) to which he can cling.¹⁷

Además, el término "motivo" da a entender que los motivos pueden desembocar en un tema parkeriano que incluya a todos:

Just as individual incidents make up the plot and are component factors in the total impact of the action, so the individual motifs fit into the theme as a whole.¹⁸

Sin embargo, aquí hablamos de temas que no se pueden integrar en otro tema superior. Este tema superior no existe, sino que hay varios temas independientes (cada uno de éstos podría ser un conjunto de motivos, tal como señala Parker, pero no son motivos propiamente dichos) que se plan-

¹⁷ Shaw, Dictionary of Literary Terms, pp. 245-246.

¹⁸ Carta de Parker a Castañeda, véase n. 7.

tean y resuelven la obra.

Tampoco podemos usar el término "móvil" tal cual lo emplea Carlos Ortigoza, porque dicho término se refiere a la motivación de los personajes y de sus acciones; aquí nos referimos al significado de esas acciones.

En este trabajo, para evitar confusiones, usaremos la terminología siguiente:

- "Tema parkeriano" será esa "central and dominating idea" or "overall subject of the play" en la que Parker encuentra la unidad dramática de la obra. En este estudio trataremos de demostrar que este tema parkeriano no existe en las obras que analizaremos.

- "Tema" se referirá a los significados desarrollados independientemente a través de la obra. Trataremos de probar que en las obra que analizaremos a continuación estos temas no se pueden resumir o incluir en un tema parkeriano porque son demasiado dispares.

Como no podremos encontrar en las obras que vamos a analizar unidad dramática al nivel de tema, esto es, un tema parkeriano que resuma el significado de cada obra, habrá que buscar la unidad dramática de dichas obras en otro nivel. Nos parece acertada y trataremos de demostrar la teoría de Pring-Mill según la cual se ha de buscar la unidad dramática de la obra al nivel de la acción.

Aclarados los objetivos y la terminología de este estudio, pasemos al análisis de las obras.

¹⁹ Los móviles de la "Comedia" (México: C. U., 1954), p. 25.

II. La vida es sueño

Si hace treinta años E. M. Wilson dijo que era arriesgada empresa hacer una nueva interpretación de La vida es sueño,²⁰ tanto más lo es ahora, con la pléyade de artículos y libros que han aparecido sobre esta obra desde entonces.²¹ Vamos a citar y comentar extensamente los tres artículos claves que tratan de la estructura de la obra: "On La vida es sueño,"²² de E. M. Wilson; "The Structure of Calderón's La vida es sueño,"²³ de A. E. Sloam; y "Rosaura's Role in the Structure of La vida es sueño,"²⁴ de William M. Whitby.

Cronológicamente, el primero que apareció fue el de Wilson; pero comenzaremos por el de Sloam, que trata más de la estructura y complementa muchas de las cosas que ya había dicho Wilson.²⁵

²⁰ E. M. Wilson, "On La vida es sueño," Critical Essays on the Theatre of Calderón, ed. Bruce Wardropper (New York: New York University Press, 1965), p. 63.

²¹ Calderón de la Barca Studies. A Critical and Annotated Bibliography 1951-1969, eds. Jack Parker and Arthur M. Fox (Toronto: University of Toronto Press, 1971), es una excelente bibliográfica de los estudios recientes de Calderón y sus obras. Los estudios posteriores a 1969 se encuentran en las bibliografías del PMLA de los diversos estudios y ediciones de Calderón publicados hasta esta fecha. En este estudio comentaremos los estudios que tienen relación con el intento de encontrar unidad temática en esta obra.

²² Critical Essays, ed. Wardropper, pp. 63-89. Este artículo se escribió en 1938-1939 y apareció por primera vez en español en la Revista de la Universidad de Buenos Aires, Tercera Epoca, Año IV, Nos. 3 y 4 (1946), 61-78.

²³ Critical Essays, ed. Wardropper, pp. 90-100. Apareció por primera vez en 1953, en Modern Language Review, 48 (1953), 293-300.

²⁴ Critical Essays, ed. Wardropper, pp. 101-113. Apareció por primera vez en 1960 en Hispanic Review, 28 (1960), 16-27.

²⁵ Pueden parecer arbitrarias y limitadas las constantes y a veces exclusivas referencias en este trabajo a los estudios calderonianos de la escuela temático-estructural, a cuyos análisis de La vida es sueño nos

Sloman dice en su artículo que en La vida es sueño hay dos intrigas o acciones distintas,²⁶ y que la fuerza de la estructura de la obra se deriva de la hábil combinación de estas intrigas.²⁷ Muestra la estrecha relación que hay entre los dos protagonistas principales de las dos intrigas:

Plot and subplot are perfectly blended. Rosaura not only makes possible the conversion of Segismundo, but she provides the supreme proof of his conversion. Segismundo, in turn, is responsible for the clearing of Rosaura's honour. 28

Esto lo recalca Whitby en su artículo, en el que, partiendo de las bases ya enunciadas en los artículos de Sloman y Wilson, hace a Rosaura la causa de la conversión de Segismundo:

Not only does the honor episode involving her parallel and then blend into the main action, as Sloman has pointed out, but it now appears undeniable, in the light of the further evidence presented in this article, that she is, as Wilson

atenemos. Nos parece justificada esta postura. En primer lugar, estamos criticando una teoría de interpretación desarrollada por dicha escuela, y lógicamente tenemos que seguir de cerca este desarrollo. En segundo lugar, los estudios de esta escuela tienen un rigor científico y un cuidadoso análisis de texto del que carecen la mayor parte de los demás estudios de Calderón. Como ya señalamos en la n. 1, obras tales como las de los Valbuena y Casaldüero contienen acertadas observaciones, pero su falta de rigor científico las inutiliza a la hora de examinar metódicamente la estructura y temática de las obras. Por otra parte, los críticos anglosajones no son perfectos. Téngase en cuenta que en este estudio atacamos uno de sus principios de análisis, y la aceptación ciega de este principio, quizás debido al merecido prestigio del Dr. Parker. Así mismo, véase la disputa entre James A. Parr y E. M. Wilson, acerca de los métodos críticos de la escuela británica en los siguientes artículos: James A. Parr, "An essay on Critical Methods Applied to the Comedia," Hispania, 57 (1974), 434-444; E. M. Wilson, "A Defense of the 'British Critics' of the Comedia," Hispania, 58 (1975), 481-482; y James A. Parr, "A Reply to E. M. Wilson," Hispania, 58 (1975), 438-484.

26 Sloman, "The Structure," p. 90.

27 Ibid., p. 98.

28 Ibid., p. 99.

has said, the key to Segismundo's conversion.²⁹

Con todo, la obra estructuralmente es -en las palabras de Sloman- un solo "movimiento dramático":

Two plots are woven together to form a single pattern, so much that it may be misleading to speak of two plots. From the first scene to the last, Rosaura is intimately linked with the fortunes of Segismundo, and Clarín, Clotaldo, and Astolfo contribute to both main plot and subplot. These two episodes, so unlike in character, have been carefully fitted together to form one dramatic movement...³⁰

Wilson, Sloman y Whitby han demostrado la interdependencia de las dos intrigas y de sus personajes, refutando así a Menéndez y Pelayo, que consideraba "pegadiza" la intriga secundaria,³¹ pero no han probado que esta obra tiene unidad de tema en el sentido parkeriano, sino unidad al nivel de la acción. Como señala Pring-Mill:

En el caso de La vida es sueño, p.e., por mucho que se haya trabajado para demostrar la total interdependencia de Rosaura y Segismundo (como se verá después) no se puede ni se debe negarse que sus respectivas situaciones tienen que ver con dos cosas muy distintas. En las palabras de Sloman, que son el punto de partida de uno de los artículos más importantes sobre esta pieza, publicado en 1953: "Two issues are involved in Calderón's La vida es sueño: a man's conversion and a woman's clearing of her honour," y aunque existe cierta analogía entre los dos problemas, lo que se ha demostrado muy eficazmente, no es que sean reducibles a un solo tema sino que la conversión de Segismundo no tendría lugar sin la intervención de Rosaura en su vida, mientras el honor de Rosaura solamente llega a restaurarse como una consecuencia de la conversión de Segismundo.³²

Hay, por tanto, pluralidad de intrigas y temas, que impide la existencia

²⁹ Whitby, "Rosaura's Role," p. 113.

³⁰ Sloman, "The Structure," p. 100.

³¹ Menéndez y Pelayo, "Calderón y su teatro," p. 223.

³² Pring-Mill, "Calderonistas," p. 380.

de un tema parkeriano. En vez de buscar la unidad dramática de la obra en el tema, Prin-Mill cree que dicha unidad se encuentra precisamente en la interdependencia de las intrigas y la interacción de los personajes de éstas, formando la obra:

un dualismo estructural en la que una pluralidad de temas, incorporados a las distintas situaciones humanas que confrontan a distintos personajes, haya sido resuelta en una auténtica unidad dramática precisamente sobre el nivel de la acción.³³

Sin embargo, Parker, basándose en el artículo de Wilson y los que lo siguieron,³⁴ defiende que La vida es sueño tiene unidad de tema.³⁵

La intriga principal:

a) El tema del sueño.

Ciertamente Wilson establece la base interpretativa para los artículos posteriores de Sloman y Whitby con su genial explicación de lo que es el sueño³⁶ y lo que quiere decir soñar en esta obra, pero no conven-

³³ Prin-Mill, "Calderonistas," p. 380.

³⁴ Parker, "The Spanish Drama," p. 704, n. 26.

³⁵ Además de Parker, Wilson y algunos otros críticos de la escuela temático-estructural, Aubrun, entre otros, opina que esta obra tiene unidad de tema: "Dos problemas, la libertad y la razón de estado, se plantean aquí con la firmeza un poco perentoria que caracteriza la manera calderoniana" (La comedia española (1600-1680), p. 174); "De todas formas, el tema es único. La violencia de Segismundo con respecto a la mujer va a la par con su rebelión contra la autoridad paterna" (ibid., p. 260). Aubrun une los dos problemas con la violencia y rebelión de Segismundo, solución que no nos parece correcta, ya que la obra, como veremos, ofrece significados más concretos que este intento un poco forzado de encontrar su unidad temática.

³⁶ El sueño y su significado en esta obra han sido ampliamente estudiados; entre otros, véase el artículo de Michele Federico Sciacca, "Verdad y sueño en La vida es sueño de Calderón de la Barca," Clavileño, Año I, No. 2 (Marzo-Abril 1950), y el de E. W. Hesse, "El motivo del sueño en La vida es sueño," Segismundo, 5-6 (1967), 55-62. En este trabajo nos referiremos principalmente a la interpretación de Wilson, no solamente por

cen sus razones para afirmar que la obra tiene unidad de tema. Esta unidad, según Wilson, se basa en el hecho de que todos los personajes sueñan, esto es, confían demasiado en las cosas de este mundo, que no es sino soñar. Así juzga a los personajes de la intriga que gira en torno a la recuperación del trono de Segismundo:

Segismundo, Astolfo, Basilio, Clarín, the servant, and the soldier all trusted too much in the things of this world and all were thwarted. Some at least, by meeting disillusion and realising what it meant, were able to rise again after their downfalls. All were rudely awakened from their dreams.³⁷

All were proud in one way or another. All trusted to their abilities, took as permanent what was transient, thought that they could control the future in accordance with their own desires; they thought that life was too simple. In a word, all were dreaming.³⁸

Es acertadísima esta interpretación de lo que es el sueño en esta obra.

Pero, ¿es esto el tema parkeriano, el tema que explique la obra en su totalidad, además de unirla? No, porque no nos dice todo lo que nos puede ofrecer la obra, ni todos los personajes de La vida es sueño sueñan, como veremos más adelante. Ciertamente Segismundo sueña de la manera explicada por Wilson:

Segismundo is a compound of pride and passion, the satisfaction of which is thwarted; so he learns to subdue his passion and to see that pride is useless in a world in which nothing is certain.³⁹

Pero no creemos que esto sea todo lo que se pueda decir de él temáticamente, como se verá.

que nos parece la más acertada, sino porque su interpretación es la base para encontrar la unidad temática de la obra.

³⁷ Wilson, "On La vida es sueño," p. 84.

³⁸ Ibid., p. 87.

³⁹ Ibid.

b) El tema de la libertad.

En la persona de Segismundo también se plantea el problema de la libertad del hombre.⁴⁰ Segismundo luchará por recuperar su libertad contra los que le privaron de ella y contra el hado que, profetizando sus actos futuros, llevó a su padre a encerrarle. Mucho antes de que sepa que es heredero de Polonia lamenta la pérdida de su libertad en este magnífico soliloquio:

(Abréñse las hojas de la puerta, y descúbrase Segismundo con una cadena y vestido de pieles. Hay luz en la torre.)

Segismundo. ¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratais así,
 qué delito cometí
 contra vos 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.
 Sólo quisiera saber,
 para apurar mis desvelos
 (dejando a una parte, cielos,
 el delito de nacer),
 ¿qué más os pude ofender,
 para castigarme más?
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron
 ¿qué privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?
 Nace el ave, y con las galas
 que le dan belleza suma,
 apenas es flor de pluma

⁴⁰ La importancia de este problema ha sido resaltada por varios críticos. Aubrun considera que uno de los problemas planteados en la obra es la libertad (La comedia española (1600-1680), p. 174). Vittorio Bodini, en su Estudio estructural de la literatura española (Barcelona: Martínez Roca, 1971), p. 19, también resalta la importancia de este problema. Robert D. F. Pring-Mill ha hecho un amplio estudio sobre el problema del hado en la obra en "La 'victoria del hado' en La vida es sueño," Hacia Calderón, eds. A. A. Parker y Hans Flasche, Calderoniana, No. 6 (Berlín: Walter de Gruyter & Co., 1970), pp. 53-71.

o ramillete con alas,
 cuando las etéreas salas
 corta con velocidad,
 negándose a la piedad
 del nido que deja en calma:
 y teniendo yo más alma
 ¿tengo menos libertad?
 Nace el bruto, y con la piel
 que dibujan manchas bellas,
 apenas signo es de estrellas
 gracias al docto pincel,
 cuando atrevido y cruel,
 la humana necesidad
 le enseña a tener crueldad,
 monstruo de su laberinto:
 ¿y yo con mejor instinto
 tengo menos libertad?
 Nace el pez, que no respira,
 aborto de ovas y lamas,
 y apenas bajel de escamas
 sobre las ondas se mira,
 cuando a todas partes gira
 midiendo la inmensidad
 de tanta capacidad
 como le da el centro frío:
 ¿y yo con más albedrío
 tengo menos libertad?
 Nace el arroyo, culebra
 que entre flores se desata,
 y apenas, sierpe de plata,
 entre flores se quiebra,
 cuando músico celebra
 de las flores la piedad
 que le da la majestad
 del campo abierto a su huída:
 y teniendo yo más vida
 ¿tengo menos libertad?
 En llegando a esta pasión,
 un volcán, un Etna hecho,
 quisiera arrancar del pecho
 pedazos del corazón:
 ¿qué ley, justicia o razón
 negar a los hombres sabe
 privilegio tan suave,
 exención tan principal,
 que Dios le ha dado a un cristal,
 a un pez, a un bruto y a un ave? (I, 102-172)⁴¹

⁴¹ Calderón de la Barca, La vida es sueño - El alcalde de Zalamea, ed. Augusto Cortina, 5ª ed., Clásicos Castellanos, Vol. 138 (Madrid: Espasa-Calpe, 1971). Todas las citas vienen de esta edición. Se ha modernizado la acentuación.

Segismundo pregunta al cielo en este soliloquio cuál es la causa de su prisión. Reconoce que tiene la mancha del pecado original,⁴² pero eso también lo tienen los demás. Comparándose a un ave, a un bruto, a un pez y a un arroyo, se queja de que éstos, que respectivamente tienen menos alma, peor instinto, menos albedrío y vida que él, tienen más libertad. Antes de plantearse cualquier otro problema con respecto a Segismundo, el espectador se da cuenta de la angustia y furia que le causa su esclavitud. Rosaura (que viene a Polonia para recobrar su honor) recalca la importancia del problema al juzgar la pena de Segismundo mayor que la suya cuando escucha su lamento:

Rosaura. hallo que las penas mías
 para hacerlas tú alegrías
 las hubieras recogido. (I, 270-272)

Al llegar Clotaldo, además de arrestar a Rosaura, recuerda a Segismundo que el cielo (el hado) tiene la culpa de sus desdichas:

Clotaldo. Si sabes que tus desdichas,
 Segismundo, son tan grandes,
 que antes de nacer moriste,
 por ley del cielo... (I, 319-322)

El prisionero muestra su ira contra los cielos, que causan su prisión:

Segismundo. ¡Ah cielos,
 qué bien hacéis en quitarme
 la libertad! Porque fuera
 contra vosotros gigante,
 que para quebrar al sol
 esos vidrios y cristales,
 sobre cimientos de piedra
 pusiera montes de jaspe. (I, 329-336)

Luego Basilio, tras jactarse de su saber astrológico, muestra el terrible presagio que dispuso el cielo al nacer Segismundo y que le obligó a en-

⁴² Para Angel Cilveti, El significado de "La vida es sueño" (Valencia: Albatros, 1971), p. 90, se refiere al pecado de nacer. Sea la que fuera la interpretación correcta de ese "delito de nacer," el soliloquio trata de la libertad.

cerrar a su hijo para evitar su cumplimiento. Reconoce, sin embargo, que los cielos no obligan, sino que sólo inclinan al libre albedrío:

Basilio. pues aunque su inclinación
 le dicte sus precipicios,
 quizá no le vencerán,
 porque el hado más esquivo,
 la inclinación más violenta,
 el planeta más impío,
 sólo el albedrío inclinan,
 no fuerzan el albedrío. (I, 784-791)

Por ello decide dar una oportunidad a su hijo, trayéndolo al palacio para ver si desmiente el hado. De hacerlo, lo hará heredero del trono que por su nacimiento le corresponde. Por otra parte, si su comportamiento corresponde a los negativos vaticinios de los hados, será encarcelado de nuevo para evitar el cumplimiento del presagio. Es significativo que Segismundo ignora que es heredero del trono hasta que se despierta en el palacio; su queja anterior se debía a la falta de libertad. En el palacio abusa tanto de su libertad como de su realeza; y si bien puede que las acciones de Segismundo se deban a que sueña tal como señala Wilson, el abuso de su albedrío es la causa inmediata de su pésimo comportamiento. Cuando Basilio reprocha a su hijo su modo de portarse, éste contesta acusándolo de haberle emasculado su libertad y quitado su humanidad: un hombre sin libertad, vida y honor no es hombre, sino fiera o monstruo:

Segismundo. Como a una fiera me cría,
 y como a un monstruo me trata,
 y mi muerte solicita,
 de poca importancia fue
 que los brazos no me dé
 cuando el ser de hombre me quita.

Basilio. Al cielo y a Dios pluguiera
 que a dártele no llegara;
 pues ni tu voz escuchara
 ni tu atrevimiento viera.

Segismundo. Si no me le hubieras dado,
 no me quejara de ti;

pero una vez dado, sí,
 por habérmele quitado;
 pues aunque el dar la acción es
 más noble y más singular,
 es mayor bajeza el dar
 para quitarlo después.

Basilio. ¡Bien me agradeces el verte,
 de un humilde y pobre preso,
 príncipe ya!

Segismundo. Pues en eso
 ¿qué tengo que agradecerte?
 Tirano de mi albedrío,
 si viejo y caduco estás,
 muriéndote, qué me das?
 ¿Dasme más de lo que es mío?
 Mi padre eres y mi rey;
 luego toda esta grandeza
 me da la naturaleza
 por derecho de su ley.
 Luego, aunque esté en tal estado,
 obligado no te quedo,
 y pedirte cuentas puedo
 del tiempo que me has quitado
 libertad, vida, y honor... (II, 496-534)

Tras las peripecias de Segismundo en el palacio, encontramos a Astolfo
 insistiendo en la fuerza del hado; se jacta de su buena fortuna, compa-
 rándola con la de Segismundo:

Astolfo. Conocerse esta experiencia
 en mí y Segismundo puede,
 Estrella, pues en los dos,
 hace muestras diferentes.
 En él previno rigores,
 soberbias, desdichas, muertes,
 y en todo dijo verdad... (II, 748-755)

Segismundo es vuelto a su prisión, y al verle de nuevo su padre vuelve a
 decir que la suerte encadenada de su hijo se debe a su adverso hado:

Basilio. ¡Ay, príncipe desdichado
 y en triste punto nacido! (II, 1069-1070)

Lo primero que nota su hijo al despertarse son sus cadenas, su esclavi-
 tud recobrada:

Segismundo. ¿Soy yo por ventura? ¿Soy
 el que, preso y aherrojado,

llego a verme en tal estado?
 ¿No sois mi sepulcro vos,
 torre? (II, 1095-1099)

Tras la ida de todos, el pueblo se subleva al abrirse la tercera jornada. El soldado deja ver que el pueblo:

Soldado 1º. haciendo noble desprecio
 de la inclemencia del hado,
 te ha buscado donde preso
 vives... (III, 106-109)

para que les libere de la posible tiranía de Astolfo y sean gobernados por su natural señor. Insisten en que le devuelven la libertad:

Soldado 1º. Sal, pues; que en ese desierto,
 ejército numeroso
 de bandidos y plebeyos
 te aclaman: la libertad
 te espera; oye sus acentos. (III, 114-118)

Segismundo vence a su padre, a los suyos y, con la prudencia adquirida por sus experiencias, al hado, que no puede forzar su albedrío, someténdose a su padre:⁴³

Segismundo. Sirva de ejemplo este raro
 espectáculo, esta extraña
 admiración, este horror,
 este prodigio; pues nada
 es más que llegar a ver,
 con prevenciones tan varias,
 rendido a mis pies a un padre
 y atropellado a un monarca.
 Sentencia del cielo fue:
 por más que quiso estorbarla
 él, no pudo; ¿y podré yo,
 que soy menor en las canas,
 en el valor y en la ciencia,
 vencerla? -Señor, levanta, (Al Rey.)
 dáme tu mano, que ya
 que el cielo te desengaña
 de que has errado en el modo

⁴³ Don William Cruickshank, en su edición de En la vida todo es verdad y todo es mentira (Londres: Támesis, 1971), p. cix, dice refiriéndose a esta escena de La vida es sueño: "Segismundo seizes the pen and rewrites the ending."

de vencerla, humilde aguarda
 mi cuello a que tú te vengues:
 rendido estoy a tus plantas. (III, 1038-1057)

Creemos que esta lucha entre el libre albedrío y el cumplimiento del pre-
 sagio con la victoria de la libertad es un tema desarrollado indepen-
 dientemente del tema del sueño explicado por Wilson.⁴⁴ Ciertamente Segis-
 mundo se enfrenta a un angustioso problema de confusión de los niveles
 de realidad y sueña de la manera explicada por Wilson, pero esto no es
 todo lo que encontramos en este personaje: también lucha por esa liber-
 tad que, dada a un ave, a un monstruo, a un pez y a un arroyo, su padre
 le quita para evitar el cumplimiento de un hado adverso que sólo Segis-
 mundo puede vencer. Privar a este personaje de este aspecto sería igno-
 rar un problema que el autor quiso plantear y desarrollar en la obra. El
 tema sugerido por Wilson es incompleto, porque no abarca todas las face-
 tas de la personalidad de Segismundo. Ni tampoco, como ahora veremos,
 explica la presencia de Rosaura y Clotaldo en la obra.

La intriga secundaria.

a) Rosaura y Clotaldo.

Wilson cree que por contraste Rosaura y Clotaldo entran en el tema
 del sueño:

⁴⁴ Robert D. F. Pring-Mill ha visto esta distinción en "La 'victoria del hado' en La vida es sueño," p. 70, n. 45, pero cree que los dos temas están inextricablemente fundidos: "Preguntado por el profesor Angel M. García cuál sería el tema principal de la obra, el de la libertad o el de la vida como sueño, el comunicante dijo que los consideraba como tan íntimamente relacionados (cuando se ha llegado al desenlace) que no quisiera decir que cualquiera de los dos predominase sobre el otro. Agregó que la finalidad moral de la pieza tenía que ser la de enseñarnos a emplear bien nuestro libre albedrío, de modo que el tema de la libertad constituiría la doctrina esencial que Calderón nos quisiera comunicar, pero que este tema llegaba a estar fundido inextricablemente con el tema del título."

Rosaura and Clotaldo do not appear to enter into the scheme. Moral considerations dominate both of them, and these make disillusion unnecessary. Loyalty dictates all of Clotaldo's actions, honour Rosaura's. The subplot is the story of the conflict of these motives. Each person is swayed to some extent by the feelings of the other, but each is right in remaining true to an ideal. So Clotaldo is willing to sacrifice his daughter's honour rather than be disloyal to Basilio and to Astolfo, Rosaura to fight against her father to vindicate her honour.

Yet the subplot is still in part a reflection of the main plot. The difference is that Rosaura and Clotaldo recognize confusion when they see it, whereas the others do not recognize it as confusion (e.g. Clarín in the tower), or trust too much in their own abilities to solve it. Clotaldo and Rosaura trust instead in principles of conduct, not in worldly importance, self conceit, or cleverness.⁴⁵

Pring-Mill correctamente señala uno de los defectos de esta interpretación:

Resultará evidente que la exégesis de sus papeles no es tan simplista como se pudiera haber pensado cuando Parker (comentándola en sus "Reflections") dijo que Calderón había visto que su idea moral tenía muchos aspectos y había ido elaborando su trama para incorporar cuantos aspectos pudiera manejar "distributing them singly among his characters," lo cual pudiera hacer pensar que Wilson viera cada personaje como la personificación de un solo aspecto y pensase que cada aspecto se manifestaba en un solo personaje. Mirar a los personajes de la comedia así sería muy peligroso, porque normalmente sólo en los autos se puede hablar de los personajes como personificaciones de ideas abstractas. Lo que pasa en las comedias es que la interacción de todo un grupo de personajes sirve para ejemplificar la operación de la ideas abstractas de la tesis, proporcionando una demostración de la finalidad moral. O por lo menos así piensa el presente autor, y a él le parece que esto es (en efecto) precisamente lo que Wilson demostró.⁴⁶

Esto es, si bien las comedias pueden sugerir una serie de ideas abstractas con fin moral, cada personaje no tiene porque "ejemplificar" una idea o un concepto determinado.⁴⁷ Refiriéndose concretamente al análisis wil-

⁴⁵ Wilson, "On La vida es sueño," p. 85.

⁴⁶ Pring-Mill, "Calderonistas," pp. 402-403.

⁴⁷ La insistencia en la "ejemplaridad" de Rosaura y Clotaldo ha traído

soniano de Clotaldo y Rosaura, Pring-Mill escribe lo siguiente:

Según Wilson, todas las acciones de éste fueron inspiradas por la lealtad y todas las de aquélla por el sentimiento del honor: "The subplot is the story of the conflict of these motives." Pero en realidad no se prestan a una explicación tan sencilla: "Clotaldo brought upon himself some of these dilemmas or confusion by his infidelity to Violante...Rosaura...has only herself to blame for some of her problems, for she has been all too easily deluded by a promise of marriage" (Sloman).⁴⁸

Rosaura obra para recuperar su honor, pero no personifica esta virtud porque su comportamiento no se ha destacado por una tajante observación del recato que lo habría conservado intacto. Por otra parte, la lealtad es característica del comportamiento de Clotaldo pero, como acertadamente señaló Sloman, no fue leal con Violante. Por tanto, estos personajes no son tan ejemplares como pudiera parecer a primera vista.

El mismo Wilson no afirmó categóricamente que hay relación temática en el sentido parkeriano entre las dos intrigas: "yet the subplot is still in part a reflection of the main plot."⁴⁹ No creemos que Rosaura y Clotaldo son personajes opuestos a los que sueñan. Ciertamente Rosaura y Clotaldo no sueñan, pero esto no quiere decir que sus acciones por contraste resalten la torpeza de las acciones de los que sueñan. Tampoco

como consecuencia alguna crítica a la postura de Wilson al respecto. Cilveti, en El significado de 'La vida es sueño', p. 133, escribe: "La escuela inglesa tergiversa la relación entre conocimiento y conducta. En vez de esperar a que el juicio moral se desprenda del análisis de la ardua condición particular de los actos humanos, aplica conceptos morales absolutos, al margen de la condición concreta de estos actos." Si se exige a la obra que sus personajes se porten con la rigidez moral exigida por la tesis de Wilson, se les obligan a amoldarse a unos conceptos morales buscados "a priori," que falsean el verdadero contenido ideológico del texto al dejar de lado otras facetas o modos de comportamiento de los personajes.

⁴⁸ Pring-Mill, "Calderonistas," p. 402.

⁴⁹ Wilson, "On La vida es sueño," p. 85.

son reflectores del tema del sueño: son personajes con función propia, y su presencia en la obra suscita otros temas importantes.

b) El tema de honor.

Aunque Rosaura es indispensable para la conversión de Segismundo, sus acciones se encaminan a la restauración de su honor. Hay que hablar de un verdadero tema de honor en la obra, pues ¿cuál otra es la razón de la presencia de Rosaura en La vida es sueño y el desarrollo de una intriga de la que ella es protagonista? Interviene en la acción principal, como convincentemente demostraron Wilson, Sloman y Whitby, pero su presencia en la obra se debe a otra razón: su intriga plantea un problema de honor.

Su caída comienza la obra, y nada más empezada ésta, nos hace saber que es desgraciada, aunque no nos cuenta la causa de su tristeza:

Rosaura. Bien mi suerte lo dice;
¿mas dónde halló piedad un infelice? (I, 20-22)

Tras conocer los problemas de Segismundo se reconoce menos desdichada que él y se dispone a contarle sus penas:

Rosaura. Y por si acaso mis penas
pueden en algo aliviarte,
óyelas atento, y toma
las que dellas me sobraren.
Yo soy... (I, 273-277)

Entonces es interrumpida por Clotaldo, que arresta a ella y a Clarín. Al entregarle la espada, Clotaldo se da cuenta de que el prisionero es su hijo, y al saberle agraviado, el también lo está. Pero más puede su lealtad al rey que sus sentimientos, y decide llevarle a Basilio, sabiendo que podría ser castigado el intruso con la muerte:

Clotaldo. ¿Qué he de hacer? ¡Valedme, cielos!
¿Qué he de hacer? Porque llevarle

al Rey, es llevarle ¡ay triste!
 a morir. Pues ocultarle
 al Rey, no puedo, conforme
 a la ley del homenaje.
 De una parte el amor propio,
 y la lealtad de otra parte
 me rinden. Pero ¿qué dudo?
 La lealtad al Rey ¿no es antes
 que la vida y que el honor?
 Pues ella viva y él falte. (I, 427-438)

Se produce el primer gran enfrentamiento entre la lealtad y el honor que se da en la obra. La solución de Clotaldo es la siguiente:

Clotaldo. Mi hijo es, mi sangre tiene
 pues tiene valor tan grande;
 y así, entre una y otra duda,
 el medio más importante
 es irme al Rey y decirle
 que es mi hijo y que le mate.
 Quizá la misma piedad
 de mi honor podrá obligarle;
 y si le merezco vivo,
 yo le ayudaré a vengarse
 de su agravio; mas si el Rey,
 en sus rigores constante,
 le da muerte, morirá
 sin saber que soy su padre. (I, 455-469)

Afortunadamente, el rey ha decidido sacar a Segismundo de su prisión, y no se castiga a Rosaura. Entonces Rosaura y Clotaldo hablan entre sí y ella revela que Astolfo es su agraviador, y sugiere el tipo de ofensa que ha sido. Clotaldo, por su parte, se horroriza ante la posibilidad de una venganza que sería crimen de lesa majestad:

Clotaldo. Si moscovita has nacido,
 el que es natural señor
 mal agraviarte ha podido:
 vuélvete a tu patria, pues,
 y deja el ardiente brío
 que te despeña.

Rosaura. Yo sé
 que, aunque mi príncipe ha sido,
 pudo agraviarme.

Clotaldo. No pudo,
 aunque pusiera, atrevido,
 la mano en tu rostro. (Ap. ¡Ay cielos!)

Rosaura. Mayor fue el agravio mío.
 Clotaldo. Dílo ya, pues que no puedes
 decir más que yo imagino.
 Rosaura. Sí dijera; mas no sé
 con qué respecto te miro,
 con qué afecto te venero,
 con qué estimación te asisto,
 que no me atrevo a decirte
 que es este exterior vestido
 enigma, pues no es de quien
 parece: juzga advertido,
 si no soy lo que parezco,
 y Astolfo a casarse vino
 con Estrella, si podrá
 agraviarme. Harto te he dicho. (I, 949-973)

Se revela, pues, que la ofensa ha sido contra su honor porque no quiere contar la causa de su agravio a quien siente respeto y afecto filial.

Se hace dama de Estrella para meterse en el palacio. Por poco no la viola Segismundo cuando viene al palacio:

Segismundo. ...:hoy he arrojado
 de ese balcón a un hombre que decía
 que hacerse no podía;
 y así por ver si puedo cosa es llana.
 que arrojaré tu honor por la ventana. (II, 655-659)

Clotaldo la salva. Poco después, Rosaura revela a Astolfo quien es y a qué viene. Este sigue requebrando a Estrella y se niega a reparar el agravio.

No vuelve a aparecer hasta la guerra civil, en la que, al encontrar a Clotaldo, su padre, le pide que vengue su honor atropellado:

Rosaura. En fin,
 el me vio, y tanto atropella
 mi honor, que, viéndome, a Estrella
 de noche habla en un jardín.
 Déste la llave he tomado
 y te podré dar lugar
 de que en él puedas entrar
 a dar fin a mi cuidado.
 Así altivo, osado y fuerte,
 volver por mi honor podrás,
 pues que ya resuelto estás
 a vengarme con su muerte. (III, 317-328)

Clotaldo no quiere matar a Astolfo porque éste le salvó la vida cuando defendió a su hija de Segismundo cuando éste quiso violarla en el palacio. Ofrece darle su hacienda y meterla en un convento. Rosaura, que ya había dicho:

Rosaura. De ti recibí la vida,
y tú mismo me dijiste,
cuando la vida me diste,
que la que estaba ofendida
no era vida: (III, 405-409)

decide matar ella misma a Astolfo porque no considera suficiente la solución de su padre para vengar su honor:

Clotaldo. ¿Pues qué es lo que hacer esperas?
Rosaura. Matar al Duque.
Clotaldo. ¿Una dama
que padre no ha conocido
tanto valor ha tenido?
Rosaura. Sí.
Clotaldo. ¿Quién te alienta?
Rosaura. Mi fama.
Clotaldo. Mira que a Astolfo has de ver...
Rosaura. Todo mi honor lo atropella.
Clotaldo. ...tu rey, y esposo de Estrella.
Rosaura. ¡Vive Dios, que no ha de ser! (III, 444-452)

Va al campo de Segismundo, le cuenta todo lo que ha pasado y se junta a sus huestes para ayudarle a conquistar su reino y reparar su honor. Cosa que logra, pues al vencer el ejército de Segismundo, éste, reprimiendo sus deseos de casarse con ella, entrega su mano a Astolfo, quedándose solucionado su problema:

Segismundo. Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí. -Astolfo dé
la mano luego a Rosaura,
pues sabe que de su honor
es deuda y yo he de cobrarla. (III, 1064-1070)

Creemos haber mostrado el doble papel desempeñado por Rosaura: es indispensable para la conversión de Segismundo, y también es la protago-

nista principal de la acción secundaria, llevando el peso principal del tema de honor que se desarrolla a través de la obra. Este tema no tiene nada que ver con el tema del sueño que analizó Wilson; es un significado completamente independiente. No por ello carece la obra de unidad dramática, porque los personajes intervienen en ambas acciones y colaboran en la elaboración dramática de los diferentes temas. Astolfo desea el trono de Segismundo y deshonró a Rosaura; Clotaldo es ayo de Segismundo y padre de Rosaura; Clarín el criado y gracioso de ambas acciones.

Wilson dijo que "the subplot is the story of the conflict of these motives"⁵⁰ (lealtad y honor). Esto no es rigurosamente cierto: si bien a veces chocan estos "motivos,"⁵¹ realmente la intriga secundaria trata de la restauración del honor de Rosaura. El problema de la lealtad, que creemos el cuarto gran tema de la obra, gira en torno a la figura de Clotaldo, y no sólo está desarrollado en la acción secundaria, sino que también tiene sus momentos en la acción principal.

c) El tema de lealtad.

Ya hemos señalado algunas escenas de la intriga secundaria en las que se plantea el problema de la lealtad en la persona de Clotaldo. Tiene que escoger entre la lealtad al rey y el amor paternal, entre sus obligaciones para Astolfo y el honor de su hija. Se resume su dilema en estos ver-

⁵⁰ Wilson, "On La vida es sueño," p. 85.

⁵¹ Wilson los considera "motivos," nosotros los consideramos temas independientes. Hay que tener mucho cuidado con la terminología, pues el peligro de confusión es grande. Se lían hasta los mejores críticos. Así Everret Hesse, en La comedia y sus intérpretes (Madrid: Castalia, 1972), habla de "la plétora de temas y motivos" en las obras (p. 155), cuando apenas unas páginas antes (p. 145), da por válida la teoría de Parker que discutimos en este trabajo (que no deja lugar a "temas" múltiples en una obra). En la página siguiente habla del "tema" de la violencia en La vida es sueño, que confirma la confusa terminología de su obra.

sos que cierran la primera jornada:

Clotaldo. ¡Escucha, aguarda, detente!
 ¿Qué confuso laberinto
 es éste, donde no puede
 hallar la razón el hilo?
 Mi honor es el agraviado,
 poderoso el enemigo,
 yo vasallo, ellas mujer:
 descubra el cielo camino;
 aunque no sé si podrá,
 cuando en tan confuso abismo
 es todo el cielo un presagio
 y es todo el mundo un prodigio. (I, 974-985)

Como hemos visto, siempre antepone la lealtad a todo. Cuando Segismundo quiere matarlo porque ha sido su carcelero, el Criado 2º, tras dejarlo escapar, justifica la conducta de Clotaldo:

Criado 2º. Advierte...
 Segismundo. Aparta de aquí.
 Criado 2º. ...que a su Rey obedeció.
 Segismundo. En lo que no es justa ley
 no ha de obedecer al Rey,
 y su príncipe era yo.
 Criado 2º. El no debió examinar
 si era bien hecho o mal hecho. (II, 333-340)

Tampoco levanta la mano contra Segismundo cuando éste quiere violar a Rosaura, aunque logra que ella huya. Pide a Astolfo, que le ha salvado la vida, que no ofenda a Segismundo luchando con él (v. 719). Entonces quita importancia a la agresión de su príncipe:

Segismundo. Yo a ese viejo matar he pretendido.
 Basilio. ¿Respeto no tenías
 a estas canas?
 Clotaldo. Señor, ved que son mías;
 que no importa veréis. (II, 724-728)

No teme la muerte que, por su lealtad al Rey, espera a manos de Segismundo cuando éste se subleva:

Clotaldo. ¿Qué alboroto es éste, cielos?
 Segismundo. Clotaldo.
 Clotaldo. Señor... (Ap. En mí
 su rigor prueba.)

Clarín (Yo apuesto
(Ap.) que le despeña del monte.) (Vase.)
Clotaldo. A tus reales plantas llego,
ya sé que a morir.

Segismundo. Levanta,
levanta, padre, del suelo;
que tú has de ser norte y guía
de quien fue mis aciertos;
que ya sé que mi crianza
a tu mucha lealtad debo.
Dáme los brazos.

Clotaldo. ¿Qué dices?
Segismundo. Que estoy soñando y que quiero
obrar bien, pues no se pierde
el hacer bien, aun en sueños.

Clotaldo. Pues, señor, si el obrar bien
es ya tu blasón, es cierto
que no te ofende el que yo
hoy solicite lo mismo.
¡A tu padre has de hacer guerra!
Yo aconsejarte no puedo
contra mi Rey, ni valerte.
A tus plantas estoy puesto;
dáme la muerte.

Segismundo. ¡Villano,
traidor, ingrato! (Ap. Mas ¡cielos!
el reportarme conviene,
que aún no sé si estoy despierto.)
Clotaldo, vuestro valor
os envidio y agradezco.
Idos a servir al Rey,
que en el campo nos veremos. (III, 200-230)

Esta escena no sólo muestra la increíble lealtad de Clotaldo a su monarca, sino también nos da una prueba de la conversión del príncipe porque éste no se deja llevar por las pasiones y obra con prudencia. Tras esto vendrá el ya citado encuentro con su hija, a la que niega vengar porque no quiere matar a quien salvó su vida. Con todo, creo que el tema de lealtad está lo suficientemente desarrollado a través de las dos intrigas como para considerarlo otro tema de la obra.

Conclusión.

La estructura de La vida es sueño es la siguiente:

- a) Hay dos intrigas.⁵² Una trata de la recuperación de la libertad y del trono de Segismundo, y la otra de la restauración del honor de Rosaura.
- b) Estas dos intrigas forman un solo movimiento dramático, como señaló Sloman.⁵³ Las acciones son interdependientes: los personajes de una intriga intervienen en la otra, y las dos intrigas, de tal modo combinadas que no se resuelve una sin la otra, se resuelven juntas.
- c) Ninguno de los personajes personifica una idea moral. La interacción de los personajes suscita los distintos temas, como observó Pring-Mill.⁵⁴
- d) No hay un tema, sino cuatro. Estos son:
- El tema del sueño analizado por Wilson, con las salvedades indicadas en este trabajo.
 - El tema de la libertad, que gira alrededor de Segismundo.
 - El tema de honor, que gira en torno a Rosaura.
 - El tema de lealtad, que gira en torno a Clotaldo.

La pluralidad de temas impide la elaboración de un tema parkeriano que explique toda la obra. Ya se ha visto que el tema del sueño no puede serlo porque no abarca todos los significados de la obra, y no creemos que se pueda encontrar un tema que pudiera hacerlo. La unidad dramática de la obra se encuentra al nivel de la acción: las acciones son interdependientes y forman un solo movimiento dramático que suscita una serie de temas diferentes, tal como Pring-Mill señaló:

⁵² Menéndez Pelayo, Parker, Wilson y Sloman, entre otros, creen que esta obra tiene dos intrigas: las que tienen por protagonistas principales a Segismundo y Rosaura, respectivamente. Parker refutó en "Reflections," p. 146, el intento de Darrel H. Roaten y F. Sánchez Escribano, en Wolfflin's Principles in Spanish Drama (New York: Hispanic Society, 1952), p. 159, de establecer cuatro intrigas en la obra.

⁵³ Sloman, "The Structure," p. 100.

⁵⁴ Pring-Mill, "Calderonistas," pp. 402-403.

un dualismo estructural en que una pluralidad de temas, incorporados a las situaciones humanas que confrontan a distintos personajes, haya sido resuelto en una auténtica unidad dramática sobre el nivel de la acción.⁵⁵

⁵⁵ Pring-Mill, "Calderonistas," p. 380.

III. El mágico prodigioso.

Alexander Parker ha analizado varios aspectos de esta obra: la unidad de tema en "The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation;"⁵⁶ la relación de los graciosos con la intriga principal en "The Role of the Graciosos in El mágico prodigioso;"⁵⁷ y la función del demonio en esta obra "The Devil in the Drama of Calderón."⁵⁸ Aunque estos estudios han explicado aspectos muy importantes de la obra, tales como el significado de la "ignorancia" y la importancia del Demonio, creemos que los juicios de Parker sobre El mágico prodigioso adolecen de un importante error de interpretación estructural. Define las intrigas de esta manera:

subplot (the burlesque love affair of Livia with both Clarín and Moscón) and main plot (Cipriano's love for Justina, and its culmination in his conversion to Christianity and the martyrdom of them both).⁵⁹

La relación de las intrigas es la siguiente:

The main action of the play is bound up with a subsidiary action, in which the tone is quite different. Here, there are three characters, who behave in a lighthearted, frivolous way, with one of them parodying, on a level approaching buffoonery, Cipriano's pact with the devil...⁶⁰

Creemos que esta interpretación estructural de la obra es incorrecta. La intriga principal gira en torno a Cipriano, estudiante que, abandonando la búsqueda de la verdad por un objeto de los sentidos, vende su alma al

⁵⁶ Parker, "The Spanish Drama," pp. 704-706.

⁵⁷ Litterae Hispanae et Lusitanae, ed.cit. de Hans Flasche, pp. 317-330.

⁵⁸ Critical Essays on the Theatre of Calderón, ed. cit. de Bruce Ward-ropper, pp. 3-23.

⁵⁹ Parker, "The Role of the Graciosos," p. 317.

⁶⁰ Parker, "The Spanish Drama," p. 706.

Demonio para lograr los favores de Justina. Cuando Clarín parodia las acciones de Cipriano con respecto al Demonio no es personaje de una intriga secundaria (como cree Parker), sino la figura cómica que con Cipriano ofrece el contraste barroco entre la seriedad y la comicidad, entre el humor y el horror, que nos da la cara seria y la cruz cómica del problema planteado en la intriga principal. El tema de esta intriga es el que propone Parker para toda la obra:

The theme of the play is that human freedom -the freedom of the will- consists in the control of the passions and in the clear grasp by reason of the order of the values of the universe.61

La estructura de la intriga secundaria ha sido correctamente anali-

61 Parker, "The Spanish Drama," p. 706. Angel Valbuena Prat, en su prólogo a la quinta edición de Comedias religiosas I "La devoción de la Cruz" y "El mágico prodigioso," Clásicos Castellanos, Vol. 106 (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), p. lix, también señala este aspecto: "Cipriano oscila entre la ciencia y el placer, entre el estudio y el amor, para derivar al fin hacia el ideal de intelecto de su vida más intensa, como ha glosado Azorín." Roberto González Echevarría, en su "En torno al tema de El mágico prodigioso," Revista de Estudios Hispánicos, 3, No. 2 (1969), 219, intenta refutar a Parker diciendo que el tema de la obra es éste: "El tema de la obra es que el conocimiento del Dios verdadero se alcanza mediante la revelación divina -no solamente la razón-, y que el poder de Dios es tal, que puede revelar el misterio supremo de su existencia por vías insospechadas; aun valiéndose del Demonio." No creemos que éste sea el tema, porque va contra la ortodoxia católica característica de la obra de Calderón. La Iglesia Católica defiende, y Sto. Tomás de Aquino demostró, que un gentil como Cipriano puede conocer la existencia de Dios a través de la reflexión, esto es, con la razón nada más. En las palabras de Bertrand Russell, en su A History of Western Philosophy, 19ª ed., A Touchstone Book (New York: Simon and Schuster, 1945), pp. 453-454, la postura de Sto. Tomás al respecto es la siguiente: "Saint Thomas's most important work, the Summa contra Gentiles, was written during the years 1259-64. It is concerned to establish the truth of the Christian religion by arguments addressed to a reader supposed to not already be a Christian;...My purpose (he says) is to declare the truth which the Catholic Faith professes. But here I must have recourse to natural reason, since the gentiles do not accept the authority of Scripture. Natural reason,...can prove the existence of God and the immortality of the soul, but not the Trinity, the Incarnation, or the Last Judgement." Cipriano ha encontrado a Dios con la razón, como vemos en la conclusión de la disputa con el Demonio:

zada por Everret W. Hesse en "The Function of the Romantic Action in El mágico prodigioso."⁶² Hesse cree que la composición de la intriga secundaria es la siguiente:

The romantic plot consists of two aspects: first, the efforts of the two friends, Lelio and Floro, and ultimately Cipriano, to win the hand of Justina, a Christian. Second, the machinations of the Devil to bring about her downfall through temptation and the deliberate defamation of her character.⁶³

Al igual que la intriga principal, esta intriga también tiene su parodia correspondiente en la lid de Clarín y Moscón por la mano de Livia. Hablando del deseo de Cipriano de evitar el escándalo, Hesse señala que:

To reinforce this aspect of the plot, Calderón duplicates

Demonio. ...Di, ¿qué sacas deso?

Cipriano. Pensar que hay un Dios,
suma bondad, suma gracia,
todo vista, todo manos,
infalible, que no engaña,
superior, que no compite,
Dios a quien ninguno iguala,
un principio sin principio,
una esencia, una sustancia,
un poder y un querer solo;
y cuando como éste haya
una, dos o más personas,
una deidad soberana
ha de ser sola en esencia,
causa de todas las causas.

Demonio. ¿Cómo te puedo negar
(Levántanse)
una evidencia tan clara? (284-300, ed. cit.
de Valbuena)

Cipriano sabe que Dios existe (aunque ciertamente Calderón también hace que su personaje encuentre la Trinidad), pero su "ignorancia" ("a la vista de las ciencias, no saber aprovecharlas," vv. 119-120) le impide obrar de acuerdo con este conocimiento. El problema de esta intriga, como acertadamente señaló Parker, es la sabia ordenación de los valores escogidos por el albedrío, que es la libertad.

⁶² Bulletin of the Comediantes, 17, No. 1 (Spring, 1965), 5-7.

⁶³ Hesse, "The Function of the Romantic Action," p. 5.

the idea in the reflector action. The gracioso Clarín informs the servant of the motive of his visit:

pero atentos a no dar
escándalo en el lugar,
que uno escoja pretendemos
(p. 248).

since Moscón, another gracioso, also woos her.⁶⁴

Por tanto, la intriga secundaria de Parker ("the burlesque love affair of Livia with both Clarín and Moscón," "three characters, who behave in a lighthearted, frivolous way, with one of them parodying, on a level approaching buffoonery, Cipriano's pact with the devil...") no es más que la unión del aspecto cómico de cada una de las intrigas, y no una intriga en sí.

No estoy de acuerdo, sin embargo, con el análisis temático que hace Hesse en su trabajo:

The romantic plot is linked to the religious thematically through the discovery of truth. Cipriano's search for the true God and a concept of true love is equated with the disclosure of truth by the Devil and the subsequent removal of the stain to Justina's virtue.⁶⁵

The romantic action then provides the means for demonstrating the practical application in everyday life of the principles of truth, justice and love developed in the religious action. Early in the play Cipriano through his reason arrives at a Christian concept of God. But his debate turns out to be purely academic as he falls into the trap of the emotions from which he gradually extricates himself by means of a progressive revelation of truth accomplished through a desengaño, the power of reason, the help of Justina and

⁶⁴ Hesse, "The Function of the Romantic Action," p. 6.

⁶⁵ Ibid., p. 5. Angel Valbuena Prat también cree que la búsqueda de la verdad es la idea principal de la obra: "Lo universal del pensamiento en El mágico prodigioso radica en la tésis de que la reflexión, el estudio, llevan a los hombres a la consecución de la verdad en la verdadera apolo-gía del intelectual" (ed. cit. de El mágico prodigioso, p. lii).

ironically the Devil's admissions and confessions. His experiences, largely amorous and passionate, are depicted in the romantic scenes in his confrontation with Justina from whom he learns that love is not promiscuity nor possessiveness, but self sacrifice. Moreover, in order to gain Justina's soul, the Devil attempts through deliberate falsehoods and circumstantial evidence to cast aspersions on her virtue. Cipriano's discovery of truth in regard to God and love is slow and gradual, as is the denigration of Justina's reputation by the devil which is in antithetical balance to it. The governor, Lisandro, Floro and Lelio all discover the truth about Justina's virtue briefly in the closing moments of the play when the Devil is forced to reveal it to them. Falsehood or deception, the opposite of truth, is employed by Satan to bring about the downfall of both Cipriano and Justina. He almost succeeds in the case of Cipriano who learns the truth for himself; in the case of Justina, she knows the truth and relies on God's help to sustain her. 66

Como ya señalamos, Cipriano encuentra la Verdad (Dios) en su discusión con el Demonio, hecho que Hesse acepta. Pero esa caída en la "trampa de sus emociones" se debe precisamente a la "ignorancia" explicada por Parker: no usar de su saber (que claramente le dice que Dios es más importante que una mujer) y dejarse llevar por sus pasiones. En vez de seguir sus estudios, su saber, se vuelve esclavo de sus sentidos y por ende del Demonio. Cipriano mismo se asombra de cómo sus sentidos lo arrastran hacia su perdición, sin que su intelecto, que sabe que son "locos desvaríos" los fines perseguidos con sus acciones, pueda hacer nada para impedirlo:

Cipriano. (Ap.) Altos pensamientos míos,
 ¿dónde, dónde me traéis,
 si ya por cierto tenéis
 que son locos desvaríos
 los que osados intentáis,
 pues atreviéndoos al cielo,
 precipitados de un vuelo

66 Hesse, "The Function of the Romantic Action," p. 7.

hasta el abismo bajáis?
 Vi a Justina... ¡A Dios pluguiera
 que nunca viera a Justina,
 ni en su perfección divina
 la luz de la cuarta esfera!
 Dos amantes la pretenden,
 uno del otro ofendido;
 y yo a dos celos rendido,
 aún no sé los que me ofenden:
 sólo sé que mis recelos
 me despeñan con sus furias
 de un desdén a las injurias,
 de un agravio a los desvelos.
 Todo lo demás ignoro,
 y en tan abrasado empeño,
 cielos, Justina es mi dueño,
 cielos, a Justina adoro. (1032-1055)

Cipriano volverá a ser libre cuando vuelva a obrar conforme a la verdad que él ya conoce, cuando deje de anteponer las cosas de este mundo (Esqueleto. "Así, Cipriano, son todas las glorias de este mundo." vv. 2547-2548.) a lo eterno y verdadero. Así mismo, la tentación de Justina no tiene que ver con la búsqueda de la verdad, sino precisamente saber escoger con prudencia las cosas. Si el problema de Cipriano consiste en que su "ignorancia" le impide escoger a Dios por encima de Justina, ésta vence a la tentación porque sabe anteponer a Dios a todas las cosas mundanas: ella sabe el verdadero valor de las cosas y obra conforme a su conocimiento, es verdaderamente libre. Esta libertad es la que encontrará Cipriano al final de la obra cuando, siguiendo el ejemplo de Justina, vuelve a usar su sabiduría (en contraste a su anterior "ignorancia") y deja sus cadenas sensuales para ganar el cielo. En este sentido, uno de los aspectos de la intriga secundaria señalado por Hesse ("the machinations of the Devil to bring about her downfall through temptation...") apoya el tema que Parker encontró en la obra. Pero el enredo amoroso en sí presenta y desarrolla otro tema: el honor.

Ya en el introito muestra el Demonio la intención de crear dos conflictos:

Demonio. Una mujer y un hombre,
son los que quieren que al infierno asombre
su vida, y dé cuidado
a todo aquel ejército obstinado,
corte de la soberbia y la impaciencia,
ella por su virtud y él por su ciencia.
De secreto es cristiana
esta hermosa mujer, deidad humana;
gentil es, en efecto,
este docto varón, raro sujeto;
con penitencia ella
camina a ser tan santa como bella;
con ciencia él peregrina,
hasta hallar la verdad de un dios camina.
Y así a los dos me importa,
si tanto fuego este volcán aborta
alterar en su estado,
a ella, para que pierda lo ganado;
y a él, porque no lo adquiera
con su gentil ingenio; de manera
que pretendiendo el cielo
de aquélla acrisolar virtud y celo,
y déste, ingenio y ciencia,
dos licencias me da en una licencia.
A este fin he venido
con aquesta apariencia, este vestido,
y no ha de ser en vano.
¡Perezcan hoy Justina y Cipriano!
Por él empezar quiero
a derramar mi saña lo primero;
luego acudiré a ella, (Ed. cit., p.
que es mujer y habrá menos en vencella. 123, n. 1).

Cipriano sale de Antioquía para meditar. Sus criados, entregados a la "ignorancia" (no conocer el verdadero valor de las cosas, como señaló Parker), se van a las fiestas que se celebran en la ciudad. Entonces aparece el Demonio, que entabla una discusión con Cipriano, llegando éste a la conclusión de que hay un Dios. Satanás, visto su fracaso dialéctico, resuelve tentarlo con Justina:

Demonio. (Ap.) Pues tanto tu estudio alcanza,
yo haré que el estudio olvides,
suspendido en una rara

beldad. Pues tengo licencia
de perseguir con mi rabia
a Justina, sacaré
de un efecto dos venganzas. (Vase.) (310-316)

Salen a escena Floro y Lelio, que riñen por los amores de Justina. Aquí comienza el enredo amoroso en torno a Justina, cuyo desarrollo Hesse correctamente explica:

Cipriano intervenes to halt a duel between the two galanes Floro and Lelio, who are fighting over the affections of the Christian, Justina. His moral philosophy has taught him: "qué es honor y qué es infamia" (p. 230). He has developed a social consciousness that has made him aware of the latent dangers of two or more galanes courting the same woman: "¿no es vana / acción, culpable e indigna, / querer antes disfamarla?" (p.232). His main purpose then in stopping the conflict is to prevent scandal: "¡oh, quiera el cielo que estorbe / escándalos y desgracias!" (p. 235).

In order to settle the dispute over which galán is to win the hand of Justina, Cipriano offers to mediate by asking her to select the one she loves. He repeats to her the reason for the visit: "por escusar el que hubiera / escándalo en el lugar" (p. 246). To reinforce this aspect of the plot, Calderón duplicates the idea in the reflector action. The gracioso Clarín informs the servant Livia of the motive for his visit:

pero atentos a no dar
escándalo en el lugar,
que uno escoja pretendemos...
(p. 248).

since Moscón, another gracioso, also woos her.

The appearance of the Devil outside Justina's balcony paves the way for the subsequent denigration of her character. Muttering to himself, Satan reveals his intentions:

Para las persecuciones
que hacer en Justina intento,
a disfamar su virtud
desta manera me atrevo (p. 251).

The confusion caused by the Devil's presence occasions another duel by Floro and Lelio. By his decision to abandon his studies to devote himself to courting Justina, Cipriano, like Floro and Lelio, will contribute to compounding the very scandal he seeks to avoid.

Justina rejects Lelio's advances lest she lose her good reputation; she speaks of "mi opinión" (p. 276). To sully her good name, the Devil enters:

a esta casa a entablar vengo
el escándalo mayor
del mundo... (p. 277).

Lelio sees the figure of a man (Satan) and believes the worst. As in so many comedias, the cause of the misunderstanding stems from the clash between appearance and reality. Floro refers to Justina's "hipócrita virtud" (p. 281), thinking that Lelio, whom he has spied hovering near the balcony, has free access to the house. When Floro and Lelio duel again, the governor, angered by the persistence of the feud, orders them both arrested. Ignorant of the truth (he sees only the "appearance"), he blames Justina:

mas vos que esto ocasionasteis,
ya perdida la vergüenza,
sé que volveréis a darme
ocasión (que la deseo)
para que nos desengañen
de vuestra virtud mentida
verdaderas liviandades (p. 287).

Lisandro, her guardian, too condemns her for what he saw.

After the Devil's efforts to ruin Justina in the famous temptation scene have miscarried, he threatens again to defame her:

disfamada vivirás
...
deshonrarte es el primero (p. 311)

After the Devil leaves, Justina innocently asks her maid if she saw a man go out, unaware of the moral implications... To prevent any further duels over Justina, the governor has kept Floro and Lelio in prison:

con este intento buscaba
algún color con que echar
a Justina del lugar;
pero nunca le encontraba (p. 330).

When Cipriano enters precipitously to announce his conversion to Christianity through the example of Justina, the governor orders her imprisoned for instigating "escándalo en la ciudad":

y pues su virtud fingida,

no sólo ocasión me da
 hoy de desterrarla ya,
 mas de quitarla la vida (p. 330).

Thus like her mother, Justina suffers martyrdom because of deliberate deception, false appearances and incriminating circumstances.

The resolution takes the form of a Deus ex machina in which the Devil is forced to admit his complete and sole guilt in defaming Justina's character:

yo fui quien, por disfamar
 su virtud, formas fingiendo,
 su casa escalé, y entré
 hasta su mismo aposento;
 y porque nunca padezca
 su honesta fama desprecios,
 a restituir su honor
 de aquesta manera vengo.⁶⁷

Creemos que el análisis del enredo amoroso hecho por Hesse muestra que el problema planteado en este aspecto de la intriga romántica es él del honor de Justina. Cipriano interviene en la disputa de Floro y Lelio para evitar el escándalo; Livia parodia la honestidad de su ama; el Demonio difama a Justina; esta difamación la lleva a la deshonra pública y a la muerte; y al final, Dios mismo, el "Mágico Prodigioso," restaura su honor al obligar al Demonio a decir que su deshonra fue invención suya. Este aspecto de la obra gira sobre y trata de un problema de honor; negar esto sería negar lo que el texto nos ofrece. La extensión, el desarrollo y la importancia para toda la obra que tiene este problema lo hace un verdadero tema independiente que no está incluido en el tema que señaló Parker, que es el otro gran tema de la obra. Por otra parte, la búsqueda de la verdad, señalada por Valbuena y Hesse como el tema de la obra, no es más que una parte del tema explicado por Parker. En los momentos cla-

⁶⁷ Hesse, "The Function of the Romantic Action," pp. 6-7. Cita el texto de El mágico prodigioso según la paginación de la edición de 1930 de Clásicos Castellanos.

ves del desarrollo de este tema y de la intriga principal (la tentación de Justina y la liberación de Cipriano del Demonio) interesa que los personajes sepan escoger a Dios y la Eternidad por encima del amor y placer mundano, esto es, que sepan el verdadero valor relativo de las cosas. Justina obra con prudencia siempre, mientras que Cipriano, siguiendo su ejemplo, aprende a hacerlo.

En resumen,

a) Hay dos intrigas en la obra: la de Cipriano y la romántica que, como señaló Hesse, tiene dos aspectos. Las intrigas respectivamente tienen un personaje (Clarín) o un grupo de personajes (Moscón, Clarín y Livia) que parodian las acciones de los protagonistas principales (Cipriano, Justina, Floro, Lelio y Cipriano, respectivamente).

b) Las intrigas están enlazadas de la misma manera que las de La vida es sueño, esto es, interdependientes: los personajes de una intriga intervienen en la otra, y las intrigas se resuelven juntas. Justina es la causa inmediata de la perdición de Cipriano, pero su ejemplo lo lleva a los razonamientos y acciones que lo salvarán. Cipriano es partícipe del enredo del que se sirve el Demonio para difamar a Justina. Clarín parodia las acciones de Cipriano respecto al Demonio e interviene en la burlesca disputa por Livia. El Demonio compra el alma a Cipriano y difama a Justina. Justina y Cipriano ambos tienen que escoger entre lo mundano y lo divino. El ejemplo de Justina lleva a Cipriano a la salvación, y la gloriosa recompensa de ambos es confirmada por el Demonio al cerrar la obra.

c) Hay dos temas en la obra: el que señaló Parker sobre la apreciación del verdadero valor relativo de las cosas y la libertad de la voluntad, y el tema de honor. Cada uno de estos temas incluye una parodia cómica

que realiza por contraste el aspecto serio del problema tratado. Cada tema no corresponde a una intriga; tiene cada uno sus momentos en ambas.

Con todo, la obra tiene una estructura parecida a la de La vida es sueño: en un movimiento dramático compuesto de dos intrigas se presentan varios temas, uno de los cuales es un tema de honor. Esta estructura no tiene nada de extraño ni de sorprendente, pues con la inclusión de un tema de honor el autor podía estar casi seguro del éxito de su obra porque el honor era un tema preferido por el pueblo que llenaba los corrales.⁶⁸ Recuérdese que el teatro en España era muy popular, y los dramaturgos querían complacer el gusto del pueblo. H. J. Chaytor explica que:

In short, the refinement of the upper classes did not, in Spain, defeat the preferences of the general public; in this sense, the Spanish theatre can be called national, and those who wrote it were more ready to keep an eye upon the public than upon the unities.⁶⁹

Calderón muestra en otras obras su preocupación por la aceptación popular de su teatro:

Thus Calderón, at the close of his Galán fantasma, hopes to avert what Suárez de Figueroa called the "furia mosqueteril":

Yo, que pasé tantos sustos,
no quiero de nadie nada,
sino de los mosqueteros
el perdón de nuestras faltas.⁷⁰

El mágico prodigioso fue contratado por el pueblo de Yepes para su repre-

⁶⁸ Lope de Vega recomienda la inclusión del tema de honor en las comedias en su "Arte nuevo de hacer comedias," vv. 326 y ss., incluido en la obra de H. J. Chaytor, Dramatic Theory in Spain (Cambridge: Cambridge University Press, 1925), p. 27.

⁶⁹ Chaytor, Dramatic Theory in Spain, p. x.

⁷⁰ Ibid., pp. x-xi.

sentación el día de la fiesta de Corpus Christi de 1637.⁷¹ Calderón escribió una obra cuyo contenido complacería a todos los espectadores, cualesquiera que fueran sus gustos y aficiones: un tema religioso para los que quieren pensar, el popular tema de honor para los que quieren emociones y duelos, y la parodia cómica de ambos temas para los que quieren reírse, La habilidad de Calderón está en haber integrado todos estos elementos en un solo movimiento dramático para dar una obra de primerísima calidad.

⁷¹ Véase el prólogo de la ed. cit. de El mágico prodigioso, p. 1. N.D. Shergold, en su A History of the Spanish Stage (Oxford: Oxford University Press, 1967), pp. 445-446, relata cómo se representó la obra.

IV. Los cabellos de Absalón.

Otro ejemplo de una obra que tiene dos o más temas desarrollados a través de varias acciones es Los cabellos de Absalón.⁷² Esta obra es una refundición de otra anterior de Tirso, La venganza de Tamar. A. E. Sloman ha analizado la relación que hay entre las dos obras en The Dramatic Craftmanship of Calderón.⁷³

El problema más importante planteado en la obra de Tirso es el amor incestuoso de Amón y Tamar. Esta pasión desemboca en la violación de ésta por aquél, y la venganza del honor de Tamar por Absalón. La verdadera motivación del asesinato de Amón, sin embargo, no es la reparación de un agravio sino, como Sloman ha señalado, la ambición de Absalón por el trono de Israel. Calderón desarrollará este tema en su refundición de la obra anterior:

By showing the death of Amón to have been the means of furthering Absalón's ambition rather than the avenging of the honour of Tamar, Tirso enlisted the audience's sympathy for his protagonist...But the theme of Absalón's ambition, whilst it serves the purpose of transferring the audience's sympathy from avenger to avenged, necessarily remains undeveloped in Tirso's play and actually detracts from its dramatic impact. In this respect Tirso's play invites recasting...The essential difference, at all events, between Los cabellos de Absalón and La venganza de Tamar is Calderón's presentation of the story in terms of the ambition of Absalón, pursuing it to its logical conclusion with Absalón's death.⁷⁴

⁷² Obra poco estudiada. Tanto Valbuena Briones, en el prólogo a la edición de Los cabellos de Absalón de sus Obras completas de Calderón de la Barca, 3 vols. (Madrid: Aguilar, 1966), I, 828, como Sloman, en The Dramatic Craftmanship of Calderón (Oxford: Dolphin, 1958), p. 94, han señalado que los únicos aspectos estudiados de la obra son su relación con La venganza de Tamar y el incesto de los protagonistas. Véase el artículo de Otto Rank, "The Incest of Amnon and Tamar," Tulane Drama Review, 7 (1962), 38-43.

⁷³ (Oxford: Dolphin, 1958), pp. 94-127.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 100.

Calderón plantea y desarrolla dos problemas, el incesto y la ambición, en su obra. Los dos problemas tienen una estrecha relación estructural porque la solución de uno hace posible la del otro:

So, at the very beginning of the play, long before the rape of Tamar, Calderón shows Absalón's designs upon the crown. Tamar's dishonour will provide him with a heaven sent opportunity of furthering his ambitious designs by the removal of the heir apparent.⁷⁵

Tras el asesinato de Amón, sólo su padre, el rey David, separa a Absalón del ansiado trono:

The third act is taken up with Absalón's rebellion against his father and murder by Joab, events which are foreshadowed in the first two acts. Joab arranged for Teuca to come in disguise to David to intercede on behalf of the exiled Absalón. Absalón is pardoned and allowed to return. But he begins at once to plot with Aquitofel to overthrow his father, and finally heads an army against him. David, warned by Cusay, escapes with his life; and just as he pardoned the crime of Amón, so now he pardons Absalón and insists that he be spared. In the battle which follows, however, Absalón is killed by Joab as he hangs by his hair on a tree.⁷⁶

La obra termina con la muerte de Absalón a causa de su ambición. Pero no cabe duda de que el incesto, que se desarrolla a través de los dos primeros actos de la obra, es también un tema de esta obra. Hay, pues, dos temas y dos intrigas.

La obra, sin embargo, no tiene la calidad de factura que encontramos en La vida es sueño y El mágico prodigioso. Valbuena Briones⁷⁷ y Sloman⁷⁸ han visto que hay cierta falta de unidad en la obra, opinión que compar-

⁷⁵ Sloman, The Dramatic Craftmanship, p. 103.

⁷⁶ Ibid., p. 111.

⁷⁷ Ed. cit. de Obras completas, I, 828.

⁷⁸ Sloman, The Dramatic Craftmanship, pp. 115-116.

timos. Para Sloman, esta falta de unidad dramática radica en la imposibilidad de encontrar un tema parkeriano que dé unidad temática a la obra. La misericordia de David para con sus hijos es un posible tema parkeriano para Sloman, pero este mismo crítico muy honradamente reconoce que los efectos de esa clemencia no son muy felices:

Amón's incest and murder, and Absalón's conspiracy and death, are two different, though related, stories. David alone and the theme of forgiveness could have given unity to the play, and this perhaps was Calderón's intention, since he includes a number of passages commending forgiveness. But the story itself, far from illustrating the efficacy of mercy, would seem to prove its futility and folly. David pardons Amón but only that he be brutally murdered by Absalón, and his pardon of Absalón leads to civil war and Absalón's death.⁷⁹

Es trágica la figura de David, que se encuentra impotente para cambiar la suerte de sus hijos, que en ambos casos mueren a pesar suyo. Pero no creemos que Calderón tratara de mostrar en este personaje cualidad moral alguna; sencillamente recreaba dramáticamente una historia de la Biblia y revisaba una obra anterior. Tanto por fidelidad a sus fuentes como para que se hiciera justicia poética tenían que morir ambos personajes. David tenía que perdonar a Amón para que Absalón lo matara, y a Absalón para que se rebelara de nuevo. Ciertamente es misericordioso, pero el guión lo exige.

Nosotros creemos que la falta de unidad se debe a dificultades estructurales a nivel de la acción. Al morir Amón se acaba la intriga que había ocupado la mayor parte de los dos primeros actos. La obra se vuelve bruscamente sobre el personaje, las acciones y la ambición de Absalón. Si bien éste y su ambición habían hecho acto de presencia anteriormente, es muy violento el radical giro que se da en la acción de la obra.

⁷⁹ Sloman, The Dramatic Craftmanship, pp. 115-116.

Esto contrasta con el hábil ligado de acciones que encontramos en las dos obras que antes analizamos; recuérdese que tanto en La vida es sueño como en El mágico prodigioso dos intrigas se desarrollan paralelamente, complementándose y resolviéndose juntas en la última jornada. Falta esta armonía y ligado en Los cabellos de Absalón; no se resuelven juntas las acciones, sino que la solución temprana de una hace posible el desarrollo final y la solución de la otra. La desaparición repentina de la que era intriga principal y el cambio tan brusco que se da en la acción de la obra a causa de esa desaparición resulta violento para el espectador. Por tanto, el fallo estructural de la obra que la priva de unidad dramática no es su carencia de un tema parkeriano. Si fuera así, ni La vida es sueño ni El mágico prodigioso tendrían unidad (de ser correctos nuestros análisis de estas obras), porque tampoco en ellas podemos encontrar un tema que abarque todo su significado: tienen varios temas, al igual que Los cabellos de Absalón. No es la unidad temática, sino la existencia o falta de esa unidad sobre el nivel de la acción que señaló Pring-Mill⁸⁰ y de esa interdependencia de acciones y personajes, señalada por Sloman,⁸¹ lo que determina que haya o no unidad dramática.

En resumen,

a) Los cabellos de Absalón tiene dos intrigas. Estas no se resuelven juntas, sino que la solución de una hace posible la otra. El cambio tan brusco que se produce en la acción al terminar la intriga del incesto de Amón y Tamar resta unidad a la obra.

⁸⁰ Pring-Mill, "Calderonistas," p. 380.

⁸¹ Sloman, "The Structure," p. 100.

b) Hay dos temas, el incesto y la ambición y sus consecuencias. La carencia de un tema parkeriano no es la razón de la falta de unidad de la obra.

V. Conclusión.

Se pretendía en este trabajo demostrar que el tercer principio parkeriano ("dramatic unity in the theme and not in the action"⁸²) no era aplicable a La vida es sueño, El mágico prodigioso y Los cabellos de Absalón. Ciertamente Parker advirtió que sus principios no eran aplicables en su totalidad a todas las obras de este período,⁸³ pero escogimos para este análisis una obra (El mágico prodigioso) que el mismo Parker había analizado y otra (La vida es sueño) a cuyo análisis hizo referencia directa. Estas son obras maestras reconocidas; muestran a Calderón en la cumbre de su capacidad creativa: es opinión general que La vida es sueño no sólo es la mejor obra de Calderón, sino de todo el teatro español. Se analizó Los cabellos de Absalón para demostrar que la falta de unidad dramática no se debe a la falta de unidad temática.

En fin, hallamos que:

- a) Cada una de las obras analizadas tiene por lo menos dos acciones y dos temas.
- b) La pluralidad y disparidad de los temas de cada obra impide la elaboración de un tema parkeriano que explique el significado de toda la obra o resuma todos sus temas. No hay en estas obras un solo tema en el sentido en que lo toma Parker. El tema que Parker había designado para explicar el significado de toda la obra no es sino un tema más de la obra.
- c) La carencia de un tema parkeriano y de unidad temática en las obras no quiere decir que éstas no tienen unidad dramática. Como señaló Pring-

⁸² Parker, "The Spanish Drama," p. 683.

⁸³ Ibid.

Mill,⁸⁴ la unidad dramática se puede encontrar sobre el nivel de la acción. En el caso de El mágico prodigioso y La vida es sueño, sus respectivas acciones se complementan: sus desarrollos y soluciones están muy ligados, formando cada obra lo que llama Sloman un solo movimiento dramático.⁸⁵ En el caso de Los cabellos de Absalón, la unidad no está tan lograda como en las otras dos obras, porque una de las acciones llega a su conclusión demasiado pronto, forzando un cambio muy brusco en el desarrollo de la obra. No hay el ligado de acciones paralelas tan bien llevado a cabo en las otras dos obras, productos de magnífica factura.

Por tanto, el tercer principio parkeriano no es aplicable a estas obras, como se quería demostrar. Quizás podría aplicarse a otras obras, pero su inutilidad a la hora de analizar obras maestras como La vida es sueño y El mágico prodigioso hace dudoso su valor como principio general para la interpretación del teatro del Siglo de Oro. Quizás la teoría de Pring-Mill es un sustituto satisfactorio, pero se precisaría un trabajo más extenso y profundo para asegurarnos de su validez como principio general de interpretación.

⁸⁴ Pring-Mill, "Calderonistas," pp. 379-380.

⁸⁵ Sloman, "The Structure," p. 100.

VI. Bibliografía de obras consultadas

Alonso, Dámaso. Menéndez y Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino). Madrid: Gredos, 1956.

----- y Carlos Bousoño, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano," Seis calas en la expresión literaria española. Madrid: Gredos, 1963, pp. 111-175.

Aubrun, Charles. La comedia española (1600-1680). Madrid: Taurus, 1968.

Barry, Jackson G. Dramatic Structure. Berkeley: University of California Press, 1970.

Bodini, Vittorio. "Calderón de la Barca, Pedro; 1600-1681. La vida es sueño." Estudio estructural de la literatura española. Barcelona: Martínez Roca, 1971.

Boring, Omen Konn. "Structural Balance in Calderón's Drama," Abstracts of Theses - The University of Chicago - Humanistic Series. Chicago: University of Chicago Press, 1932, pp. 369-372.

Calderón de la Barca, Pedro. Comedias Religiosas I "La devoción de la Cruz" y "El mágico prodigioso." Ed. Angel Valbuena Prat, 5ª ed. Clásicos Castellanos, Vol. 106. Madrid: Espasa Calpe, 1970.

-----, En la vida todo es verdad y todo mentira. Ed. Don William Cruickshank. Londres: Támesis, 1971.

-----, La hija del aire. Ed. Gwynne Edwards. Londres: Támesis, 1970.

-----, La vida es sueño - El alcalde de Zalamea. Ed. Augusto Cortina, 5ª ed. Clásicos Castellanos, Vol. 138. Madrid: Espasa Calpe, 1960.

-----, Obras completas de Calderón de la Barca. 3 vols. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1966.

Casalduero, Joaquín. "Sentido y forma de La vida es sueño." Estudios sobre el teatro español: Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín y el Duque de Rivas. Madrid: Gredos, 1962, pp. 161-184.

Chaytor, H. J. Dramatic Theory in Spain. Cambridge: Cambridge University Press, 1925.

Cilveti, Angel. El significado de "La vida es sueño." Valencia: Albatros, 1971.

Cotarelo y Mori, Emilio. Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl., y Museos, 1924.

- Entwhistle, William J. "Justina's Temptation: An Approach to the Understanding of Calderón." Modern Language Review, 40 (1945), 181-189.
- González Echeverría, Roberto. "En torno al tema de El mágico prodigioso." Revista de Estudios Hispánicos, 3, No. 2 (1969), 207-220.
- Hesse, Everett. La comedia y sus intérpretes. Madrid; Castalia, 1972.
- "The Function of the Romantic Action in El mágico prodigioso." Bulletin of the Comediantes, 17, No. 1 (1965), 5-7.
- Marín, Diego. La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega. México: Ed. Andrea, 1958.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Calderón y su teatro." Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Madrid: Ed. Nacional, 1941. III, 83-303.
- Ortigoza Vieyra, Carlos. Los móviles de la "Comedia". México: C. U., 1954.
- Parker, Alexander A. The Allegorical Drama of Calderón. Oxford: Dolphin, 1943.
- "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age." Tulane Drama Review, 4 (1959), 42-59.
- "The Devil in the Drama of Calderón." Critical Essays on the Theatre of Calderón. Ed. Bruce Wardropper. New York: New York University Press, 1965, pp. 3-23.
- "Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama." Bulletin of Hispanic Studies, 30 (1953), 142-151.
- "The Role of the Graciosos in El mágico prodigioso." Litterae Hispanae et Lusitanae. Ed. Hans Flasche. Munchen: Max Hueber Verlag, 1968, pp. 317-330.
- "The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation." The Great Playwrights. Ed. Eric Bentley. 2 vols. New York: Doubleday, 1970. I, 697-707.
- "Towards a Definition of Calderonian Tragedy." Bulletin of Hispanic Studies, 39 (1962), 222-237.
- Parker, Jack, and Arthur M. Fox, eds. Calderón de la Barca Studies. A Critical and Annotated Bibliography 1951-1969. Toronto: University of Toronto Press, 1971.
- Parr, James A. "An Essay on Critical Methods Applied to the Comedia." Hispania, 57 (1974), 434-444.

- . "A Reply to E. M. Wilson," Hispania, 58 (1975), 483-484.
- Pring-Mill, Robert D. F. "Los calderonistas de habla inglesa y La vida es sueño: métodos del análisis temático-estructural." Litterae Hispanae et Lusitanae. Ed. Hans Flasche. Munchen: Max Hueber Verlag, 1968, 369-413.
- . "La 'victoria del hado' en La vida es sueño." Hacia Calderón. Eds. Alexander A. Parker and Hans Flasche. Calderoniana, No. 6. Berlín: Walter de Gruyter & Co., 1970, pp. 53-70.
- Rank, Otto. "The Incest of Amnon and Tamar." Tulane Drama Review, 7 (1962), 38-43.
- Roaten, Darrel H., and F. Sánchez Escribano. Wolfflin's Principles in Spanish Drama. New York: Hispanic Society, 1952.
- Russell, Bertrand. A History of Western Philosophy. 19th ed. A Touchstone Book. New York: Simon and Schuster, 1945.
- Shaw, Harry. Dictionary of Literary Terms. New York: McGraw-Hill, 1972.
- Shergold, N. D. A History of the Spanish Stage. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Sloman, Albert E. The Dramatic Craftmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays. Oxford: Dolphin, 1958.
- . "The Structure of Calderón's La vida es sueño." Critical Essays on the Theatre of Calderón. Ed. Bruce Wardropper. New York: New York University Press, 1965, pp. 90-100.
- Valbuena Briones, Angel. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón. Madrid: Rialp, 1965.
- Valbuena Prat, Angel. Calderón. Barcelona: Juventud, 1941.
- . Historia del teatro español. Barcelona: Noguera, 1956.
- Wardropper, Bruce. "Menéndez y Pelayo on Calderón." Criticism, 7 (1975). 363-372.
- . ed. Critical Essays on the Theatre of Calderón. New York: New York University Press, 1965.
- Whitby, William M. "Rosaura's Role in the Structure of La vida es sueño," Critical Essays on the Theatre of Calderón. Ed. Bruce Wardropper, New York: New York University Press, 1965, pp. 100-113.
- Wilson, E. M. "A defense of the 'British Critics' of the Comedia." Hispania, 58 (1975), 481-482.

----- . "On La vida es sueño," Critical Essays on the Theatre of Calderón. Ed. Bruce Wardropper. New York: New York University Press, 1965, pp. 63-90.