

## LA FUNCIÓN DE LA METÁFORA EN *LA VIDA ES SUEÑO*\*

“El estudio de elementos formales, tales como las figuras, no hará sino aumentar la confusión si se concentra en su naturaleza, sin tomar en cuenta su función, la cual está condicionada por elementos ideológicos. Es evidente que una figura como la hipérbole tiene un alcance muy diferente si se aplica a Dios o si se aplica al individuo. La antítesis no reviste la misma significación cuando se mantiene en la pura paradoja que cuando se resuelve en síntesis...”<sup>1</sup>.

La cita es aplicable, en primer lugar, a la crítica que ha visto en la metáfora y en otros recursos poéticos calderonianos una adaptación defectuosa de los de varios poetas, en especial Góngora. Pero también puede ser aplicada, en alguna medida, a la crítica responsable de la revalorización de Calderón en nuestro tiempo. Ésta se ha llevado a cabo con cierto olvido de la función dramática que la metáfora desempeña en su teatro<sup>2</sup>. El objeto del presente artículo es mostrar que el descuido de la función dramática de la metáfora en Calderón merma considerablemente el valor de cualquier comparación entre ésta y las metáforas de otros poetas, así como la comprensión del teatro calderoniano.

Se trata, en efecto, de un rasgo esencial de la retórica calderoniana. Al ponerlo de relieve, nuestro trabajo intenta ofrecer al

\* Este artículo fue presentado a *Nueva Revista de Filología Hispánica* a comienzos de 1970 y no ha sido publicado hasta ahora por razones editoriales. La segunda y tercera parte del mismo anticipan, parcialmente, temas de mi libro *El significado de “La vida es sueño”* (Valencia, 1971).

<sup>1</sup> A. GÉRARD, “Pour une phénoménologie du baroque littéraire. Essai sur la tragédie européenne au XVII<sup>e</sup> siècle”, *Publications de l'Université de l'Etat à Elisabethville*, 5 (1963), p. 32.

<sup>2</sup> G. DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927, p. 44; E. M. WILSON, “The four elements in the imagery of Calderón”, *MLR*, 31 (1936), 46; E. J. GATES, “Góngora and Calderón”, *HR*, 5 (1937), 258; E. M. WILSON & J. SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, 1964; Ch.-V. AUBRUN, “La langue poétique de Calderón, notamment dans *La vida es sueño*”, *Réalisme et poésie au théâtre* (Entretiens d'Arras 1958, Paris, 1967), p. 67; V. BODINI, *Segni e simboli nella “Vida es sueño”*, Bari, 1968, en especial pp. 25, 50 y 93.

lector un valioso elemento de juicio para la estimación de la metáfora del gran dramaturgo. Es requisito previo a su equiparación con las de diferentes autores y condición indispensable para la caracterización del teatro de Calderón. Nos fijaremos en algunos ejemplos de la metáfora tradicionalmente llamada de "trueque de atributos", tomados de *La vida es sueño*. La elección del tipo de metáfora y de la pieza se justifica por la atención preferente que una y otra han recibido por parte de la crítica antes señalada.

## I

Un aspecto bien visible del tratamiento que esa crítica dispensa a la metáfora de Calderón es que adopta el mismo criterio para enjuiciar la metáfora contenida en el drama y en el poema lírico y que apenas concede a la primera cualidades estilísticas diferentes de la segunda. Por el contrario, erige la lírica, v.g., la de Góngora, en norma de la poesía dramática y valora ésta a la luz de aquélla. ¿Puede aceptarse semejante criterio en la perspectiva de los géneros poéticos? Sobre todo, llevada la pregunta al terreno particular del teatro de Calderón, ¿hasta qué punto es admisible esa práctica? La importancia de esta pregunta para la comprensión de la metáfora calderoniana resulta evidente considerando el método de estudio que ha dado origen a la idea dominante acerca de ella. Una muestra de ese método se encuentra en el erudito libro de los profesores E. M. Wilson y J. Sage sobre la lírica recibida de otros autores por nuestro dramaturgo. El trabajo de los distinguidos hispanistas ingleses recoge las investigaciones precedentes y las amplía notablemente. Pero se distingue de ellas en que no emite opiniones negativas para el arte de Calderón. Su propósito es "establecer algunas bases" para el estudio de ese fenómeno literario que es la correspondencia textual entre la obra de Calderón y las de diferentes autores y obras anónimas<sup>3</sup>. Consideremos esa correspondencia para determinar el fenómeno literario a que da lugar.

Es obvio que en algunos casos se trata de simple apropiación de versos y estrofas de carácter lírico y relativamente independientes del contexto dramático, como el estribillo gongorino que los soldados cantan a Isabel en la segunda jornada de *El alcalde de Zalamea*:

Las flores del romero  
niña Isabel,  
hoy son flores azules,  
mañana serán miel.

<sup>3</sup> E. M. WILSON & J. SAGE, *op. cit.*, p. vii.

Su finalidad dramática de alertar a Pedro Crespo no depende tanto de lo que dicen los versos como de la circunstancia de ir dirigidos a Isabel en coyuntura poco favorable para su honor. Una letrilla de contenido diferente habría producido un efecto análogo. Pero corresponde a la discreción del lector el darse cuenta de que no siempre ocurre esto, sino que en los más de los versos calderonianos el lirismo y el efecto dramático son inseparables del significado del verso y de una estructura lógica determinada. Para Calderón la estructura lógica es parte de la comedia: ésta imita la naturaleza en su riqueza y variedad, y también en las leyes que la rigen, en su racionalidad. Comencemos a verlo con un ejemplo que sirva de preparación para el análisis posterior.

El segundo monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* representa, según Wilson, la mejor ilustración de cuán íntima es la conexión entre poesía, escena y contexto en el teatro de Calderón. Con todo, la unión de la poesía con los otros aspectos no llega a tanto que aquélla no pueda figurar en una antología lírica aparte<sup>4</sup>. Wilson y Sage han llevado, en efecto, el último verso del monólogo —“Y los sueños, sueños son”—, a la antología antes aludida. Al hacer esto acontece que, por lo pronto, el verso encaja tanto en la famosa copla:

Soñaba yo que tenía  
alegre mi corazón;  
mas, a la fe, madre mía,  
que los sueños, sueños son.

como en esta otra, también citada por Wilson y Sage<sup>5</sup>:

Soñó el autor que tenía  
un bolsón y otro bolsón;  
mas, a la fe, compañía,  
que los sueños, sueños son.

Pero, aislado del contexto dramático del monólogo, el verso ya no es propiamente el de Calderón, a pesar de su identidad literal casi completa con el de las coplas. No lo es porque significa cosas diferentes y de forma diferente en las coplas y en el monólogo. Nos lo dice el análisis del sencillo raciocinio contenido en ellos.

El primer detalle indicador de la diferencia es la conjunción “que”, cuya función es claramente explicativa, como muestran, en las coplas, las siguientes lecturas equivalentes: 1) La alegría del corazón fue un sueño, pero, en verdad, *que* los sueños no son más que sueños; luego el sueño de la alegría del corazón no fue más que

<sup>4</sup> E. M. WILSON, “La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca”, *LHL*, p. 495.

<sup>5</sup> E. M. WILSON & J. SAGE, *op. cit.*, p. 135.

un sueño. Fácilmente se echa de ver que el orden del raciocinio es: 2) Que los sueños, sueños son; luego el sueño de la alegría del corazón no fue más que un sueño. Lo mismo para la segunda copla. Si nos fijamos ahora en la forma de la explicación advertimos que el verso interviene como punto de partida, como *premisa* de la conclusión sobre el sueño de la alegría del corazón y los bolsones: puesto que los sueños, sueños son, el sueño de la alegría del corazón, etc. . . , no es más que sueño. Esta premisa no descansa en ninguna explicación previa que la justifique, sino que es la base de la explicación que se da acerca de la alegría del corazón y los bolsones. Explicación deductiva, pues va de lo universal (todos los sueños) a lo particular (el sueño de la alegría del corazón, etc.).

También en el monólogo el verso "Y los sueños, sueños son" desempeña una función explicativa: "Y (en verdad, *que*) los sueños, sueños son". Pero no es el punto de partida de la conclusión sobre el sueño de la vida:

Que toda la vida es sueño,  
Y los sueños, sueños son (I, 522) <sup>6</sup>.

La función explicativa del segundo verso está subordinada a la explicación contenida en el anterior: "Que toda la vida es sueño." Subordinación indicada por la forma (explícita en aquél e implícita en éste) en que aparece la conjunción "que". La segunda se infiere de la primera, como corolario del raciocinio inductivo en que Segismundo demuestra que toda la vida es sueño. El raciocinio tiene dos partes. Primera parte:

Sueña el rey que es rey, . . .  
.....  
Sueña el rico en su riqueza,  
.....  
Y en el mundo, en conclusión,  
Todos sueñan lo que son (I, 522).

Esta conclusión sirve de premisa a la segunda parte, equiparando "Todos sueñan lo que son" a "la vida". En ella se explica, también por inducción, el contenido de la vida: frenesí, ilusión . . . , para concluir que toda la vida es sueño:

¿Qué es la vida? un frenesí;  
¿Qué es la vida? una ilusión,  
.....  
Que toda la vida es sueño (I, 522).

<sup>6</sup> Citamos las obras de Calderón por la edición de A. VALBUENA BRIONES, I *Dramas* (Madrid, 1966), II *Comedias* (Madrid, 1960), indicando volumen y página.

Sobre la conclusión anterior, obtenida a través de las vidas particulares del rey, el rico, etc. . . ., ésta segunda ha ganado, empleando el análisis, no ya de las vidas particulares, sino de la vida humana en general, toda la universalidad de que el sueño es susceptible: cuanto hace o padece el hombre es sueño. El verso "Que toda la vida es sueño" recoge, pues, la conclusión inductiva *total* acerca de la vida humana. Pues bien, dependiendo de esta conclusión y sólo en tanto que de ella depende, tiene el último verso —"Y los sueños, sueños son"— aplicación en el monólogo: explica que el contenido del sueño de la vida humana no es más que el contenido de todos y cada uno de los atributos de "la vida": frenesí, ilusión . . . Es claro, por lo tanto, que este verso significa cosas diferentes en las coplas y en el monólogo: allí significaba el sueño *particular* de la alegría del corazón y de los bolsones, y en el monólogo la *totalidad* del sueño de la vida. Y significa de manera diferente: en las coplas, haciendo de *premisa* de la demostración sobre el sueño de la alegría del corazón, etc.; en el monólogo *subordinado* a la conclusión acerca del sueño de la vida.

Diferencia en el objeto y en el modo del significado *concreto* es lo único que distingue el verso del monólogo del verso de las coplas, en función de la explicación diferente a que sirve en las coplas y en el monólogo. Pero es una diferencia real. Y así deberemos decir que ese significado concreto es lo que da al verso su carácter individual que sólo se halla en el monólogo. Si una vez comprobado esto intentamos asimilar su lirismo al de las coplas, caemos en la cuenta de que estamos efectuando una comparación más bien artificial. En realidad, no comparamos el lirismo del verso del monólogo, perfectamente individualizado por el significado y por la forma lógica, sino el del enunciado genérico "los sueños, sueños son" que aparece en obras de toda índole: lírica, dramas, sermonarios . . . En conclusión, la semejanza literal no es más que el paso inicial para el análisis del carácter poético concreto del verso del monólogo. Éste es original en tanto que ejerce su peculiar función dramática explicando la metáfora "La vida es sueño". Y su lirismo no puede desentenderse de esa función. La semejanza literal no basta, pues, para establecer el criterio de las fuentes. Hay que acudir a la estructura lógica (explicativa) en que el verso se encuentra. No estará de más recordar que Calderón lo emplea en obras tan diferentes como la comedia y el auto del mismo nombre.

Pero en la comedia esa estructura es la de la metáfora: "La vida es sueño", que el verso en cuestión contribuye a explicar junto con los restantes del monólogo y de la obra entera. Es característico de la poesía calderoniana, pero no exclusivo de ella, el que los versos deriven sus significaciones parciales de núcleos de significación representados en la metáfora. Por eso el descuido de la función dramática que hemos descubierto en la comparación de un

solo verso con las coplas mencionadas aumenta al equiparar la metáfora de nuestro autor con las de otros autores.

## II

Nada más a mano para comprobarlo que el análisis y la aplicación que de ella hacen quienes la asimilan desfavorablemente a las de otros poetas. Pues acaece que la comparación se lleva a cabo a base de las imágenes y conceptos empleados por Calderón, mas entendidos de modo diferente a como el dramaturgo los entiende en su metáfora. Así, el distinguido hispanista V. Bodini, siguiendo a Wilson, reconoce en las *Metamorfosis* de Ovidio la fuente de los "ingredientes" de la "receta metafórica" calderoniana respecto a los "elementos"<sup>7</sup>. Muchos poetas anteriores a Calderón habían usado la metáfora del "trueque de atributos" y él se la apropia principalmente de Góngora y la reduce a "fórmula" menos sutil y flexible que la del poeta cordobés<sup>8</sup>; si bien Wilson sospecha que el dramaturgo emplea la fórmula en vista de algo que le interesa más que la fórmula misma<sup>9</sup>. Bodini ve en ella un recurso dramático y la adopta como punto de partida del análisis "estructural" de *La vida es sueño*. Uno de los resultados es la caracterización de Rosaura como personaje "caótico", atendiendo a su lenguaje y cambios de vestido. El lenguaje revela la naturaleza de Rosaura, a través de una serie de signos, entre ellos la metáfora del hipogrifo:

### Hipogrifo violento

.....  
 ... rayo sin llama,  
 pájaro sin matiz, pez sin escama,  
 y bruto sin instinto  
 natural ... (I, 501).

### En un veloz caballo

.....  
 en que un mapa se dibuja atento,  
 pues el cuerpo es la tierra,  
 el fuego el alma que en el pecho encierra,  
 la espuma el mar, el aire su suspiro,  
 en cuya confusión un caos admiro;  
 pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento;  
 monstruo es de fuego, tierra, mar y viento (I, 527).

<sup>7</sup> V. BODINI, *op. cit.*, p. 48: "Le sue osservazioni [de Wilson] sulle infinite combinazioni elementari lo portano alla compilazioni di una vera e propria tavola o, come egli chiama, lista degli ingredienti adoperati da Calderón nelle sue ricette metaforiche."

<sup>8</sup> Cf. E. M. WILSON, "The four elements...", pp. 34 ss.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 46.

Contemplamos aquí, sin duda, "la reunión de los cuatro elementos metaforizados en un solo individuo mítico-monstruoso" y, por lo mismo, la "violencia" hecha a la "naturaleza" y a la "lógica"<sup>10</sup>.

Sin embargo, esta explicación no alcanza la función dramática que Calderón asigna a la metáfora del hipogrifo con respecto a Rosaura, porque no hace otra cosa que trasladar a ella el significado genérico que los elementos tienen en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en virtud del cual son aptos tanto para la lírica y la novela como para el teatro y en éste para obras muy heterogéneas<sup>11</sup>. La obra del clásico latino es, evidentemente, el arsenal más socorrido del caos elemental que Calderón, Góngora y otros utilizan. Pero el uso que Calderón hace del caos no es genérico, sino dramático, *concreto*, relativo a la experiencia de los personajes y ceñido a esa experiencia. Lo cual determina que su intervención en la metáfora del hipogrifo sea diferente en obras diferentes de Calderón e incluso en escenas distintas de una misma obra, como *La vida es sueño*. Consideremos detenidamente la metáfora del hipogrifo en relación a la caracterización de Rosaura. La consecuencia que obtengamos del análisis textual nos pondrá en condiciones precisas para determinar la función característica de la metáfora de Calderón.

Comencemos señalando que en la metáfora que explica la experiencia de Rosaura al aparecer ésta en escena (el bruto desbocado es: hipogrifo violento, rayo sin llama, etc. . . ., que se desboca, arrastra y despeña) el primer término metafórico —hipogrifo violento— es más comprensivo y común a los restantes términos. Los contiene como atributos de la violencia que representa contra Rosaura. Violencia que se desenvuelve en tres planos de significación dramática, conexos entre sí. El más visible e inmediato al espectador y al lector expresa un atentado del caos elemental,

... rayo sin llama [fuego]  
 pájaro sin matiz [aire], pez sin escama [agua]  
 y bruto sin instinto  
 natural [tierra] . . . (I, 501),

al propósito de Rosaura de recuperar su honor:

me dijo [Violante]: "Parte a Polonia,  
 y procura que te vean  
 ese acero que te adorna,  
 los más nobles; que en alguno  
 podrá ser que hallen piadosa

<sup>10</sup> V. BODINI, *op. cit.*, pp. 50-51, 54, 59.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 53-59. Podría decirse lo mismo de la relación con el hipogrifo de Ariosto. Cf. M. de RIQUER (ed.) *La vida es sueño*, Barcelona, 1945, p. 53, nota.

acogida tus fortunas,  
 y consuelo tus congojas".  
 Llegué a Polonia, en efecto, . . .  
 . . . . .  
 . . . . . y ya se sabe,  
 que un bruto que se desboca  
 me llevó a tu cueva [de Segismundo] (I, 529).

Mas la violencia física que el bruto desbocado hace a Rosaura arrojándola en tierra no es la causa principal de su ceguera y desesperación:

Quédate [hipogrifo] en este monte,  
 . . . . .  
 que yo sin más camino  
 que el que me dan las leyes del destino,  
 ciega y desesperada,  
 bajaré la cabeza enmarañada  
 de este monte eminente (I, 501).

La verdadera causa es anterior. Se originá en sus relaciones con Astolfo. Éste es el segundo plano de la violencia del hipogrifo:

Astolfo fue el dueño ingrato  
 que, olvidado de sus glorias,  
 . . . . .  
 vino a Polonia . . . . .  
 . . . . .  
 a casarse con Estrella (I, 528).

El deshonor pone a Rosaura a merced del bruto que, al despeñarse, la despeña en tierra de Polonia, donde espera encontrar a Astolfo. A su vez, las relaciones entre Rosaura y Astolfo están condicionadas por las de Violante y Clotaldo. Rosaura es la "heredera de fortunas" de su madre. Es el tercer plano de la violencia del hipogrifo:

De este, pues, mal dado nudo  
 que ni ata ni aprisiona,  
 . . . . .  
 nací yo tan parecida,  
 que fuí un retrato, una copia,  
 ya que en la hermosura no,  
 en la dicha y en las obras;  
 y así no habré menester  
 decir que, poco dichosa,  
 heredera de fortunas,  
 corrí con ella [Violante] una propia (I, 528).



La violencia material que el hipogrifo inflige a Rosaura depende, pues, de las relaciones entre Violante y Clotaldo, primero, y de las propias con Astolfo, después. Pero esas relaciones lo son de violencia sexual. La caída de Rosaura en escena es el signo visible de dos actos de violencia sexual, uno derivado ("y así", por lo tanto) del otro. B. W. Wardropper ha llamado la atención sobre la conexión entre la sexualidad representada por el hipogrifo y Rosaura. Ésta ha sido arrojada desde el hipogrifo del acto sexual ilegítimo de sus padres y del suyo propio con Astolfo a las "penas" de un "extranjero" en las "arenas" que riega con su "sangre"<sup>12</sup>.

Mal, Polonia, recibes  
a un extranjero, pues con sangre escribes  
su entrada en tus arenas,  
y apenas llega, cuando llega a penas (I, 501).

El significado del hipogrifo es, por tanto, intrínseco al significado de la caída de Rosaura en relación con sus padres, Astolfo, el bruto desbocado y su ceguera y desesperación. Podemos reconocer en él el símbolo de lo que Rosaura llama "las leyes del destino", de la causalidad natural. Pero también la réplica de Rosaura, su iniciativa para dominarlo, o causalidad libre, pues monta el bruto con el fin de recobrar el honor. Desarrollando estas observaciones con más detalle vamos a comprobar que el simbolismo del hipogrifo se pone de manifiesto por medio de la causalidad natural y voluntaria, la cual se extiende a todo el contexto del "destino" de Rosaura, revelando cada vez más la riqueza de su contenido; y que de esta forma determina la individualidad de Rosaura como personaje *anticaótico*<sup>13</sup>.

Así, por ejemplo, la dualidad del orden causal no permite ver en la caída de Rosaura en escena únicamente el signo de su pasión deshonorosa, o caída moral, origen del caos de su mente<sup>14</sup>. Es una suposición demasiado simple. Lo que la incita a acceder a la pa-

<sup>12</sup> B. W. WARDROPPER, "Apenas llega, cuando llega a penas", *MPh*, 57 (1960), 241-244.

<sup>13</sup> El hipogrifo opera como símbolo interpretativo, en la acepción que W. H. URBAN da a este término en *Language and reality*, London, 1951, p. 415: lo esencial de este símbolo consiste en que no solamente describe y hace más concreto el objeto conocido conceptualmente, sino que es la puerta de acceso a una realidad espiritual que sobrepasa lo sensible. Lo propio cabe decir del "veloz caballo", del "monstruo de una especie y otra", de la "torre" y el "sol", los dos últimos aplicados especialmente a Segismundo (I, 503, 528). A. A. PARKER traduce semejante concepto de símbolo como "una intuición o visión penetrativa más bien que una representación directa o literal" ("Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *CH(1)*, p. 142, nota 2).

<sup>14</sup> M. S. MAURIN, "The monster, the sepulchre and the dark: imagery in *La vida es sueño*", *HR*, 35 (1967), p. 168.

sión propia y de Astolfo es el amor y "la fe y palabra de esposa", a imitación y como consecuencia de lo ocurrido a su madre con Clotaldo:

... persuadida  
a finezas amorosas,  
.....  
aquella necia disculpa  
de fe y palabra de esposa  
la alcanza tanto, que aun hoy  
el pensamiento la cobra (I, 528).

Es obvio que si el amor y la fe de matrimonio revelan la espiritualidad de la experiencia sexual de madre e hija, indican al mismo tiempo una participación no meramente accidental en el ímpetu elemental (fuego, aire, agua, tierra) del hipogrifo. Mas la fe y palabra de esposa "alcanza" a Rosaura tanto como a su madre, como lo demuestran sus "finezas prodigiosas" a lo largo de la comedia y que los siguientes versos resumen:

que le siga [a Astolfo] y que le obligue,  
con finezas prodigiosas,  
a la deuda de mi honor (I, 529).

Como J. G. Casaldüero dice de ella, comparándola con la Dorotea del *Quijote*, "sabe que ha de ir con brío tras el hombre para obligarle a elevarse hasta el matrimonio"<sup>15</sup>. Con la circunstancia del amor para el matrimonio, tan dramáticamente expuesta:

Yo ofendida, yo burlada,  
quedé triste, quedé loca,  
quedé muerta, quedé yo,  
que es decir, que quedó toda  
la confusión del infierno  
cifrada en mi Babilonia (I, 528-529)

y ampliamente verificada en el transcurso de la obra, ¿cómo juzgar de sus relaciones con Astolfo calificándoles de caída moral? Desde un manual de moral que establece las condiciones *de derecho* de las relaciones sexuales es fácil probar que las aventuras de Violante y Rosaura con sus galanes respectivos no reúnen los requisitos del matrimonio válido y lícito. De aquí la ilegitimidad de Rosaura, nacida "De este, pues, mal dado nudo / que ni ata ni aprisiona" (I, 528). Pero, a la vez, la moral tradicional del tiempo de Calderón enseñada por Santo Tomás respeta el fuero interno de

<sup>15</sup> JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO "Sentido y forma de *La vida es sueño*", *CCL*, 51 (1961), p. 13.

los actos humanos, cuyas condiciones *de hecho* no pueden verificarse<sup>16</sup>. A la luz de este contexto puede explicarse la opinión de Calderón de que "la unión de dos voluntades" ya constituye matrimonio:

porque si entonces amantes  
se dieron palabra, ya  
se casaron; que es bastante  
matrimonio para el Cielo  
la unión de dos voluntades (*Lances de amor y fortuna*, II, 169).

Para Rosaura su matrimonio con Astolfo y el de su madre con Clotaldo son "delito": "o matrimonio o delito, / si bien todo es una cosa" (I, 528). Pero ¿es un delito en sentido propio? Teniendo presente la "fe y palabra de esposa" de madre e hija, delito es aquí un término metonímico que designa la pena con que se castiga un delito. Expresa el efecto (pena) designando la causa (delito): el matrimonio es un delito porque el dolor que origina es el dolor que correspondería a la pena con que se castiga un delito en sentido propio. Ciertamente es fuente de dolor:

fue [Violante] como ninguna, bella,  
y fue infeliz como todas (I, 528).

y declarándome muda,  
porque hay penas y congojas  
que las dicen los afectos  
mucho mejor que la boca,  
dije mis penas callando (I, 529).

La identificación de matrimonio y delito, como fuente de dolor, inspira la "confusión del infierno" y la ceguera y desesperación de Rosaura al caer en escena. Identificación contradictoria, resultante de su entrega a Astolfo bajo palabra de esposa y el dolor que produce. Es esta circunstancia, penosa y brutal en que interviene como sujeto y víctima, lo que Rosaura increpa en el "Hipogrifo violento".

Por lo tanto, considerada la caída de Rosaura en escena desde su lenguaje y acción, aparece como un ser arrojado por el ímpetu del acto sexual, participado con otros, en el dolor y la confusión. La fuerza del "destino" y la iniciativa de Rosaura para contrarrestarlo (causalidad natural y voluntaria) son bien reales, pero

<sup>16</sup> *In Arist. Ethicam Nicom.*, II, lec. 2: "Et cum sermo moralium etiam in universalibus sit incertus et variabilis, adhuc magis incertus est, si quis velit ulterius descendere tradendo doctrinam de singulis in speciali. Hoc enim non cadit neque sub arte, neque sub aliqua narratione. Quia causae singularium operabilium variantur infinitis modis. Unde iudicium de singulis relinquitur prudentiae uniuscuiusque."

ni una ni otra dan lugar al juicio moral condenatorio de la conducta de Rosaura. Y así advertimos que su confusión, lejos de servir para caracterizarla como personaje caótico, sirve para establecer su individualidad frente al hipogrifo, a los otros personajes y al paisaje. Frente al hipogrifo, como el sujeto y la víctima de la doble experiencia sexual, la de su madre y la propia, por amor y con vistas al matrimonio; frente a su madre, como la "heredera de fortunas"; frente a Astolfo, como la mujer que lo persigue para obligarle con "finezas prodigiosas" a la deuda del honor; frente al paisaje, como el "extranjero" arrojado en las arenas de Polonia que riega con su "sangre". Esta individualización gana en relieve parando mientes, sobre todo, en el papel de Clotaldo y Astolfo en el simbolismo del hipogrifo. Pues no solamente se valen de la "... necia disculpa / de fe y palabra de esposa" (I, 528) para asegurar la agresión sexual, para ellos episódica, sino que abandonan a las dos mujeres. Es en los varones donde el hipogrifo transforma el matrimonio en delito, determinado el carácter de víctima de Rosaura. La caracterización de ésta se perfila todavía más según avanzamos en el análisis del simbolismo del hipogrifo.

Y para ello debemos llamar la atención del lector sobre la diferencia entre el hipogrifo y el "veloz caballo" de la tercera jornada, cuya descripción citamos más arriba (cf. p. 22)<sup>17</sup>. El "monstruo de fuego, tierra, mar y viento" de la tercera jornada es aplicable al hipogrifo únicamente en la acepción genérica de los términos, no en su significación dramática concreta, que es distinta referida al uno y al otro. Comenzamos a verlo así en el hecho de que Clarín trae el caballo "a cuento" un tanto a contrapelo (sobre todo, para hacer tiempo mientras llega Rasaura), pues se disculpa al hacerlo, reflejando un estado de espíritu semejante al de Enrique en la jornada primera de *La banda y la flor*:

¿Diré que hacían un mapa  
mar la espuma, el cuerpo tierra,  
viento el alma y fuego el pie?  
No, que es comparación necia (II, 429)<sup>18</sup>.

En cambio, la increpación de Rosaura al hipogrifo en la jornada primera se ajusta a la circunstancia de ser arrojada violentamente.

<sup>17</sup> Cf. V. BODINI, *op. cit.*, pp. 52-54; C. BANDERA, "El itinerario de Segismundo en *La vida es sueño*", *HR*, 30 (1967), p. 71, identifica hipogrifo y caballo como "pasión sexual de proporciones cósmicas".

<sup>18</sup> La descripción de Enrique es "necia" porque no se ajusta al caballo que montaba Felipe IV. Pero lo es de puro intento, para entretener al Duque de Florencia, con el fin de que Clorí tenga tiempo de huir. Para una interesante apreciación de términos pictóricos en Calderón cf. C. A. SOONS, "El problema de los juicios estéticos en Calderón: *El pintor de su deshonra*", *RF*, 76 (1964), 155-162.

El segundo detalle diferenciador es que Clarín termina describiendo el caballo en función de su velocidad *controlada* por Rosaura. Fácilmente se ve que la descripción es una demostración metafórica de las cualidades del caballo, como mapa, caos y monstruo. Pero es todas esas cosas en tanto que "veloz caballo" dominado; al paso que el hipogrifo que Rosaura increpa es fuego, aire, etc., en función de la violencia con que la arroja. El hipogrifo es tan veloz como el caballo, pues "corriste parejas con el viento", pero su velocidad es desenfrenada, y Rosaura no la puede gobernar. De aquí la tercera diferencia: en la jornada III Rosaura es la amazona que dirige el "veloz caballo", mientras que en la primera es víctima del "Hipogrifo violento".

No basta, pues, la identificación genérica de los elementos para caracterizar al hipogrifo y al caballo. Hay que precisar su función dramática concreta. Veremos en el caballo, por lo tanto, al "monstruo de fuego, tierra, mar y viento", ya reducido a cierto orden:

de color remendado [con manchas como recortadas].  
rucio [pardo] y a su propósito rodado [con manchas redondas  
oscuras] (I, 527),

bajo el firme control de la "airosa" Rosaura:

del que bate la espuela;  
que en vez de correr, vuela;  
a tu presencia llega  
airosa una mujer (I, 527),

resuelta a hacer que Astolfo le cumpla la fe prometida:

Ea, pues, fuerte caudillo [Segismundo],  
a los dos juntos importa  
impedir y deshacer  
estas concertadas bodas [Astolfo-Estrella]:  
a mí porque no se case  
el que mi esposo se nombra (I, 529);

mas, esta vez, defendiendo su honor de la posible asechanza pasional de Segismundo y, sólo atenta a la "conquista amorosa" de su honra por medio del matrimonio efectivo con Astolfo:

... piensa que si hoy  
como a mujer me enamoras,  
como varón te daré  
la muerte en defensa honrosa  
de mi honor, porque he de ser,  
en su conquista amorosa,  
mujer para darte quejas,  
varón para ganar honras (I, 529-530).

La diferencia entre la Rosaura "ciega y desesperada", lanzada por el hipogrifo a las "desnudas peñas" del primer acto y la Rosaura, a la vez temeraria y cautelosa, en busca del matrimonio, del tercero, señala la diferencia precisa entre el hipogrifo y el caballo. Uno y otro se caracterizan en relación a Rosaura, representando experiencias diferentes de ésta: son símbolos diferentes de experiencias distintas de Rosaura. La violencia sexual (hipogrifo) del primer acto se impone, por parte de Clotaldo y Astolfo, al amor y a la fe de matrimonio de Violante y Rosaura. En la experiencia del tercero, el proyecto matrimonial de Rosaura mantiene a raya (caballo dominado) la amenaza sexual. La caracterización de Rosaura, el hipogrifo y el caballo depende, pues, de su relación recíproca, a partir de experiencias diferentes de la dama.

Por donde se echa de ver que no conviene a ésta el calificativo de personaje caótico, ni siquiera por relación al hipogrifo. Pues si la violencia de éste la sumerge en la confusión es para despertar en ella los resortes más íntimos de su personalidad: dolor, ingenio y tenacidad. Primero el dolor, de tan personal, inefable: "dije mis penas callando" (I, 529), y luego el proyecto de recuperar su honor a costa de "finezas prodigiosas", una de ellas tan "ingeniosa" como estorbar el casamiento de Astolfo con Estrella:

... donde ingeniosa  
estorbé el amor de Astolfo  
y el ser Estrella su esposa (I, 529).

Entre las finezas que Rosaura despliega no es la menos inteligente y eficaz el cambio de vestido, otro de los signos del caos constitutivo de este personaje, según el profesor Bodini. Sin embargo, desde el comienzo al fin de la comedia el disfraz la caracteriza como la mujer empeñada en la faena nada caótica de la restauración de su honor. A este fin se viste de hombre, más tarde de mujer y finalmente de ambos, lo que da lugar al "monstruo de una especie y otra", a la representación del caos (I, 528). El cambio y combinación de vestidos se ordena, así, a la función *anti-caótica* que Rosaura asigna al caos que representa. Ahora bien, si prescindimos de la función de la metáfora, esto es, si no tenemos presente la referencia del "monstruo de una especie y otra" al propósito concreto de la recuperación del honor, el cambio de vestido no puede por menos de expresar el personaje caótico Rosaura. Mas no sólo éste, sino varias mujeres del teatro calderoniano, de la novela de Cervantes, y de otras obras, hasta una generalización tan difusa, que se transforma en criatura antidramática por falta de concreción. Como en los casos del hipogrifo y el caballo, así también en el disfraz de Rosaura la metáfora quedaría reducida a una alusión más o menos indeterminada, apta para cualquier género poético y para diferentes obras del mismo género. A tal am-

bigüedad del "monstruo de una especie y otra", la función dramática añade un significado particular e intransferible, en consonancia con la idea que Rosaura tiene del honor. Es claro que la ideología del honor del XVII español condiciona la función dramática de las metáforas comentadas, pero en la versión particular de las "penas" y las "finezas prodigiosas" en que Rosaura la interpreta y vive. Es la interpretación y la vivencia personales del honor lo que constituye la experiencia dramática de Rosaura.

Según esto, el método de análisis apropiado a la metáfora calderoniana no tolera la autonomía significativa del signo poético. No acepta, como si dijéramos, la *deducción* del personaje a partir de los signos dados de una vez por todas en la mitología, sino al contrario: el significado dramático del signo es solidario, por ejemplo, de la experiencia honrosa de Rosaura y depende de ella. El signo no es más que el medio genérico de la interpretación dramática; la puerta de acceso a un mundo espiritual que sobrepasa la representación directa o literal: la representación directa del hipogrifo (fuego, aire, agua, tierra) es desbordada por la compleja realidad de la experiencia dramática de Rosaura, que incluye la aventura pasional de sus padres, la propia con Astolfo, el dolor y confusión resultantes y la iniciativa para vencerlos; la representación directa del caballo (mapa, caos y monstruo) es rebasada por el firme propósito de Rosaura cuando, temeraria y cautelosa, acude a Segismundo en demanda de ayuda; la representación directa del monstruo de dos especies es también superada por el proyecto de recuperar la honra. Pero en la significación del hipogrifo predomina la causalidad natural, mientras que en los otros dos signos prevalece la causalidad libre de la iniciativa de Rosaura. Es, pues, poco significativo decir que Calderón ha tomado la "fórmula" metafórica de otros poetas, cuando sus metáforas adquieren significación dramática determinada a través de la interpretación de la experiencia del personaje.

Con el análisis precedente creemos haber mostrado la dependencia fundamental del significante (la metáfora formada con elementos de las *Metamorfosis*, el *Orlando*, etc...) respecto del significado particular que adquiere atendiendo a su función dramática. En resumen, ésta consiste en dar un significado concreto a la representación literal del hipogrifo, etc..., mediante la interpretación de la experiencia del personaje.

### III

Semejante oficio lo ejerce la metáfora representando en el plano figurado el orden causal que la conducta del personaje sigue en el plano real. Y por esto merece ser calificada de *argumentación poé-*

*tica*. Esta afirmación resume el sentido pleno del metaforismo calderoniano. Es lo que da derecho a hablar de la metáfora calderoniana como método poético original. Así, la metáfora del hipogrifo que según hemos visto, representa el orden de la causalidad natural del deshonor de Rosaura, se obtiene demostrando la semejanza entre el bruto y los elementos: "Hipogrifo violento / ... / ... rayo sin llama, / pájaro sin matiz ..." (I, 501). Obsérvese que todas las afirmaciones sobre el hipogrifo son conclusiones de una demostración implícita: el hipogrifo es rayo sin llama, etc..., porque, en la impresión de Rosaura, produce efectos semejantes a los efectos propios del fuego, etc... Mas ocasiona esos efectos en cuanto que para ella representa la violencia antes analizada y que intenta controlar. La demostración metafórica se subordina, pues, al orden causal y lógico que explica el drama de Rosaura en sentido propio.

El mismo fenómeno puede comprobarse en detalle a propósito del "veloz caballo" de la tercera jornada, símbolo de la iniciativa (causalidad libre) de Rosaura. Ésta cabalga ahora el caballo, en el que "se dibuja" un mapa, caos y monstruo. Pero ya sabemos que el caballo no es, en rigor, el hipogrifo de la primera jornada, pues Rosaura lo domina. La ironía de Clarín lo trae a colación un poco como Sancho Panza sus refranes:

—perdóname, que fuerza es el pintallo  
en viniéndome a cuento—,

y, por un momento, se entretiene en "pintallo" como hipogrifo con las galas de la demostración metafórica: "pues el cuerpo es la tierra / ... / pues en alma, espuma... / monstruo es de fuego, ... mar..." (I, 527). La demostración es un despliegue de impresionismo pictórico. En ella Clarín aparentemente violenta la naturaleza y la lógica. Pero lo que en verdad hace es prescindir de ambas, instaurando en su lugar una naturaleza impresionista. Para esto trae a primer plano el dinamismo de los seres. El caballo es "veloz" caballo, y a partir de esta calificación dinámica, su cuerpo, su alma..., dan la impresión de producir efectos semejantes a los efectos propios de otros seres: la impresión de semejanza entre el cuerpo del caballo lanzado a la carrera y la tierra, etc. Lo que se pretende es el dibujo de la impresión de torbellino cósmico (tierra, fuego, agua, aire) que en Clarín produce la semejanza dinámica de los seres, por naturaleza diversos. La metáfora es una calificación pictórica del veloz caballo que, a primera vista, parece no proyectarse más allá del arranque humorista del criado. Pero Calderón saca de ella un excelente partido enlazándola con los versos siguientes en que Clarín describe el veloz caballo a tenor del significado dramático de la acción de Rosaura: se trata del



hipogrifo ya controlado bajo la "espuela" de la "airosa" mujer en busca de la satisfacción de su honor (I, 527).

Y así comprobamos que la metáfora cumple con una doble finalidad dramática: expresar el humorismo de Clarín y un momento particular de la experiencia de Rosaura. Lo primero para lo segundo. En ambas instancias la metáfora necesita ser contrastada con el plano real, con lo que sucede a Rosaura. No basta reconocer la violencia hecha a la naturaleza y a la lógica en la identidad: el veloz caballo es mapa, caos y monstruo. Pues esa identidad, si quiera sea parcial, sería entitativa, de naturaleza, y conduciría al caos, y no es éste el efecto dramático apetecido. Hay que resaltar la conveniencia entre el caballo y la tierra, etc., a pesar de la diversidad de naturaleza y gracias a la impresión de identidad que produce en Clarín. Resumiendo: para que la metáfora signifique el dominio del caos por Rosaura en su marcha hacia la conquista del honor es preciso que el caballo sea despojado de su naturaleza y atributos entitativos, que significan el caos, y sea reducido a un plano dinámico, capaz de sugerir, en la impresión de Clarín, el hipogrifo ya controlado y volando a la ejecución del plan perseguido por Rosaura. Tal es la estructura lógica del impresionismo calderoniano manifestado en la metáfora por "trueque de atributos" y cuya formulación general explica Calderón en la jornada primera de *La sibila de oriente*<sup>19</sup>. En conclusión: la metáfora calderoniana es una argumentación poética y representa la demostración de la experiencia de los personajes.

Este carácter se pone de manifiesto con particular relieve y amplitud en la metáfora "La vida es sueño", que compendia el drama común a todos los personajes de la obra. La conocida opinión de F. Ferguson acerca del drama de Racine puede orientarnos en su estudio. El dramaturgo francés concibe la acción como intriga, entendiendo por tal "los incidentes encadenados de un argumento racionalizado". Por ejemplo, la acción de *Bérénice* consiste en "demostrar la vida trágica del alma como-racional en la situación de los tres monarcas apasionados". Los personajes representan esta demos-

<sup>19</sup> "... veloz caballo, cuyo aliento / jeroglífico ha sido de la guerra, / sierpe del agua, exhalación del viento, / volcán del fuego, escollo de la tierra, / caos animal, pues con tan nuevo modo, / no siendo nada de esto, lo era todo", (I, 1158). Creemos que a la vista de los ejemplos analizados en el texto pierde valor la afirmación de Ch.—AUBRUN art. cit., p. 67, de que las imágenes de la estrofa siguiente "desafían la lógica": "porque sois, burlando el día / que ya la noche destierra, / Aurora, en el alegría, / Flora en paz, Palas en guerra, / reina en el alma mía". (I, 506). Esto puede ser verdad en el análisis del profesor Aubrun, porque al traducir el primer verso omite la conjunción causal "porque" y escribe: "Vous etes pour le dépit du jour"; Cf. E. R. CURTIUS, "Mittelalterlicher und barocher Dichtungsstil", *MPh*, 38 (1941), pp. 325 ss., sobre el resumen calderoniano (*Summationsschema*) con precedentes en el latín medieval.

tración que se encuentra, sobre todo, en el “orden lógico” del lenguaje. De acuerdo con la doctrina aristotélica de que la acción consciente tiene la forma implícita del silogismo, en *Bérénice* los hechos de la situación concreta (que Roma prohíbe a Tito casarse con una reina extranjera) son la premisa menor del silogismo. El principio general que debe ser obedecido (el imperativo racional) es la premisa mayor. De ella se sigue la acción por una serie de silogismos encadenados que condicionan tanto la selección como la disposición de los episodios del drama. Los hechos son elegidos de forma que ilustren “la razón en conflicto con la pasión”. Y la disposición de esos hechos será tal, que sirva para demostrar la “necesidad lógica de la selección”<sup>20</sup>.

Esta apreciación es un valioso *point de repère* para descubrir algunos rasgos de la comedia calderoniana. Como en la obra del dramaturgo francés, en la de Calderón se concibe y expresa la acción según el modelo del silogismo categórico, es decir, ordenando un principio de valor universal (la vida del hombre es sueño) y los casos particulares contenidos en ese principio (las vidas de Segismundo, Basilio, etc.), de acuerdo con la forma siguiente:

|                |   |
|----------------|---|
| Premisa mayor. | La vida del hombre es sueño.                            |
| Premisa menor. | Segismundo, Basilio, etc. son hombres.                  |
| Conclusión.    | Luego las vidas de Segismundo, Basilio, etc. son sueño. |

La formulación de este raciocinio resulta más próxima a la de *Bérénice* reduciéndola a su forma abreviada de entimema:

|             |   |
|-------------|---|
| Premisa.    | La vida del hombre es sueño.                            |
| Conclusión. | Luego las vidas de Segismundo, Basilio, etc. son sueño. |

También la selección y disposición de los episodios dramáticos se desprende del principio universal (premisa) de que la vida es sueño. Los episodios son escogidos de manera que ilustren el sueño de la vida humana: lo que acontece a Segismundo en la cárcel y

<sup>20</sup> F. FERGUSON, *The idea of a theater*, Princeton, 1949, pp. 49 ss. En la recensión de mi libro *El significado de “La vida es sueño”*, en *BHS*, 50 (1973), se pregunta A. K. G. PATERSON: “is the logician’s approach appropriate to a dramatic work? More than any other kind drama suggests unresolved contradictions through its concrete characterizations; it creates and maintains areas of ambiguity and opposition within which irony can operate”. La respuesta a esta objeción es: *La vida es sueño* no es “a dramatic work” en general, sino un drama particular, con una estructura lógica particular. Y no se trata de someterlo a una lógica preconcebida, sino de explicar la estructura lógica que la obra contiene. Esa estructura tolera la ambigüedad, la oposición y la ironía.

en palacio *pasa* como sueño; las acciones de Basilio y los otros personajes son vanas al igual que lo acaecido en sueños. La disposición de los episodios demuestra la necesidad lógica de la selección de los mismos: el cambio de la experiencia de la cárcel a la de palacio es lógicamente necesario para que Segismundo concluya que su vida es sueño, porque una y otra pasan como sueños; de la sustitución del experimento de la cárcel por el de palacio se sigue lógicamente el fallo del horóscopo de Basilio, porque da lugar a que Segismundo muestre su autodeterminación, etc.<sup>21</sup>.

Sin embargo, esta coincidencia entre la forma de la argumentación de *Bérénice* y *La vida es sueño* corresponde a la segunda en un plano subsidiario. En la pieza de Racine la premisa (el imperativo racional) es autosuficiente, por lo que no admite demostración. Y el valor del argumento entero descansa sobre el imperativo por ella enunciado. En la de Calderón no ocurre así. La fuerza del argumento depende también de la premisa, pero ésta necesita ser previamente demostrada: ¿es, en verdad, la vida del hombre, de *todo* hombre, un sueño? Calderón lo demuestra verificando que la vida de cada hombre particular es sueño. Resulta, entonces, que la premisa es verdadera a condición de ser la *conclusión* de un proceso *inductivo* en que se prueba que la vida de cada hombre (Segismundo, Basilio, etc.) es sueño. Así, la inducción es el procedimiento que verifica el enunciado del silogismo antes expuesto. Y lo que en el silogismo es *principio* universal (la vida del hombre es sueño) es en el raciocinio inductivo *conclusión* universal. La metáfora "la vida (del hombre) es sueño" contiene un principio de valor universal obtenido por inducción de casos particulares. Sólo después de cumplir con este requisito puede justificar los casos particulares deductivamente, por medio del silogismo. En resumen, he aquí las dos formas igualmente correctas de enunciar la función demostrativa de la metáfora "La vida es sueño". Deducción o silogismo (entimema):

La vida del hombre es sueño. Luego las vidas de Segismundo, Basilio, etc. son sueño.

Inducción:

Las vidas de Segismundo, Basilio, etc. son sueño. Luego la vida del hombre es sueño.

La primera depende de la segunda, que la contiene implícitamente; cosa que no ocurre en el raciocinio de *Bérénice*, porque su premisa es indemostrable, por imperativa. Pero la mención del

<sup>21</sup> A. A. PARKER, "The father-son conflict in the drama of Calderón", *FMLS*, 2 (1966), pp. 101 ss.

silogismo de esta obra nos ha servido para exponer la doble forma de que es susceptible la explicación de la metáfora calderoniana y que la primera (silogismo, deducción) depende de la segunda (inducción).

No disponemos de espacio para verificar analíticamente este esquema a lo largo de la comedia entera. Bástenos señalar que Segismundo enuncia el principio universal de que "el vivir sólo es soñar" como conclusión, por inducción de su propia experiencia de los casos particulares:

|                     |   |
|---------------------|---|
|                     | que el vivir sólo es soñar:<br>y la experiencia me enseña<br>que el hombre que vive, sueña<br>lo que es, hasta despertar. |
| Casos particulares. | Sueña el rey que es rey, . . .<br>.....<br>sueña el rico . . .<br>.....   |
| Conclusión.         | y en el mundo, en conclusión,<br>todos sueñan lo que son (I, 522).  |

La conclusión repite el principio universal del primer verso, tras demostrarlo inductivamente. Desde luego que el valor de tal demostración no es apodíctico, tomado el término metafórico (el sueño) en sentido literal, pues manifiesta la impresión de Segismundo: le parece que la vida es sueño porque *pasa* y se acaba como los sueños:

¿Qué pasado bien no es sueño? (I, 530)  
Sólo a una mujer amaba . . .  
Que fue verdad, creo yo,  
en que todo se acabó,  
y esto sólo no se acaba (I, 522).

Pero representa lo que acaece a cada uno de los personajes en la realidad, y ésta es una experiencia deducida: la de Segismundo, a partir, sobre todo, del horóscopo:

Mi padre, que está presente,  
por excusarse la saña  
de mi condición [anunciada por el horóscopo], me hizo  
un bruto, una fiera humana (I, 532);

la de Basilio, a partir del apriorismo astrológico:

pues cuando en mis tablas miro  
presentes las novedades  
de los venideros siglos,

le gano al tiempo las gracias  
de contar lo que yo he dicho.

.....  
Pues dando crédito yo  
a los hados, que adivinos  
me pronosticaban daños  
en fatales vaticinios,  
determiné de encerrar  
la fiera que había nacido (I, 508),

de modo semejante a Rosaura, "heredera" de la desgracia de su madre. Y así podemos decir con propiedad que Segismundo se porta como fiera, ante todo, porque su padre le encerró en la torre; que Basilio cometió ese error por prestar excesiva atención a las "matemáticas sutiles" (I, 507), etc. Pues bien, cada una de estas vidas individuales deducidas es un caso particular de la inducción total acerca de la vida del "hombre" en el plano real. Todos participan en la ilusión, en el engaño común de tomar la apariencia por realidad: la astrología por ciencia (Basilio), el salvaje impetu por verdadera justicia (Segismundo), etc. Luego la vida del hombre es realmente engañosa. Vemos que el orden de la realidad está manifestado por: 1) la deducción de la vida de cada personaje a partir de una causa determinada natural y libre (v.g., el horóscopo de Segismundo y su voluntad temeraria); 2) la inducción que con esas vidas se forma y que concluye en el engaño de la vida humana; 3) esta conclusión universal puede ser tomada, a su vez, como premisa de la que se infieren las vidas particulares. La metáfora representa este orden sugiriendo el engaño de la vida por el término "sueño", lo efímero, lo ilusorio. La vida es "sueño", pero el significado de este término es la realidad demostrada en el orden causal y lógico de las experiencias de los personajes. De manera análoga a las metáforas antes estudiadas, mas referida a la comedia entera, la metáfora "La vida es sueño" cumple con su función dramática de representar la vida de los personajes por medio de la demostración. Es una figura retórica en función de una síntesis lógica de causa y efecto, principio y consecuencia que explica la realidad dramática.

El resultado de este artículo puede resumirse en los siguientes puntos: 1) las metáforas de la mitología, y de otras fuentes son el medio genérico de la interpretación dramática de los personajes de *La vida es sueño*; por lo cual la representación metafórica directa o literal no revela su significado dramático concreto. Éste es expresión de la experiencia de los personajes. 2) Como la experiencia de los personajes obedece a un orden causal y lógico, la metáfora cumple con su función dramática ajustándose a ese orden y debe ser interpretada a partir de él. 3) De aquí se desprende que su comparación con otras similares de diferentes poetas y obras

anónimas es aceptable únicamente en lo que la metáfora calderoniana tiene de recurso genérico, es decir, de "fórmula" dada en la definición retórica y en la tradición poética. La comparación resulta, por tanto, escasamente significativa y más bien artificial si no se ordena a subrayar el carácter dramático de la metáfora de Calderón, que es lo que hemos intentado.

ÁNGEL L. CILVETI

University of Rochester.