

La vida es sueño: del texto a la escena

VICENT BERNAT

No será necesario hablar aquí del texto de teatro, cuya primordial finalidad es la representación, ya que de olvidarlo se puede caer en partidismos y mutilaciones que modifican la definición específica de teatro.¹ Si recurrimos a los estudios hechos sobre *La vida es sueño* hallamos cantidad de información, la mayoría de las veces desde un punto de vista más filosófico y literario que teatral.

La mayor parte de los estudiosos de la obra de Calderón coinciden en dedicar casi toda su atención a Segismundo y en olvidarse casi por completo de los demás personajes. Ello podemos concebirlo, con cierta comodidad, desde un punto de vista que no mire hacia la representación teatral, porque no compromete a nada; pero la cuestión es muy diferente cuando del papel escrito se tiene que pasar a un lugar escénico, no solamente porque todo lo que se dice deberá pasar a la escena, si se quiere mantener el texto íntegro, sino porque, incluso lo omitido por el autor, tendrá que ser asumido por el compromiso de la práctica del director. En cuanto a la adaptación, es evidente que no se puede hacer una transformación sin conocer a fondo el objeto adaptado. El hecho es tan sorprendente que si alguien lee el análisis de Francisco Ruíz Ramón sobre *La vida es sueño*, y después lee la obra, puede llegar a creer que no llega ni a señalar la presencia de un personaje como Rosaura.

La importancia de Rosaura no la conocemos *a priori* y pocos hispanistas nos han hablado de ella. Joaquín Casalduero, interesado por este personaje, parece abandonarlo poco a poco, según avanza su análisis.³ Augusto Cortina, a quien debemos la edición del libro que estudiamos, no le presta mucha atención, pero se atreve a calificar a esta mujer de «giróvaga» y «vanílocua», con cierto desprecio.

Quizás sea ese desdén por Rosaura el que ha provocado mi interés. El análisis adoptará como punto de partida precisamente este personaje.

1. Vid. MICHEL CORVIN, *Aproche sémiologique d'un texte dramatique «La Parodie» d'Arthur Adamov*, en «Littérature», n.º 9 (Février 1973), pág. 88.

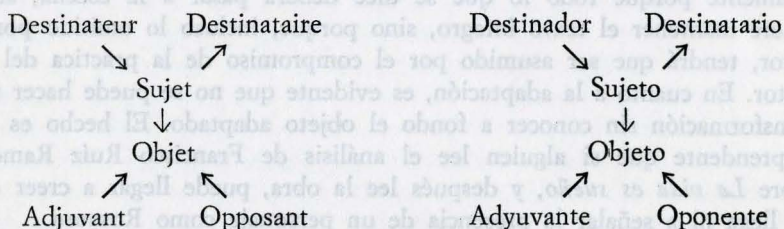
2. Vid. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español* (I), Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 268-277.

3. Vid. J. CASALDUERO, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos (BRH), 1962.

Para justificar mi elección, podemos señalar que Rosaura tiene un total de 719 versos en *La vida es sueño*, sólo superados por Segismundo con 871. A partir de ahí es cuando comenzamos a desconcertarnos al pensar que para algunos críticos Rosaura no existe, y cuando constatan su presencia, no intentan profundizar más en ello.⁴ Por otra parte, si vemos las intervenciones de ambos personajes, descubrimos que Rosaura cuenta con 92 y Segismundo con 88.

ANÁLISIS SINTÁCTICO DEL PERSONAJE DE ROSAURA: SUJETO

A partir de estos datos básicos simples, pero objetivos y concretos, vamos a comenzar el análisis completo de las relaciones sintácticas de este personaje con los restantes, a través de las escenas de las tres jornadas con que cuenta *La vida es sueño* (*). Tomaremos como sujeto hipotético el personaje de Rosaura —el primero por orden de aparición— y veremos si se puede mantener la hipótesis y de qué manera los demás personajes se relacionan con él, se subordinan o lo evitan. Para ello nos serviremos del «modelo actancial», propuesto por Greimas⁵ —sin entrar para nada en los antecedentes y la polémica de Propp-Levy Strauss— por lo sencillo y clarificador que puede resultarnos:



El esquema que nos propone Greimas, lo podemos aplicar según

4. Hemos de reconocer que VITTORIO BODINI en su libro *Segni e simboli nella «vida es sueño»*, Roma, Adriatica Editrice, 1968, comienza su trabajo estructural muy acertadamente y ve con sagacidad las dos tramas de Segismundo y de Rosaura, pero las presenta por separado, y, a partir de ahí, desarrolla su complicado estudio de los signos, con la única finalidad de probar el «Drama Monarchico» de *La vida es sueño*, olvidándose de la acción y de elementos esenciales que con facilidad habría podido señalar. Por otra parte, es difícil de separar, a priori, algo que se nos aparece en íntima relación. MARTÍN DE RIQUER en su edición de *La vida, es sueño*, Barcelona, Editorial Juventud, 1954, hace una descripción de la obra bastante detallada, pero se limita simplemente a eso, sin ir más lejos.

(*) Todas las citas de *La vida es sueño* se refieren a la edición de Augusto Cortina, con prólogo y notas. Madrid, Espasa-Calpe (clásicos castellanos), 1971.

5. A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1972 (traducido recientemente por Editorial Gredos).

avanza la acción de *La vida es sueño*, y ver la evolución del funcionamiento de cada uno de los personajes que constituyen el conjunto sintagmático de la obra.

Primera jornada

El objeto de Rosaura no es fácil de determinar en un principio, porque para ello necesitaríamos tener una visión global de la obra, y nosotros partimos de un análisis diacrónico, viendo una escena tras otra. Podemos señalarlo, a pesar de todo, si subrayamos lo que le dice a Clotaldo en la escena cuarta:

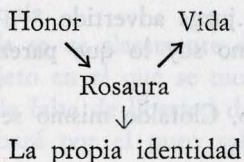
«vengo a Polonia a vengarme
de un agravio»

La mujer deshonrada, dentro de los principios sociales de la vida feudal es una mujer indigna. En la escena octava es Clotaldo quien afirma:

«vida infame no es vida»

Ella busca pues su realización como mujer honrada, su identidad de mujer para poder vivir. Lleva consigo la espada en la que confía para vengarse. Este objeto fálico tiene mucho más sentido cuando Clotaldo lo reconoce como suyo y comprende que Rosaura es su «hijo». ⁶ De ahí deducimos que Rosaura tiene manchada ya su honra al no conocer a su padre. Pero sobre ella pesa otro agravio más importante.

Acordaremos como destinador, el honor; como destinatario, la dignidad, la vida, que sólo alcanzará cuando consiga su propia identidad, como ser y como mujer:



En relación, pues, con este sujeto y su objeto, vamos a intentar situar a los demás personajes, las actantes que llamamos adyuvantes y

6. Digo «hijo», porque, en realidad, Clotaldo hasta el final de la primera jornada ve en Rosaura, vestida de hombre, a su verdadero hijo.

opponentes. En la primera escena aparece Rosaura vestida de hombre con su criado Clarín. Podemos suponer que es un adyuvante del objeto de Rosaura, aunque no se diga en ningún momento que él vaya a secundar las intenciones de aquella. De todas formas, al menos durante el transcurso de la primera jornada, no se sitúa nunca frente a Rosaura.

La función de Segismundo con respecto a ella no es más que la turbación ante la belleza femenina. No cabe afirmar tampoco que esté dispuesto a ayudar a Rosaura, puesto que cuando ésta va a contarle sus penas, a declararle sus intenciones, la acción queda interrumpida por la irrupción de Clotaldo en la escena tercera.

En la escena cuarta se tibia un deseo de apoyo hacia Rosaura por parte de Clotaldo, cuando éste ve en ella a su «hijo», pero siempre que «éste» se salve del rigor de la ley del rey Basilio. Y así dice:

«y si le merezco vivo
yo le ayudaré a vengarse
de su agravio»

La escena quinta, siguiendo la trayectoria de Rosaura, se presenta como un paréntesis en la corte de Polonia, con dos personajes que nos son extraños: Astolfo y Estrella. En la escena siguiente, con la entrada del rey Basilio, conocemos la verdadera identidad del prisionero Segismundo y nos introducimos en otra problemática que va paralela a la de Rosaura; entramos en el espacio del prisionero y de la monarquía.

Importancia capital para Rosaura tiene la escena séptima, porque Basilio les perdona la vida a ella y a Clarín, y es así como podrá proseguir su camino hacia su objeto. Basilio puede ser considerado aquí un adyuvante inconsciente. En la escena siguiente Rosaura confiesa a Clotaldo que es Astolfo quien le ha agraviado, y ahí le descubre que bajo su traje de hombre se esconde la mujer que ha sufrido tal ofensa:

«...juzga advertido,
si no soy lo que parezco»

A partir de este momento, Clotaldo mismo se siente agraviado y por lo tanto obligado a defenderla:

«Mi honor es el agraviado,
poderoso el enemigo»

Aunque Astolfo no tiene aquí una función declarada de adyuvante u

oponente, porque desconoce la presencia de Rosaura en la corte de Polonia, es de suponer que se halla en la situación de oponente, ya que su actuación representa la más fuerte traba para el objetivo de Rosaura. Y lo mismo se podría decir de Estrella que está decidida a casarse con aquel.

El esquema actancial podría quedar, al final de la primera jornada, de la siguiente manera:



Astolfo y Estrella, en tanto que oponentes en potencia, quedan señalados con el paréntesis, así como Basilio, que es un adyuvante indirecto e inconsciente. Clarín se caracteriza aquí por una constante despreocupación que muestra siempre con su simpática palabrería, pero sin definirse como colaborador en las intenciones de Rosaura, aunque la acompañe, de ahí que lo señalamos con un signo menos. Clotaldo lo presentamos como adyuvante, sin tener en cuenta que, indirectamente, es también un oponente en cuanto que no se da a conocer como padre de Rosaura, una de las manchas de su honor.

Los soldados que aparecen con Clotaldo no son definidos como personajes, y su función actancial está relacionada con la función de aquel, así como los soldados de la corte del rey Basilio, que a menudo, sin función actancial, no tienen otra misión que la de constituir el conjunto paradigmático de la monarquía.

En esta primera jornada se ve claramente definido el espacio del honor, el camino hacia el objeto en el que se mueve Rosaura, como queda determinado el espacio de la falta de libertad de Segismundo y el espacio de la monarquía, que acabará por el puro reflejo del anterior, aunque no los estudiemos aquí.⁷

7. Cuando hablo de espacio, me refiero a la noción empleada por ANNIE UBERSFELD en su seminario sobre el espacio teatral del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona Nueva, París III. El espacio, pues, no equivale al lugar. Este se puede concretar y situar físicamente en una escena o tener un sentido geográfico,

Rosaura se nos presenta como una mujer travestida de hombre y la podemos reconocer por su belleza y por el tratamiento de «señora» que le da su criado Clarín, ya en la primera escena. El problema que ella plantea se nos va aclarando a través de las escenas, cuarta, séptima y octava, y al final se nos muestra ya como mujer.

De las ocho escenas en que se divide la primera parte, este personaje interviene en seis, mientras que Segismundo sólo lo hace en dos, si bien es verdad que la escena sexta está dedicada a él, sin su presencia.

Segunda jornada

En la escena segunda de esta parte Clarín se define mucho más. Con sus amenazas a Rosaura, muestra a Clotaldo hasta dónde llega su fidelidad. Su función actancial, que deberá ser patente en la escena, es de las más delicadas que se nos presentan en el teatro. No podemos clasificarlo como adyuvante, pero tampoco como oponente, aunque sea capaz de ello. Clotaldo asume aquí su responsabilidad para defender el honor de Rosaura.

La próxima entrada de Rosaura se da ante Segismundo, cuando éste se halla en palacio, sometido a las pruebas de su padre, el rey Basilio. El encuentro es importante porque va perfilando la estructura de *La vida es sueño*. Segismundo reconoce a Rosaura, recuerda haberla visto anteriormente:

«yo he visto esta belleza
otra vez»

Al verla confiesa que ya halló su vida. Es muy significativo que, a pesar de todo, lo que más admira Segismundo no es la riqueza ni la pompa de palacio, sino la belleza de la mujer, como le dice a Clarín, y que se concreta en el personaje de Rosaura. Eros hace su aparición de manera intempestiva. Es un paréntesis en la obra de Calderón, que choca con la ortodoxia conservadora del texto. El deseo hacia Rosaura es tan fuerte que Segismundo está decidido a echar su honor por la ventana. Clotaldo se ve obligado a defender por primera vez el honor de su hija, enfrentándose al príncipe Segismundo en la escena octava. En la escena

mientras que el espacio sería mucho más abstracto y tiene que ver con todo lo que constituye el campo de acción de uno o más personajes, sus estados de ánimo, la clase social, el momento histórico, etc., con todos los elementos que lo pueden definir dentro de la polisemia teatral.

siguiente, Astolfo salva la vida de Clotaldo. En la undécima escena, Estrella hace alusión a un retrato que lleva Astolfo pendiente del cuello, señalado ya en la primera jornada, que no es más que el retrato de Rosaura —ahora dama de Estrella, con el nombre de Astrea— como se verá en la escena siguiente. En las escenas decimocuarta y decimoquinta asistimos al enfrentamiento de Astrea y Astolfo, que descubre en ella a Rosaura. Siempre por el retrato, discuten Estrella y Astolfo.

En la escena decimoctava vemos el despertar de Segismundo. De la realidad de la prueba de su padre, que cree soñada, de todo lo que recuerda, sólo perdura el buen sentimiento de amar a una mujer. Y es el único hecho que le hace pensar en que lo pasado fue realidad y no sueño:

«Sólo a una mujer amaba...
que fue verdad creo yo
en que todo se acabó
y ésto sólo no se acaba»

El esquema actancial en esta segunda parte podría ser el siguiente:



Podemos suponer que Segismundo, amando a Rosaura, de conocer su objeto, lo defendería; de ahí que lo coloquemos entre paréntesis, como un adyuvante en potencia. Clarín al no determinar su posición, lo situamos en un punto intermedio. Estrella al margen de la problemática de Astolfo y Rosaura, continúa siendo oponente inconsciente, en cuanto que es ella la causa del agravio a nuestro sujeto actancial. El rey Basilio y los criados tampoco forman parte de la sintaxis actancial de Rosaura.

Clarín, que representa un peligro para Rosaura y el Estado, en cuanto que conoce todos los secretos de ésta y de lo ocurrido con Segismundo, al que ha servido en la prueba de su corto reinado, es encarcelado por Clotaldo en la misma Torre.

En esta jornada Segismundo aparece en once escenas y Rosaura en seis. Sin embargo, Rosaura se halla en el origen o el centro de la acción, al ser aludida abierta o veladamente por los demás personajes, en un total de siete escenas, en las que no está presente (segunda, novena, décima, undécima, decimosexta, decimoséptima y decimooctava). Tales serían: la escena séptima con Segismundo, origen de las que siguen; las relativas al retrato de Rosaura, entre Astolfo y Estrella; el encarcelamiento de Clarín y el despertar de Segismundo.

Tercera jornada

Curioso es el comienzo de esta última parte con el monólogo de Clarín, personaje que va intrigando a lo largo de toda la obra. Encarcelado en la misma torre que Segismundo, nos habla de sus privaciones, hiperindividualista, aislado y solitario, sin poderse confiar a nadie. No nos atrevemos a calificarlo como adyuvante u oponente de ningún sujeto actancial.

Las escenas que siguen son de gran interés con respecto a la trayectoria de Segismundo, que es liberado por unos soldados y el pueblo alzado en armas, todos alejados del espacio del honor de Rosaura. Segismundo queda sumergido en el mar de dudas sobre la realidad y el sueño.

En la escena octava, Rosaura pide a Clotaldo que la venga, que la ayude a alcanzar su identidad de mujer honrada. Todo su discurso trata magistralmente el problema del honor y acaba con unos versos de Clotaldo, un tanto oscuros. Rosaura, en la escena siguiente, es introducida por la descripción que hace Clarín a Segismundo. El enorme diálogo de la escena décima es de capital importancia. Allí le pide a Segismundo que la ayude, como mujer desdichada y como mujer que él ha admirado tres veces en lugares distintos y con diferentes trajes. Segismundo comienza a dudar sobre la realidad de su «sueño» de la Segunda jornada, ante las pruebas de Rosaura, pero el hecho más importante se da cuando decide ayudarla, asumiendo así la función de adyuvante, con las palabras:

«Vive Dios que de su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona.»

Segismundo se alza al mismo tiempo en sujeto, dueño de sí mismo, en busca de su identidad como hombre libre y como rey, contando entre sus adyuvantes a Rosaura, que se le ofrece como un guerrero más.

En la escena undécima Clarín encuentra a Rosaura. Su discurso es interrumpido con sagacidad dramática, como a menudo hace Calderón, por el ruido de los ejércitos que se disponen a enfrentarse. La muerte de Clarín, sin que llegue a definirse al lado de nadie, cuando comienza la guerra, encierra también un gran interés, que analizamos a continuación.

Hasta la escena decimotercera el esquema actancial se mantendría así:



A Clarín, sin ninguna función actancial, lo presentamos aislado, al margen, entre paréntesis. Es uno de los personajes, cuyo comportamiento hace temblar la acción a lo largo de la obra. Es siempre un oponente o adyuvante en potencia pero abiertamente se desentiende de todo, cuando abandona la posibilidad de su funcionamiento actancial, en la guerra de Basilio contra Segismundo:

«Voces de unos: ¡Viva nuestro invicto rey!

Voces de otros: ¡Viva nuestra libertad!

Clarín: ¡La libertad y el rey vivan! »

Una flecha perdida le causará la muerte. Calderón tiene la intuición genial de suprimirle, porque sabe que Clarín ha perdido toda función dramática.

En la última escena la trayectoria de la acción adopta un viraje radical, en el que, gracias a Segismundo, Astolfo desagravia a Rosaura aceptándola en matrimonio, cuando Clotaldo confiesa ser su padre. Rosaura alcanza su objeto y desaparecen sus oponentes actanciales. La obra concluye así, cuando Segismundo vence a su padre y le perdona, aunque la victoria más grande para él es vencerse a sí mismo, renunciando a Rosaura y quedando con Estrella.

A un lector actual le puede chocar esa autorepresión de Segismundo. De hecho, es el resultado práctico de la ideología impuesta por Calderón a sus personajes, la ideología católica imperante, reaccionaria y castrante.

El final de la obra es el castramiento total de los impulsos esenciales de Segismundo: la libertad y el amor. Toda su atracción y sentimientos por Rosaura son reprimidos, y el pueblo encarcelado. Llama la atención la representativa intervención del soldado del pueblo, después de la victoria de Segismundo, que es condenado por «traidor». La actuación de Segismundo, castigando a uno de sus adyuvantes en la acción de la guerra, es arbitraria e injusta, por más que fuera aceptada así en la época.⁸ Esa es la negativa conclusión a la que llega Segismundo al alcanzar su propia identidad. Segismundo se encierra a sí mismo en la prisión de la monarquía. Todo ello podrá ser muy barroco, pero el problema, en nuestros días, se halla en cómo mostrarlo en un lugar escénico, para denunciar hasta qué punto el final de *La vida es sueño* resulta reaccionario y conservador.

Respecto a los personajes que no aparecen citados en este esquema actancial, como ya hemos dicho antes, pueden estar en relación con otros esquemas actanciales a los que son susceptibles de pertenecer.

Una vez terminado el análisis actancial, podemos afirmar que Rosaura es un personaje con una fuerza dramática indiscutible, tanto es así que su función se sitúa casi siempre a nivel de sujeto. Pero su presencia en la obra va mucho más lejos. Si seguimos su trayectoria sintáctica, constatamos que tiene una función estructural sobresaliente, de la que el mismo personaje es consciente. La obra comienza con la intervención de Rosaura, vestida de hombre, y Clarín, los cuales descubren a Segismundo en la Torre. Se trata del primer encuentro que produce un fuerte impacto en Segismundo.

El segundo encuentro se da en la segunda jornada, en palacio, cuando Segismundo es sometido a la prueba de su padre, el rey. Rosaura no va vestida de hombre, sino de dama de honor de Estrella. La impresión que su belleza le produce a Segismundo es semejante a la de la primera jornada. Hasta aquí Segismundo no sabe quién es la hermosa mujer.

En la tercera jornada, «su luz» vuelve a cegar al príncipe y Rosaura le declara su verdadera personalidad. Su intervención soluciona muchas dudas a Segismundo, pero sus palabras son decisivas y podemos comprobar la importancia de su funcionamiento. Constituyen el «elemento motor de la acción» del que habla Roman Ingarden.⁹ Segismundo no parece muy decidido a actuar contra su padre, pero el discurso de Rosau-

8. Vid. DANIEL L. HEIPLE, *The tradition behind the punishment of the rebel soldier in «La vida es sueño»*, in «Bulletin of Hispanic Studies», Vol. L, n.º 1 (January 1973) pág. 17.

9. Vid. ROMAN INGARDEN, *Les fonctions du langage au théâtre*, in «Poétique», n.º 8 (1971) pág. 536.

ra le convence hasta el punto de anteponer el honor de la mujer a su corona.

La estructura de la obra parece basada en estos tres encuentros y al final no resulta gratuito el hecho de que la penúltima intervención esté reservada a Rosaura. Ella, en busca de su verdadera identidad, de su existencia como mujer digna, según las concepciones del estatuto feudal, y, Segismundo, en la búsqueda del ser, de su existencia plena de hombre libre, dos objetivos paralelos que entrecruzándose constituyen la estructura de *La vida es sueño*. De ahí que, sólo en el último encuentro, ella se muestra como es, cuando ve en Segismundo el medio de realizarse como mujer.

Dos vidas paralelas con objetos similares que no pueden alcanzarse sin la ayuda de otros intermediarios. Rosaura necesita llegar al matrimonio honrosamente y conocer a su padre, para lo cual interviene Clotaldo y, más tarde, Segismundo. El príncipe prisionero necesitará el apoyo del pueblo y el amor de la mujer para conseguir su objetivo.

Segismundo se convierte en el héroe de la obra, aunque la acción dramática se subordina mucho más a Rosaura, en cuanto sujeto. Por eso resultan casi inaceptables los puntos de vista de Francisco Ruiz Ramón y de Pandolfi.¹⁰

ESPACIO Y SEMIOLOGÍA TEATRAL

Como dice Annie Ubersfeld, la representación teatral suele ser mimo del texto y del mundo.¹¹ Este aspecto de mimesis no se puede eliminar del teatro. Si analizamos el texto a través de la didascalía y los diálogos, se pueden extraer elementos semiológicos, que nos conducen a diversas conclusiones. Como la mayoría de los estudiosos de la obra de Calderón, nos damos cuenta de que el texto de *La vida es sueño* se sirve muy a menudo de la metáfora, dejando poco margen a la metonimia, y ello representa una gran dificultad para el director de escena, pero al mismo tiempo le permite una mayor libertad de creación o recreación. En efecto, de la didascalía o indicaciones escénicas no relevamos nada que no se halle en el texto dialogado, y lo poco que aparece es puramente denotativo sin ningún elemento léxico que nos amplíe el campo connotativo.¹²

10. Vid. F. RUIZ RAMÓN, ob. cit. y V. PANDOLFI, *Histoire du théâtre* (II), Verviers, Gerard and C.° (Marabout Université), 1968.

11. Para el espacio y semiología, sigo de cerca las teorías de A. UBERSFELD en el seminario citado.

12. Vid. ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, en «*Communications*», n.° 4 (1964) p. 40-51 y M. NOËLLE GARY-PRIEUR, *La notion de connotation(s)*, en «*Littérature*», n.° 4 (décembre 1971) p. 96-107.

En los diálogos el número de objetos que aparecen denotados es muy limitado. Tales serían: la torre, la puerta, la cadena, las pieles, la espada, la pistola, el monte, desnudas peñas, salón de Palacio Real, palacios suntuosos, lecho, balcón, ventana, daga, retrato, estancia, cuarto, cetro, corona, armas, llaves y algunos más. Por supuesto que aquí la connotación se da a lo largo de todos los diálogos, e incluso esos pocos objetos denotados tienen con frecuencia una ampliación connotativa que les es propia a través de la obra. Así ocurre con los objetos-signo que tienen el valor de signos de signo.¹³ La espada de Rosaura que hace referencia al objeto espada es al mismo tiempo el objeto fálico, símbolo de la paternidad. La Torre es signo que hace referencia a la torre pero también a la prisión. Se podrían dar otros ejemplos, siempre teniendo en cuenta que el signo-objeto en la escena lleva el referente en sí mismo, diferenciándolo así del signo lingüístico saussureano, cuyo referente se halla fuera del significante.

Para determinar los lugares escénicos haremos un inventario de los lexemas que indican algún lugar, en donde se va desarrollando la acción. Veamos cómo van apareciendo siguiendo el encadenamiento sintagmático. En la primera jornada, ya en las indicaciones escénicas, se nos señalan a un lado un monte fragoso y al otro una torre que sirve de prisión en su planta baja. Ese monte aparece citado repetidas veces en el diálogo como «desierto monte», o sin ningún adjetivo, con excepción del demostrativo. Se nos indican también otros elementos constitutivos de ese lugar: «peñas», «desnudas peñas», «rocas» y «peñascos». El conjunto es un «rústico desierto». La Torre aparece citada sin adjetivos, o sólo con el demostrativo, unas cinco veces, y otras tantas, más o menos, como «torre encantada», «prisión», «prisión oscura», «estrecha cárcel», «bóvedas frías» o «vedado sitio del monte». La Torre tiene puerta, citada unas tres veces.

«Polonia» aparece señalada cuatro veces, sólo denotada, y nos hace pensar en un país abstracto, donde se sitúa la acción, en una especie de no-lugar. Con Moscovia, lugar de origen de Rosaura, ocurre otro tanto.

De la Torre pasamos al salón del Palacio Real, la corte del rey Basilio, de la cual no se nos da ningún elemento léxico que nos indique ningún objeto concreto de ese lugar escénico, si exceptuamos la alusión hecha por Basilio al dosel y silla del rey.

En la segunda jornada se amplían muy poco semánticamente estas localizaciones. De nuevo en «palacio» Basilio nos indica que Segismundo ha sido trasladado hasta allí en «coche», y que le acuestan en una «cama»

13. Vid. PETR. BOGATYREV, *Les signes du théâtre*, en «Poétique», n.º 8 (1971) p. 517-530.

del «cuarto» del rey. Segismundo al despertar ve el «lecho tan excelente» y «palacios suntuosos». Estrella le da la bienvenida al «dosel». La sala donde se halla el príncipe tiene un «balcón» y una «puerta».

Sobre la Torre se nos dice que hay otra «estancia», en la que es encarcelado Clarín. La Torre queda descrita como «prisión», «estrecha prisión», «prisión tan grave», «cárcel estrecha». Polonia es citada también por Astolfo.

En la última jornada, comenzamos con la torre que se nos presenta como «encantada torre», «rústica prisión», «rigurosa prisión», «cerrada prisión», en el «reino» de Polonia, «en un desierto», entre «montes soberbios». Para terminar, se señala una nueva localización, se trata del «campo» de batalla, entre «montes» con «peñas», «espesas matas y «ramas».

Todas estas localizaciones, debido a la falta de más indicaciones concretas nos hacen pensar en unos lugares casi abstractos. De ser así eludimos desde un principio la posibilidad de un montaje naturalista. Por ello nos sorprende que Augusto Cortina afirme que los trajes de los personajes de *La vida es sueño* sean «puramente españoles»,¹⁴ de la misma forma que Joaquín Casalduero ve un «precioso ejemplo de arquitectura barroca rústica» en una de las primeras descripciones de la Torre.

Es evidente que a Calderón más que el marco de la representación le interesaba la acción de sus personajes. Son ellos mismos quienes nos van trasladando de un lugar a otro. Su discurso es la base de todo el trabajo teatral. El actor es el elemento principal de la representación calderoniana.

El espacio de la representación podrá partir de la mimesis de los conjuntos paradigmáticos del texto, inmensamente ricos en metáforas, ya que se trata de un texto poético y barroco. Para reconstruir todos esos conjuntos paradigmáticos se podrá recurrir no sólo a los objetos enunciados más o menos metonímicamente y a los personajes, sino a todos los enunciados metafóricos del rico campo connotativo de la obra, siguiendo así una retórica aplicada al actor, al objeto y su espacio. Para ello procederíamos a la realización de un inventario de todos los elementos materializables, que se extraerían del discurso de los personajes, y que no vamos a exponer aquí por el extenso lugar que ocuparía dentro de nuestro análisis. Sin embargo, si algo es palpable a primera vista, a través de todo el discurso de *La vida es sueño*, es el recurso a las imágenes que se refieren a la grandiosidad de la naturaleza cósmica y que pueden

14. CALDERÓN DE LA BARCA *La vida es sueño. El Alcalde de Zalamea*, (edición, prólogo y notas de A. CORTINA), Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

ser un punto de partida para la escenografía, cuyo carácter polisémico posibilita el empleo sincrónico de diversos signos u objetos-signo.

El espacio podrá ser mimético del modelo actancial, de forma que resultará muy distinto un montaje que considere a Rosaura como sujeto actancial y, otro que no le preste gran atención, si es que siendo fiel al libro de Calderón se puede concebir este último. El espacio del honor de Rosaura es trascendental en la obra porque se interfiere en los diferentes espacios que van apareciendo. Tales serían: el espacio de la falta de libertad, el espacio de la monarquía, que viene a ser el envés y reflejo del anterior, el espacio de la guerra y el de la tiranía. Y es también su espacio el hilo conductor que sirve para pasar de un lugar escénico a otro; de la montaña a la torre, de la torre a palacio y de aquí al campo de batalla. Una vez más Rosaura se nos aparece como elemento indispensable para la estructuración del espacio y los lugares escénicos, que no podemos dissociar de su importante papel en la acción dramática.