

# **APROXIMACIÓN RETÓRICA AL MONÓLOGO CALDERONIANO**

**MANUEL LÓPEZ MUÑOZ**  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1996



## APROXIMACIÓN RETÓRICA AL MONÓLOGO CALDERONIANO

MANUEL LÓPEZ MUÑOZ  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

### 1. DE LA RETÓRICA EN LOS SIGLOS DE ORO, OTRA VEZ

A estas alturas del siglo, hablar de la importancia que tienen las enseñanzas de Retórica en los llamados «Siglos de Oro» puede parecer, en afortunada expresión del profesor Luis Gil Fernández<sup>1</sup>, una bachillería. Sobre todo después de estudios tan documentados como los ya clásicos de Antonio Martí<sup>2</sup>, de José Rico Verdú<sup>3</sup>, de Luisa López Grigera<sup>4</sup> o de Elena Artaza<sup>5</sup>, desde el campo de investigación de la Filología Hispánica, o los menos conocidos que se han colaborado desde el área de la Filología Latina y Neolatina.

No obstante lo dicho, se corre el riesgo de convertir tal afirmación en un simple *locus communis* que se anuncia, se transmite y se olvida. Frente a esto, debemos recordar que la Retórica se convierte, ya desde el temprano Humanismo, en una disciplina central del proceso educativo, así como en una especie de cauce forzoso de iniciación en las tareas de la escritura con voluntad artística. Hasta tal punto es esto así que hay estudiosos, como Marc Fumaroli<sup>6</sup>, que no han vacilado en denominar *Edad de la Elocuencia* al XVI europeo.

Parece bastante claro que se debe poner en relación el impulso advertible en la educación retórica de la juventud con el contexto de la Reforma y Contrarreforma, ya que ambos movimientos coincidieron -al menos en esto estaban de acuerdo- en la necesidad de formar buenos oradores eclesiásticos, capaces de propagar los nuevos postulados religiosos con las dosis adecuadas de espectacularidad, bondad y sabiduría y de difundirlos entre la masa de la feligresía, no compuesta por teólogos expertos, como huelga explicar.

<sup>1</sup> Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid, Alhambra, 1980, un libro realmente recomendable para cualquiera que desee acercarse a esta época y aprender a contemplarla fuera de las exaltaciones nacional-patrióticas que, por suerte, ya no impregnan tanto nuestro sistema educativo ni nuestros patrones normales de referencia.

<sup>2</sup> Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1972.

<sup>3</sup> Rico Verdú, José, *La Retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid, CSIC, 1973.

<sup>4</sup> López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca, Universidad, 1994; para una aplicación del método retórico al análisis de textos, es interesante, de esta misma autora, «Análisis retórico de un poema de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 11 (1982), pp.259-265.

<sup>5</sup> Artaza, Elena, *El Ars Narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Deusto, Universidad, 1989.

<sup>6</sup> Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1990. Es una reimpresión.

En la España de la Contrarreforma, como en el orbe católico romano en general, la enseñanza irá quedando progresivamente en manos de la Compañía de Jesús, cuya *Ratio Studiorum* contempla un aprendizaje casi exhaustivo de la preceptiva retórica, con distintas actividades también retóricas a lo largo del día y durante el curso académico. En palabras de Luisa López Grigera<sup>7</sup>, hablando de las enseñanzas de Gramática, Retórica y Dialéctica:

...a mediados del XVI estos primeros estudios, desgajados de la universidad -especialmente por influencia de los jesuitas-, se cursaban en colegios de humanidades, anteriores a la Universidad propiamente dicha. Por tanto, estos estudios de Retórica los han hecho todos los que tenían una educación media en esas épocas, aun sin pasar por la universidad.

En conjunto, el estudiante de los colegios de humanidades aprendía primero la preceptiva de la *inventio*, de la *dispositio*, de la *elocutio*, quizá la *memoria*<sup>8</sup> y, a buen seguro, la *actio*. Aparte de la teoría, estaba la práctica de la lectura comentada de textos y los ejercicios retóricos propiamente dichos, los *progymnasmata*<sup>9</sup>, cuyo manual más usado fue el de Aphthonio, ora en la traducción latina del humanista Rudolf Agricola, ora en la castellana de Francisco Escobar (Salamanca 1550 la primera, y Barcelona 1558 la segunda). Desde luego, la *Ratio Studiorum* fomentó considerablemente tal tipo de ejercicios retóricos menores, como se ve en el punto quinto de las «Reglas del profesor de Retórica» cuando se dice que<sup>10</sup>:

Los ejercicios de los discípulos, mientras el profesor corrige las composiciones, serán, por ejemplo, imitar algún pasaje de un orador o un poeta; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; traducir al latín un discurso griego o viceversa; ...componer epigramas, inscripciones, epitafios; entresacar frases y latinas, ya griegas, de los buenos oradores y poetas; ...sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes.

<sup>7</sup> López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y Práctica*, Salamanca, Universidad, 1991, p.26.

<sup>8</sup> Ya desde el primer Renacimiento, aunque el proceso es advertible en la teoría clásica, la mnemotecnia se va afianzando como una *ars* independiente de la Retórica y que requiere para ser cultivada una predisposición natural, no del razonamiento y la expresión -caso del hombre elocuente-, sino de la fisiología del individuo, opinión que se va a ir perpetuando. *vid.* a tal respecto, Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1966; sobre la separación de la memoria del resto de la preceptiva retórica, tenemos un ejemplo en los *Ecclesiasticæ Rhetoricæ sive De Ratione Concipiendi libri VI* de fray Luis de Granada (Lisboa, 1576), cuando dice, justo en el Prefacio de la obra: «...animadvertendum est quinque præcipuas oratoris partes esse, nempe inventionem dispositionem elocutionem memoriam et pronuntiationem. Ex his autem partibus memoriam ab arte secernimus, quod ea natura magis quam arte constare videatur. Hac vero parte sublata aliarum rationem tradere institimus», «...cosa es de advertir que cinco son las principales partes que añaden al orador, a saber, invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación. Y de estas partes hemos separado de la técnica la memoria porque más se nos antoja que se basa en la predisposición natural que en la técnica. Y así, deida esta parte, decidimos tratar el método de las otras...». Cito el texto latino y su versión castellana de acuerdo con mi Tesis Doctoral, aún inédita, titulada *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica de fray Luis de Granada. Edición crítica, traducción y estudio preliminar*.

<sup>9</sup> A la importancia de los *progymnasmata* en la formación literaria de los escritores españoles del XVI dedica Luisa López Grigera sus lúcidas páginas de «Notas sobre *Progymnasmata* en la España del siglo XVI», pp. 585-590, vol.II de Maestre Maestre, José María - Pascual Barea, Joaquín (coordinadores), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990). Cádiz, Instituto de Estudios Turoloenses (CSIC) - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, pero también parte del primer capítulo de su libro *La Retórica en la España del Siglo de Oro* [1994]; en concreto, me refiero al titulado «La Retórica como código de producción y de análisis literario» [1994: 17-32].

<sup>10</sup> Labrador, C. - Beltrán-Quera, M. (et al.), *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas. Traducción al castellano; introducción histórica y temática; bibliografía*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1986, p.94, en López Grigera [1994: 585 ss.].

lo cual me lleva a estar completamente de acuerdo con López Grigera cuando piensa ella<sup>11</sup> que está «mostrado que todo hombre de cierta cultura, hasta no hace mucho, conocía los preceptos de la Retórica».

## 2. CALDERÓN Y LA RETÓRICA

Desde luego, Calderón hubo de ser educado en un estricto programa de aprendizaje de la Retórica, tanto teórica como práctica, consecuencia lógica de su paso -aun menos largo de lo habitual- como estudiante de humanidades por el Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid, formación que sin duda le tuvo que ser de gran utilidad al estudiar primero en la Universidad de Alcalá, en 1614, y luego en la de Salamanca, desde Diciembre de 1615.

Dice Ciriaco Morón<sup>12</sup> que:

*la casuística de sus obras, las sutiles distinciones entre acciones causadas y acciones permitidas, efectos directos y efectos indirectos de los actos, prueban más familiaridad con el derecho que con la teología propiamente dicha. Incluso temas que hoy consideramos teológicos, como el libre albedrío, eran capítulo fundamental de los estudios jurídicos, ya que el derecho, ley positiva, se estudiaba como subordinado a dos leyes más: la ley natural y la ley eterna, ambas estudiadas en la teología.*

Pero, en realidad, esa casuística de los hechos, las causas y las consecuencias de las acciones, ya se aprendía en las clases de Retórica, concretamente cuando se trataba la *inventio*. Ejemplo de lo dicho podemos encontrar en el tratadito *De Rhetorica Facultate*<sup>13</sup> (Madrid, 1688), escrito por el que fuera jesuita y profesor de Retórica en el Colegio Imperial de Madrid, Bartolomé de Alcázar, un tratadito bastante posterior al periodo de estancia de Calderón en este Colegio, pero que sigue bastante al pie de la letra la estructura y contenidos propios de la Retórica de los jesuitas.

No parece, pues, descartable que Calderón contara con una apreciable formación retórica en su bagaje cultural; ahora bien, ¿podemos decir lo mismo de su producción dramática? Quizá antes de contestar a esta pregunta, que va a centrar la segunda parte de la intervención, sea menester primero recordar que los conocimientos clásicos de Calderón no se limitan a sus estudios de Retórica, sino a todo un ambiente de teorización de raíz clasicista que lo rodea y que, a buen seguro, hubo de tener influencia en él.

De hecho, el estudio del ambiente clasicista, así en la teorización de la escritura dramáti-

<sup>11</sup> *loc.cit.*

<sup>12</sup> Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1978, p.12. En adelante, cito por esta edición.

<sup>13</sup> *vid.* Alcázar, Bartolomé de. *De Rhetorica Facultate liber primus. Estudio preliminar y edición bilingüe por Manuel López Muñoz*, Granada, Universidad, 1994. esp. los capítulos III (*De inventione et locis oratoris generatim*), IV (*De locis insitis*) y VI (*Qua ratione eruantur argumenta ex locis rhetorice*).

ca del XVII español como en su praxis<sup>14</sup>, parece mostrar que nuestros autores estaban en contacto con los cánones del género, tanto los sentados directamente en la Europa de esa época como los que se inspiran en la preceptiva poética clásica, de la que no podemos pasar por alto su fuerte relación con la Retórica, relación que no es, en Grecia y Roma, la de dos disciplinas con zonas limítrofes, sino más bien una especie de parentesco genético que desgaja a la Poética -como teorización de un tipo específico de mensaje lingüístico persuasivo-estético- de la Retórica, teoría y técnica de la persuasión.

Tan cercano es el parentesco de Retórica y Poética que tomará ésta de aquella toda una serie de ideas, entre las que bien podemos destacar la noción del *decorum*, lo que en griego se denomina *to prepon*, pero también la de la verosimilitud, por ejemplo; ambas nociones, junto con bastantes otras afines a la composición de la trama, a la descripción y caracterización de personajes, situaciones y localizaciones espacio-temporales son preceptiva poética, sí, pero de raíz retórica<sup>15</sup>.

Así, un ejemplo de uso del *decorum* en la caracterización del personaje nos lo narra MOIR cuando dice<sup>16</sup>:

...After the very early drama of the century, an unmarried Queen or Princess may be honourably in love with a worthy nobleman, and she may even tell the audience so in eloquent «asides» which reveal her struggle between passion and need to fulfill the ideal that she represents, but she must never avow her feelings openly to her beloved, or to any other personage in the play.

Ahora bien, este decoro de la Reina, o Princesa, soltera que se siente presa al tiempo del amor y de su posición social y que no debe comunicárselo a nadie sino a los espectadores -que no son su mundo real, sino una especie de prolongación de sus propios procesos mentales-, ¿es sólo una exigencia dramática o tiene alguna otra procedencia rastreable?

La respuesta, una vez más, nos la ofrece la Retórica de la época, la Retórica en la que cualquier hombre medianamente culto había sido educado, y de la que hemos utilizado a Bartolomé de Alcázar como ejemplo.

Fœmina princeps laudatur: 1.A generis claritate. 2.A sancta piaque educatione. 3.A prolis fœcunditate optimaque liberorum institutione. 4.Ab observantia erga maritum. 5.Ab animi moderatione, pudore, morum integritate...<sup>17</sup>

Algo después, al hablar de la alabanza de una persona concreta por haber hecho una cosa

<sup>14</sup> *vid.* Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *apud* Anderson, M.J. (ed.), *Classical Drama and its Influence*, London, Methuen, 1965, pp. 191-298.

<sup>15</sup> *cf.* Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966. §§1055-1062. para el tratamiento del *aptum*, por citar una obra de todos conocida. A partir de ahora, cada vez que nos refiramos a ella será por el apellido del autor y el número de párrafo.

<sup>16</sup> *cf.* Moir, Duncan, *art.cit.*, p.215.

<sup>17</sup> «Una dama principal es alabada: 1.Por la claridad de su linaje. 2.Por la piedad y santidad de su educación. 3.Por la fecundidad de su descendencia y la perfecta educación de sus hijos. 4.Por la observancia de sus deberes conyugales. 5.Por la moderación de espíritu, pudor, integridad de costumbres...» El texto está tomado de Bartolomé de Alcázar, p.177 de mi edición.

determinada, en estos términos propone el propio Alcázar que se ensalce su carácter: «...Ostende illum non parere cupiditatibus, non impelli ab amore, non rapi ab odio...»<sup>18</sup>.

Bastante evidente es aquí el establecimiento del juego dramático del doble nivel: la Reina, o Princesa, del ejemplo debe mostrarse moderada de espíritu, pudorosa y de íntegras costumbres, no presa de los deseos ni impelida por el amor, ya que todo eso choca frontalmente con lo que se considera decoroso en su conducta social; de otro lado, la trama, incluso el propio proceder escénico, requiere hacer al público partícipe de unos sentimientos que no son tampoco indecorosos desde el punto y hora en que se trata de un amor, usando esa horrorosa y pútrida expresión actual *políticamente correcto*, esto es, depositado dentro de la misma clase social, en alguien merecedor de él... y libre de concupiscencias y de instintos básicos más o menos explícitos.

El siglo XVII es, pues, un mundo bastante retorizado, como vemos, pero no sólo en estos detalles, sino incluso en una parte casi indispensable de cualquier obra dramática como es el monólogo.

### 3. EL MONÓLOGO COMO PIEZA CLARAMENTE RETÓRICA

Podemos definir el monólogo muy claramente como un discurso, un ejercicio retórico que sigue la preceptiva al uso en más de un aspecto. Normalmente, se trata de un hecho comunicativo de índole persuasiva cuya naturaleza cambia en función de ese juego dramático del doble nivel al que antes he hecho alusión: en tanto que razonamiento de un personaje, el destinatario del mensaje es, en el nivel de la trama dramática, el personaje mismo y, en el nivel del hecho teatral, el auditorio, los espectadores; la finalidad del monólogo, en tanto que fenómeno propio de la trama, es conseguir que el personaje razone consigo mismo, normalmente qué hacer o por qué se siente como se siente, mientras que, en el contexto del hecho teatral, es la exposición no interactiva de una duda o de un estado de ánimo; en la trama, la persuasión buscada afecta a las acciones futuras del personaje, aunque su utilización dramática busca lograr un efecto de empatía o de antipatía entre el público; como arte del proceso que conduce -o no- a una actuación determinada y futura, se sitúa en el *genus deliberativum*, pero su presentación al público no puede, por definición, crear mayor efecto que el puramente estético, lo que lo asigna al *genus demonstrativum*.

### 4. EXCURSUS: NOCIONES MÍNIMAS DE RETÓRICA

Hagamos aquí un pequeño inciso: la preceptiva retórica clásica, desde Aristóteles en ade-

<sup>18</sup> «Haz ver que no se somete a los deseos, que no se ve impelido por el amor, que no se ve arrebatado por odio...». *op.cit.* p.181.

lante, distingue tres *genera*, tres tipos distintos de discurso, en función del auditorio y de la decisión que debe tomar tras ese discurso. Se habla de *genus iudiciale* cuando se somete a consideración la culpabilidad o inocencia de una persona frente a un hecho ya acaecido; se habla de *genus deliberativum* cuando lo que se plantea es la decisión sobre una acción que se debe o no llevar a cabo en un tiempo por venir; se habla, por último, de *genus demonstrativum* cuando no hay decisión que tomar, sino que sólo se hace alabanza o vituperio de una persona, una cosa, un hecho... y la única reacción que se espera del auditorio es la mera aprobación o reprobación estéticas. Sólo en los siglos XV y XVI se sistematizará -aunque sin demasiada fortuna, todo sea dicho- un *genus didascalium*, destinado por una parte a la divulgación de cuestiones de Teología o de Filosofía moral y, por otra, a conseguir la adhesión del público al punto de vista defendido por el orador, adhesión que no se expresa inmediatamente, sino que se traslada en una mejora de las costumbres y en el cultivo de esa conducta religiosa que se ha explicado y elogiado<sup>19</sup>.

Por lo general, en un discurso se suele acudir a las *argumentationes* y/o a los *motus animi*, de cuya frecuencia e intensidad de uso dependerá la producción de un tono más racional o de un tono más emocional, de una convicción o de una persuasión.

Todo discurso suele constar de varias partes: un *exordium* o introducción, una *narratio* o exposición de los hechos, una *probatio* o demostración de las tesis propias, una *confutatio* o refutación de las tesis ajenas -a veces, indisolublemente unida con la *probatio* en lo que se llama *argumentatio*-, y una *peroratio* o conclusión, en la que se hace un breve balance de todo lo expuesto y se incita, si procede, al auditorio a emitir la respuesta deseada. Tanto el *exordium* como la *peroratio* tienen por objetivo granjearse la buena voluntad del público (el uno, para que el discurso sea escuchado con benevolencia, atención y docilidad; el otro, para que esas tres actitudes den como fruto la acción buscada), aunque su aparición es algo más libre que la de las otras partes del discurso.

En cuanto al proceso de elaboración, hay que proceder a la *intellectio* de la materia -esto es, conocer su *genus*, determinar el tipo de público que va a haber para saber si volcarse más en lo racional o en lo emocional, definir la tesis central...- para, acto seguido, en la *inventio*, encontrar el material que se va a usar, verbigracia, los argumentos, las argumentaciones, los estados de ánimo que se quiere provocar; sólo después, en la *dispositio*, se decide la ordenación de esos elementos y la parte del discurso en la que cada uno debe aparecer; la *elocutio*, la fase siguiente, es la encargada de la plasmación lingüística de todo eso, con primores estilísticos incluidos; por último, el discurso se confía a la *memoria* y se verbaliza y gestualiza en la *actio*.

## 5. ANÁLISIS RETÓRICO DEL MONÓLOGO DE SEGISMUNDO: LA VIDA ES SUEÑO, 102-172

Veamos, pues, en funcionamiento la educación retórica de Calderón, y veamos cómo la utiliza para configurar esa pieza escénica paradigmáticamente oratoria que es el monólogo. Muy

<sup>19</sup> Para el tratamiento de los *genera dicendi* en la preceptiva retórica del XVI español, *vid.* López Muñoz, Manuel, «Fray Luis de Granada y los géneros retóricos», vol. II, pp. 575-585 de *Maestre Maestre* - Pascual Barea [1994], ya citado.

seguramente, cualquiera nos serviría, pero vamos a tomar por modelo esos conocidísimos versos 102-172 de *La vida es sueño*, en los que Segismundo plantea un complejo y retóricamente precioso lamento.

Dentro de la *intellectio*<sup>20</sup>, la *materia* está clara: la privación de libertad de Segismundo y la ignorancia de las causas de esa situación. El orador es el propio Segismundo. El discurso es el desarrollo de la materia... ¿Y el auditorio?

Si aceptamos que en el teatro puede existir un nivel factual (la acción, el pseudo-mundo que es la obra) y un nivel textual (el conjunto de la obra, estructurado como mensaje completo), está claro que el auditorio textual son los espectadores/el lector, pero existen dos, o incluso tres, diferentes auditorios factuales.

Segismundo considera que está solo, prisionero en una torre, y que nadie le escucha sus palabras (*ergo* él es su propio auditorio), salvo esa misteriosa fuerza que no es Dios y que es la que lo tiene encerrado; de ahí que plantee una súplica de remisión de la pena que se le ha impuesto... o de explicación de las causas de esa pena (vv.103-106):

Apurar, cielos, pretendo,  
ya que me tratáis así,  
qué delito cometí  
contra vosotros, naciendo.

Sin embargo, existe ciertamente un auditorio factual con el que no cuenta: dos personas hay, verbigracia, un hombre (Clarín) y una mujer disfrazada de hombre (Rosaura), que se ven atraídos aun a su pesar a escuchar la declamación de Segismundo (vv.78-101):

ROS. ¡Qué triste voz escucho!  
Con nuevas penas y tormentos lucho.  
CLA. Yo con nuevos temores.  
ROS. ¡Clarín!  
CLA. ¡Señora!  
ROS. Huigamos los rigores  
de aquesta encantada torre.  
CLA. Yo aún no tengo  
ánimo de huir, cuando a eso vengo.  
ROS. ¡No es breve luz aquella  
caduca exhalación, pálida estrella,  
que en trémulos desmayos,  
pulsando ardores y latiendo rayos,  
hace más tenebrosa  
la obscura habitación con luz dudosa?

<sup>20</sup>Lausberg § 97: «La *intellectio* es el presupuesto para la *inventio* (especialmente para la *inventio argumentorum*; v. § 348) y la *dispositio* (v. § 443). El tránsito entre *status*, *inventio* y *dispositio* es sin solución de continuidad.»

Sí, pues a sus reflejos  
 puedo determinar (aunque de lejos)  
 una prisión oscura,  
 que es de un vivo cadáver sepultura,  
 y porque más me asombre,  
 en el traje de fiera yace un hombre  
 de prisiones cargado  
 y sólo de la luz acompañado.  
 Pues huir no podemos.  
 desde aquí sus desdichas escuchemos:  
 sepamos lo que dice.

El que hagamos referencia a esta multiplicidad de auditorios no es, como se verá, un alarde, sino un paso necesario para desentrañar la *intellectio* del discurso. En efecto, la cualificación del auditorio influye no poco en el establecimiento del *genus orationis*.

Para Segismundo, el hecho de estar solo le brinda la ocasión de pronunciar un claro discurso demostrativo (no se enjuicia nada, nada hay que decidir, sólo se puede exponer un razonamiento que no va a tener consecuencias), mientras que la omnipresencia divina le permite aproximar esa queja (*genus demonstrativum*<sup>21</sup>) al terreno de la súplica (*genus iudiciale*<sup>22</sup>) a un juez. De otro lado, la involuntaria presencia de Clarín y Rosaura los convierte en auditorio de una alocución que es claramente demostrativa -como también para el auditorio textual lo es desde el punto y hora en que no puede suscitar sino emociones y sensaciones, nunca decisiones sobre el emisor del mensaje.

Parece claro que, llegado el momento de elegir, se ha preferido plantear un discurso en el *genus demonstrativum*: primero, no hay discusión del *status quaestionis*<sup>23</sup>, ya que no tiene claro Segismundo ni siquiera qué ha hecho para merecer el castigo; segundo, no llega a haber petición a un juez; tercero, tampoco se plantea que ese juez pueda pensar en revocar su sentencia.

Por lo que a la *inventio* respecta, lo primero es determinar la *quaestio* que nuclea el discurso: Segismundo está prisionero en una torre, castigado por el delito de haber nacido<sup>24</sup>. La *quaestio finita*<sup>25</sup> debe, de acuerdo con la preceptiva retórica, convertirse en *quaestio infinita*<sup>26</sup> elevando el problema particular a categoría, a universal, y así se hace (vv.107-112):

<sup>21</sup> Lausberg § 239: «El asunto del discurso, que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* se toma muy en serio, no tiene para el espectador mayor importancia: el asunto del discurso se convierte en mera ocasión de la práctica de la oratoria concebida como ejercicio de exhibición, mientras que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* la función del discurso radica única y exclusivamente en el asunto del discurso». Para la definición de este *genus*, cf. por ejemplo *Rhet. Her.* 1,2,2: *demonstrativum est quod tribuitur in officium certae personae laudem vel vituperationem*, aunque matizando que la alabanza y el vituperio pueden alcanzar a dioses, personas, animales, lugares, ciudades, conductas, actividades... cf. *Quint. inst.* 3,7,1.

<sup>22</sup> *Rhet. Her.* 1,2,2: *iudiciale est quod positum est in controversia et quod habet accusationem aut petitionem cum defensione*.

<sup>23</sup> Lausberg § 81: «El *status* es la clase de pregunta que tiene que hacerse el juez a la vista de la primera confrontación (*Quint.* 3,6,5 *ex prima conflictione*) de las declaraciones contradictorias de las dos partes relativas al hecho de la causa».

...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.

El efecto emocional de la transición de la *quæstio finita* a la *quæstio infinita* se consigue desandando el camino y observando una desproporción que atenta contra las leyes de la lógica; Segismundo pena, como todo hombre, y sin saber la causa; el proceso de deconstrucción arroja un resultado espurio que elimina el único componente que quedaba propio del *genus iudiciale*, verbigracia, el delito (vv. 113-118):

Sólo quisiera saber  
 para apurar mis desvelos  
 (dejando a una parte, cielos,  
 el delito de nacer),  
 qué más os pude ofender  
 para castigarme más.

También compete a la *inventio* el diseño de los *affectus* y *motus animorum*, los estados de ánimo y emociones que hay que buscar en el público para provocar la reacción deseada. En el caso de Segismundo, Calderón lo ve de forma meridianamente clara, y lo plantea ya en el primer verso: ¡Ay, misero de mí, y ay, infelice!<sup>27</sup>. Esto es, el auditorio debe ser transportado por la compasión (*miseratio*<sup>28</sup>), y a ella se recurre cada vez que se plantea el agravio comparativo con el ave (vv.131-132):

<sup>27</sup> Por cierto, alude Ciriaco Morón en su edición de *La vida es sueño* a dos pasajes senecianos en los que se pueda ver una procedencia de este tópico del delito original de haber nacido. En concreto, cita Sen. *ad Marc.* XV,1 (*Nulli contigit impune nasci*) y Sen. *ad Marc.* X,5 (*Si mortuum tibi filium doles, eius temporis quo natus est crimen est; mors enim illi denunciata nascenti est*); en mi opinión, el segundo plantea mayores problemas para ser identificado como fuente del tópico que aquí maneja Calderón, siquiera sea porque el castigo que se anuncia para el delito de nacer es la muerte, mientras que el problema dramático de Segismundo no alude a una pena común a todos los hombres, sino específica y particularmente suya.

<sup>28</sup> Quint.*inst.*3,5,7: *finitæ autem sunt ex complexu rerum, personarum, temporum...*

<sup>29</sup> Quint.*inst.*3,5,5: *infinite sunt que remotis personibus et temporibus et locis ceterisque similibus in utramque partem tractantur...* Para la elevación de la *quæstio finita* a *infinita*, Quint.*inst.*3,5,15: [*Cicero*] *in Oratore atque in his quos de Oratore scripsit, et Topicis præcipit ut a propriis personis temporibus avocemus controversiam, quia latius dicere liceat de genere quam de specie et, quod in universo probatum sit, in parte probatum esse necesse sit*. Los pasajes ciceronianos citados son Cic. *or.* 14,45; Cic. *de or.* 3,30.120; Cic. *top.* 21.80.

<sup>30</sup> Quint. *inst.* 6,1,51: *affectus, etiamsi quibusdam videntur in præsentia atque in epologo sedem habere, in quibus sane sunt frequentissimi, tamen aliæ quoque partes recipiunt...*

<sup>31</sup> Para la presencia de la *miseratio* en tanto que *motus animi* propio de la figura llamada *interrogatio*, cf. Quint.*inst.*9,2,8 sq.: *interrogamus etiam quod negari non possit... aut ubi respondendi difficilis est ratio... aut invidiæ gratia... aut*

¿y teniendo yo más alma,  
 tengo menos libertad?,  
 con el bruto (vv.141-142):  
 ¿y yo, con mejor instinto,  
 tengo menos libertad?,  
 con el pez (vv.151-152):  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos libertad?,  
 con el arroyo (vv.161-162):  
 ¿y teniendo yo más vida  
 tengo menos libertad?,  
 y con todos ellos a la vez (vv.167-172):  
 ¿Qué ley, justicia o razón,  
 negar a los hombres sabe  
 privilegio tan suave,  
 excepción tan principal,  
 que Dios le ha dado a un cristal,  
 a un pez, a un bruto y a un ave?

pasaje este último en el que, además, se ve la disociación entre Dios y los *cielos* que tienen castigado a Segismundo, lo que le da fuerza a la idea de que el monólogo es, efectivamente, una pieza del *genus demonstrativum*, como antes ha quedado dicho, ya que, por no haber, no hay ya ni juez al que apelar.

Pero es también propio de la doctrina retórica defender que no se puede provocar una emoción sin sentirla, esto es, el orador debe provocar la empatía de su auditorio, transmitir un estado de ánimo. Tampoco esto se le pasa a Calderón por alto, primero cuando combina la duda con la compasión (vv.113-122):

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?

y luego, tras haber expuesto y amplificado el agravio comparativo, al combinar la compasión

*miserationis... aut instandi aut auferende dissimulationis...; totum hoc plenum est varietatis, nam et indignationi convenit... et admirationi...* Obsérvese que hemos resaltado los dos *motus* principales que articulan la argumentación, incluso todo el monólogo, de Segismundo.

con la desesperación para producir un *pathos*<sup>29</sup> claramente trágico (vv.163-172):

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

Igualmente atañe a la *inventio* del discurso el diseño de los razonamientos que se van a exponer; para la preceptiva retórica, las argumentaciones están compuestas por argumentos concatenados, y éstos se buscan en los *loci communes*, que se definen como *argumentorum sedes*. Varios son los *loci* que vemos funcionar en el texto calderoniano: el de la libertad de los irracionales y los inanimados, el de la primacía del hombre sobre el resto de la Naturaleza gracias a sus mejores dotes innatas, y el de la libertad como don extrínseco y no inherente a la condición humana.

Con estos *loci* se diseñan los *argumenta* siguientes:

1. Un ave tiene menos alma que el hombre.
2. Un bruto tiene peores instintos que el hombre.
3. Un pez tiene menos albedrío que el hombre.
4. Un arroyo tiene menos vida que el hombre.
5. El hombre es mejor que el resto de la Naturaleza.
6. La Naturaleza es más libre que el hombre,

y gracias a ellos se construyen los siguientes razonamientos (*argumentationes*):

- I. a. El hombre aventaja en dones innatos a los demás seres.  
b. Los demás seres aventajan al hombre en libertad.  
ERGO la libertad no es un don innato.
- II. a. La libertad es un privilegio.  
b. Al hombre se le ha privado de libertad.  
ERGO al hombre se le ha privado de un privilegio.
- III. a. La privación de libertad es un castigo.  
b. El hombre está privado de libertad.  
ERGO el hombre sufre un castigo.

<sup>29</sup> Quint.inst.6,2,20: *Pathos... circa iram, odium, metum, invidium, miserationem, fere tota versatur.*

La estructura silogística de estas *argumentationes* no es invención mía, sino algo perfectamente advertible en el texto, sólo que enmascarado por un simple hecho de *elocutio* (estilístico, si prefieren). En efecto, la fuerza dramática / retórica de este planteamiento silogístico se nos revela con harta mayor claridad en los versos 123-162, en los que la premisa aparece amplificada y dividida en cuatro partes, igual que ocurre con la menor y con la conclusión. De todos modos, toda la argumentación de Segismundo está planteada en rededor de dos silogismos, el segundo de los cuales se deriva lógicamente del primero pero choca con la realidad:

- I. a. Los irracionales tienen bajo nivel de existencia.
- b. Un bajo nivel de existencia implica libertad.

ERGO los irracionales tienen libertad.

- II. a. El hombre tiene alto nivel de existencia.
- b. Un alto nivel de existencia implica más libertad.

ERGO el hombre tiene **menos** libertad (!).

Como se ve, el uso de estos dos silogismos permite poner de manifiesto la contradicción que atormenta a Segismundo y que lo lleva a un callejón sin salida, ya que entran en conflicto el razonamiento lógico y la experiencia. Precisamente esa argumentación, cuya estructura interna es de clara índole retórica, es la que estructura buena parte del discurso.

La premura, pero también la discreción, aconsejan ya pasar a ver someramente la *dispositio*, en la que nos vamos a extender bastante menos, dado que mucho de lo dicho a propósito de la *inventio* tiene aplicación aquí.

Sin duda alguna, lo fundamental en este apartado es contemplar la estructura general del monólogo y ver cómo se corresponde con las partes clásicas del discurso. Encontramos, así, un *exordium* (vv.102-122), una *argumentatio* (vv.123-162) y una *peroratio* (vv.163-172); no hay *narratio*, justamente la parte que se considera prescindible en el *genus demonstrativum*; no hay tampoco *confutatio*, toda vez que no se trata de rebatir ninguna tesis contraria; pero sí que encontramos una *confirmatio*, aunque expresada de modo peculiar, como veremos más adelante.

En el *exordium* encontramos, de acuerdo plenamente con la preceptiva clásica, una *captatio benevolentiae* -¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice!- que, por haberse formulado ya antes, en el verso 78, consigue en Clarín y Rosaura los efectos que ya desde la propia teoría retórica romana se consideran imprescindibles en toda apertura de discurso: volverlos atentos, dóciles y benevolentes<sup>30</sup>. Dice Rosaura (vv.99-101):

Pues huir no podemos	<i>dóciles</i>
desde aquí sus desdichas escuchemos;	<i>atentos</i>
sepamos lo que dice	<i>benevolentes</i>

Tras esa *captatio*, Segismundo formula la tesis, anticipa cuál va a ser el desarrollo poste-

<sup>30</sup> *Rhet. Her.* 1,4,6: *principium est cum statim auditoris animum nobis idoneum reddimus ad audiendum: id ita sumitur ut attentos, ut dociles, ut benivolos auditores habere possimus*; tb. cf. *Cic. inv.* 1,15,20. o *Quint. inst.* 4,1,5.

rior del discurso, siempre girando en torno de la idea central, de la *quaestio* de la falta de libertad.

Se cierra el exordio con una *transitio* (vv.113-122) que enlaza la tesis con la argumentación y que, en los versos 119-122, formula una pregunta retórica que establece ya tanto la línea de razonamiento cuanto el tono emocional que va a marcar el resto del discurso.

Ya hemos dicho que no hay *narratio*, y esto por dos motivos que pueden guardar relación con los niveles del hecho escénico. En efecto, el nivel factual se permite prescindir de ella porque el discurso pertenece al *genus demonstrativum*; el nivel textual, por su lado, no necesita de una *narratio*, ya que en ella habría que exponer lo que ya el auditorio sabe, o va a saber: que Segismundo ha sido encarcelado para intentar evitar que se cumpla su aciago destino<sup>31</sup>.

La parte central del monólogo / discurso consta de una *argumentatio* y una *confirmatio* de cuarenta versos (vv.123-162), dotada de una estructura silogística que ya hemos visto y que hace que argumentaciones y conclusiones vayan integrándose armónicamente. En general, vemos que hay cuatro grupos de ocho versos dedicados a exponer la premisa del razonamiento, y a ellos les dan responsión otros dos que, formulados como interrogación, contienen la menor y la conclusión o, lo que viene a ser lo mismo, los ocho primeros son una *argumentatio*, y los dos últimos una *confirmatio*. Veamos un ejemplo (vv.133-142):

Nace el bruto, y con la piel que dibujan manchas bellas, apenas signo es de estrellas (gracias al docto pincel), cuando atrevida y cruel la humana necesidad le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto; ¿y yo, con mejor instinto,	<i>argumentatio</i>
tengo menos libertad?	<i>confirmatio</i>

Cierra el discurso / monólogo la *peroratio* (vv.163-172), en la que encontramos claramente diferenciadas sus dos partes clásicas, a saber, una nueva llamada de atención para renovar el estado de ánimo que se quería provocar en el auditorio (vv.163-166):

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

<sup>31</sup> El *tópos* del hijo al que se le separa de sus padres para que no pueda cumplir con su destino es de gran rendimiento en las literaturas occidentales: a Edipo se le quiere asesinar, como a Rómulo y Remo; a Segismundo se le encierra en una torre; igual que a la Bella Durmiente, por ejemplo. Gran parte de su eficacia radica, seguramente, en el efecto patético del niño desvalido que no puede defenderse de la bienintencionada y amorosa crueldad de sus propios padres.

y también una recapitulación (vv.167-172), un sucinto enunciar cuál ha sido el mensaje que se quería transmitir, en este caso, la confusión y el agravio:

¿Qué ley, justicia o razón,  
negar a los hombres sabe  
privilegio tan suave,  
excepción tan principal,  
que Dios le ha dado a un cristal,  
a un pez, a un bruto y a un ave?

La *elocutio* es la parte a la que menos atención le vamos a prestar, precisamente por ser la que todos tenemos más presente, la que siempre nos han enseñado a analizar en los comentarios de texto, cuando de analizar recursos estilísticos se trata. Obsérvese únicamente la existencia de figuras como la *amplificatio*, o la *variatio*, o los numerosos *quiasmos*, que afectan tanto a la distribución estructural como a las propias *variationes*...

Sólo quisiera detenerme en la *amplificatio*, ya que nos sirve de apoyo a la idea de que, por un lado, estamos ante un discurso del *genus demonstrativum* y, por otro, se demuestra que Calderón conoce la preceptiva atinente a ese *genus*, lo ha seleccionado para el monólogo de Segismundo y le aplica las figuras que le convienen de acuerdo con lo que ya ha estudiado. Para la doctrina retórica antigua, la *amplificatio* sólo adquiere rango de figura principal en el caso del *genus demonstrativum*<sup>32</sup>, mientras que se convierte en una más de las que pueden aparecer en los otros *genera*; de otro lado, la preceptiva retórica de los siglos XVI y XVII le va a conceder una importancia creciente a la utilización de la *amplificatio* como recurso estilístico de gran rendimiento, no ya sólo para los fines de la oratoria -sea eclesiástica o civil-, sino para toda la Literatura. No es descabellado postular que Calderón está desarrollando la preceptiva de la *amplificatio* aquí, primero, por lo que había estudiado de Retórica y, segundo, por tratarse de una de las figuras que definen la estética del periodo.

No voy a hablar, por motivos más que evidentes, de la *memoria* ni de la *actio*, facetas ambas que competen al mester del *actor* en el nivel textual y que no pueden existir en el factual, ya que *se supone* que Segismundo se está limitando a dejar que se desborde la lava de su Etna particular... lo que, visto lo visto, no deja de ser mucha suposición, claro.

Sólo una pequeña consideración atinente a la *actio*: la lectura retórica de este monólogo le tiene que resultar de utilidad al histrión, que bien puede dejarse llevar por la circunstancia de estar declamando un discurso y, si puede y se atreve, preparar esa declamación siguiendo los cánones de la época, no sólo aplicables a estos versos 102-172, sino a todos los monólogos que se encuentre.

<sup>32</sup> Lausberg § 61: «En la *inventio* (v. § 260) de este *genus* el centro de gravedad (cf. §§ 400-409) gira sobre la *amplificatio*, que se ve reforzada en la *elocutio* (v. § 538) por medio del *ornatus* (Quint. 3.7.6 *propriū laudis est res amplificare et ornare...*)»

## 6. CONCLUSIÓN

La idea que he querido intentar transmitir en estas líneas es la de que, cuando un literato de nuestros siglos llamados *de Oro* se acercaba a su trabajo de composición, seguramente no se sustraía a los procedimientos de escritura que había aprendido durante sus muchos años de estudiar Retórica, sino que los aplicaba de modo más o menos consciente; y seguramente también, esa Retórica que aplicaba era la clásica formulación de Quintiliano pasada por el tamiz de la teorización, latina y vernácula, de los siglos XV al XVII. Así, tenemos aquí un campo de trabajo común hispanistas y latinistas, cada uno con su propia formación y metodología científica, pero con un mismo objeto de estudio y un mismo objetivo, enriquecer en algo las perspectivas críticas de nuestra Literatura, de la literatura de un período que, como aquel humanista dijo sobre el ser humano, es *heteróclito y camaleónico*.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ARTAZA, Elena. *El Ars Narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Deusto, Universidad, 1989.
- BRYANS, John V. *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, Tamesis, London, 1977.
- CILVETI, Ángel L. «Signo y verdad en el teatro de Calderón», *Segismundo XIX* (1985), pp. 69-98.
- CLARK, Donald L. *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. New York, Columbia University Press, 1922.
- CRO, Stelio. «La deposición de Calderón y la poética del Barroco», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica IX* (1987), pp.35-51.
- DARST, David H. *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.
- FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence*, Génève, Droz, 1980. Hay reimpresión en París, 1990.
- KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- LABRADOR, C. - BELTRÁN-QUEIRA, M. (et al.). *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas. Traducción al castellano: introducción histórica y temática; bibliografía*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1986.

- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Análisis retórico de un poema de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 11 (1982), pp. 259-265.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Notas sobre *Progymnasmata* en la España del siglo XVI», pp. 585-590 *apud* MAESTRE MAESTRE, José María - PASCUAL BAREA, Joaquín (coordinadores), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de Mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turoleses (CSIC) - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, *Bartolomé de Alcazar. De Rhetorica Facultate liber primus. Estudio preliminar y edición bilingüe por...*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, «Fray Luis de Granada y los géneros retóricos», pp. 575-585 *apud* MAESTRE MAESTRE, José María - PASCUAL BAREA, Joaquín, *Humanismo...*, ya citado.
- MARTÍ, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- MOIR, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Theory and Practice in the Seventeenth Century», pp. 191-228 *apud* ANDERSON, M.J. (ed.), *Classical Drama and its Influence*, Methuen, London, 1965.
- MURPHY, James Jerome (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- YNDURÁIN, Domingo, «La vida es sueño: doctrina y mito», *Segismundo* XIX, 41-42 (1985), pp. 96-126.