

Los éxitos teatrales Hamlet y La vida es sueño: Análisis comparativo

Lovrić, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2025

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:580198>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-01**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Hispanistika

Dora Lovrić

**Los éxitos teatrales Hamlet y La vida es sueño:
Análisis comparativo**

Diplomski rad

Zadar, 2025.

Sveučilište u Zadru
Odjel za hispanistiku i iberske studije
Hispanistika

Los éxitos teatrales Hamlet y La vida es sueño: Análisis comparativo

Diplomski rad

Student/ica:
Dora Lovrić

Mentor/ica:
izv. prof. dr. sc. Stjepo Stjepović

Zadar, 2025.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Dora Lovrić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Los éxitos teatrales Hamlet y La vida es sueño: Análisis comparativo** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2025.

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción	1
2. Marco teórico	3
2.1. Contexto de la creación literaria.....	3
2.1.1 <i>William Shakespeare</i>	3
2.1.2 <i>Pedro Calderón de la Barca</i>	4
2.2. La estética renacentista: Inglaterra vs España.....	4
2.2.1 <i>Teatro</i>	5
2.2.2 <i>Poesía</i>	6
2.2.3 <i>Prosa</i>	8
2.3. La estética barroca: Inglaterra vs España.....	9
2.3.1 <i>Teatro</i>	9
2.3.2 <i>Poesía</i>	11
2.3.3 <i>Prosa</i>	11
2.4. William Shakespeare: Rasgos diferenciadores.....	12
2.5. Pedro Calderón de la Barca: Rasgos diferenciadores.....	13
2.6. Hamlet: Resumen literario.....	13
2.7. La vida es sueño: Resumen literario.....	14
3. Análisis comparativo: <i>Hamlet</i> y <i>La vida es sueño</i>	15
3.1. Estructura literaria.....	15
3.2. Onomástica.....	15
3.2.1 <i>Hamlet</i>	16
3.2.2 <i>La vida es sueño</i>	18
3.3. Comparación protagónica.....	21
3.3.1 <i>Ambiente habitual</i>	21
3.3.2 <i>Vínculos vindicativos</i>	23
3.3.3 <i>Pesimismo y monólogos protagónicos</i>	27

3.4. Motivación onírica.....	29
3.5. Motivos bíblicos y probabilidad de redención	31
4. Conclusión.....	33
5. Bibliografía	35
Resumen	41
Summary	42
Sažetak.....	43

1. Introducción

Desde sus inicios, el arte teatral atraía al público. Tras las religiosas presentaciones públicas, el teatro llegó a ser el lugar de entretenimiento social. Su poder nacía del deseo de satirizar lo político, ignorar la carencia e, incluso, desvelar la problemática social. De hecho, tal como la adaptación televisiva, la innovación técnica ayudó la reescritura contemporánea de los éxitos dramáticos. Por tal razón, en la actualidad se observan las transformaciones modernas de *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*), *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*) y el príncipe Hamlet.

Con el intento de acentuar el potencial teatral, este trabajo de fin de máster considera la etapa de mayor prestigio: *Siglos de Oro* (siglos XVI, XVII) y, consecuente, la literatura renacentista y barroca. El teatro de estas literaturas contribuyó a la popularidad de Shakespeare y Calderón de la Barca cuyo opus literario obtuvo fama incluso fuera de sus territorios nativos. Así pues, el enfoque de este trabajo va hacia los dramas *Hamlet* (Shakespeare) y *La vida es sueño* (Calderón de la Barca)-interpretaciones dramáticas que, aparte de la problemática principal, detallan sucesos amorosos, religiosos y éticos.

Aunque las obras examinadas han sido objeto de observación de un decente número de investigadores literarios, la mayoría de los mismos han optado por analizar un segmento específico presente en uno o ambos dramas literarios (segmento psicoanalítico, amoroso o religioso). Por ende, es allí donde *Hamlet* y *La vida es sueño* adoptan un profundo análisis comparativo, apoyándose en las correspondientes citas literarias. El análisis realizado en este trabajo contiene una comparación exclusivamente protagónica. Con el objetivo de comprobar las observaciones propuestas o incluso, contrastar con las observaciones opuestas, en este trabajo se recurre a los estudios existentes, a libros y a fuentes electrónicas cuyos contenidos resultan útiles para la óptima elaboración de las piezas escénicas.

Antes de aproximarse al análisis dramático, el trabajo alude a la síntesis teórica. La misma integra el contexto de la inspiración y creación literaria de Shakespeare y Calderón de la Barca. La observación de los géneros renacentistas y barrocos, distinguiendo entre el ámbito inglés y español, ayudará la implicación de los correspondientes rasgos literarios a la tragedia de *Hamlet* y *La vida es sueño*. De ahí que los pasajes posteriores reducen las peculiaridades genéricas, renacentistas y barrocas. Como último, la sinopsis teórica recopila las particularidades creativas de los autores (Shakespeare y Calderón de la Barca) igual que sugiere el breve resumen del contenido literario. El foco del trabajo representa un análisis concreto ya que el contenido dramático de *Hamlet* y *La vida es sueño* adopta el análisis comparativo en nivel estructural,

onomástico, psicológico (ambiente habitual, temperamento vindicativo y pesimista), onírico y religioso. El último pasaje pretende referirse a la observación comparadora resumiendo el contenido analizado y extrayendo conclusiones finales.

2. Marco teórico

En mayor o menor medida, cada período literario contaba con ciertos eventos que incrementaron o, incluso, disminuyeron la producción literaria. Los obstáculos como las circunstancias religiosas, políticas, sociales e incidentales hicieron que ciertas épocas literarias dominaran la escritura prosaica y otras la teátrica. La clasificación en períodos (*renacimiento*, *barroco*) y géneros literarios (*teatro*, *poesía*, *prosa*) ayuda a la agrupación de obras según sus características al período correspondiente de su escritura. A causa de lo dicho, el pasaje presente centra el contenido en los géneros expresivos en los períodos del renacimiento y barroco. Adicionalmente, la atención especial intenta dirigirse a las peculiaridades sociales y estilísticas de la redacción teatral de Shakespeare y Calderón de la Barca reflejadas tras los dramas literarios *Hamlet* y *La vida es sueño*.

2.1. Contexto de la creación literaria

2.1.1 William Shakespeare

El dramaturgo de la popularidad mundial, el inglés William Shakespeare (1564), vivió como el hijo mayor de la familia próspera por lo que, según creencias, recibió la educación escolástica apoyada en el aprendizaje del latín y actuaciones de los clásicos teatrales (Folger Shakespeare Library, s. f.). El traslado de Stratford-upon-Avon a Londres arrancó su carrera teatral puesto que el reinado de Isabel I de Inglaterra era de iniciar el desarrollo del teatro isabelino. La construcción de los primeros teatros conllevaba la profesionalidad de los actores, aportación del público igual que la regulación monárquica (Maurizio, 2022). Pese a que las actuaciones fueran exclusivamente masculinas, el teatro atraía tanto a ricos como a pobres de manera que hasta el mismo Shakespeare y su compañía de teatro construyeron su propio-El Teatro Globe (1599) (BBC Bitesize, s. f.). A pesar del incendio, renovación e impedimento laboral, el teatro mantuvo su fama. La capacidad teatral de imitar el mundo real la describe Shakespeare en su clásico *As You Like It*, asegurando que «All the world's a stage» (ibid.). Asimismo, inspirado por la misma idea, Calderón de la Barca escribirá el éxito *El gran teatro del mundo*. La inventiva de Shakespeare reescribe las historias existentes igual que incorpora las creencias astrológicas, brujerías, folclore y la religión cristiana (ibid.). Por lo tanto, no sorprende que los clásicos ingleses *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III*, hasta 'Sonnet 18', se hayan considerado ser las piezas maestras de la literatura mundial.

2.1.2. Pedro Calderón de la Barca

A diferencia de Shakespeare, el literato español Pedro Calderón de la Barca (1600) nació como el sucesor de la mediocre hidalguía burocrática por lo que recibió educación universitaria, eclesiástica y militar. La vida en tres reinados (Felipe III, Felipe IV, Carlos II) le aseguró pasar por la Guerra de los Treinta Años igual que estableció su posición del célebre dramaturgo de los Siglos de Oro (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, s.f.). Aunque las afinidades hacia la temática amorosa igual que la teología cristiana las compartía con Shakespeare, el célebre español adaptaba la temática reflexiva, pensamiento filosófico igual que el concepto de honradez y desengaño (EducaMadrid, s. f.). Lo mismo le llevó a producir «ciento diez comedias y ochenta autos sacramentales, loas, entremeses y otras obras menores» (Fernández & Tamaro, 2004). Aunque los años previos marcaron la culminación de su carrera literaria, los años 1640 señalaron al desequilibrio estatal español, la muerte de sus hermanos y, como en caso de Shakespeare, la temporal obstrucción de los teatros públicos (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, s. f.). A pesar de la popularidad obtenida con las obras *Amor, honor y poder*, *El alcalde de Zalamea*, y el clásico mundial *La vida es sueño*, la ordenación hizo que el literario regresara a la escritura de los autos sacramentales-el teatro espiritual y religioso cuya interpretación del hundimiento y salvación humana acentúa la libertad decisional del individuo (Arellano & Mata, 2018).

Pese a que existieran ciertas similitudes en las vidas de ambos, resulta inminente evidenciar la edad de los dramaturgos que, subsecuente, los sitúa en desemejantes períodos literarios. Por ende, los párrafos siguientes observarán las particularidades de los períodos en cuestión igual que proporcionarán las posibles discrepancias en su presencia en el territorio de Inglaterra y España.

2.2. La estética renacentista: Inglaterra vs España

La creación literaria de Shakespeare pertenece al período del renacimiento-el movimiento literario que nace en el siglo 16 y perdura hasta el siglo 17. Es más, lo que entonces solía llamarse *la época dorada de la literatura inglesa*, formará parte de los *Siglos de Oro* en el contexto español. Marx (1926: 143) alude al período renacentista como al estado transitivo cuyo impacto se veía presente en la pintura, escritura, e incluso, razonamiento. Mas, según él,

«el renacimiento no era sólo para el artista-la gente común, en cada país donde surgió el movimiento, empezó a tomar un nuevo interés en las bellezas de la vida. Prestaba más atención a su vestidura, hogares, en parte, por supuesto, por un nuevo poder que surgió

como el resultado de exploración, la parte importante del renacimiento, y empezó a pensar por sí misma.»¹ (Marx, 1926: 144)

Más aún, el renacimiento inglés lo caracterizan el nacionalismo intenso, orgullo de la flota igual que la lealtad religiosa (ibid.). De mismo modo, la conformidad religiosa y política, igual que la cognición griega e italiana, marcaba el renacimiento español (Blecua, 1951: 137). Por ende, el surgimiento de las nuevas formas italianas (el soneto, la lira) alivió la implicación y conceptualización del ‘amor platónico’ a la literatura española (ibid.: 137-138).

2.2.1. Teatro

Si bien, a causa del humanismo, lo peculiar de la época es el retorno hacia la estética greca y romana teatral. El teatro isabelino basaba las tramas en las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (Holinshed), las obras europeas igual que las inglesas (Womack, 2006: 67). Las mismas sirvieron como la base para la producción literaria. Refiriéndose temáticamente a Inglaterra, el teatro renacentista inglés seguía los modelos de las comedias latinas (Gutiérrez Hernández, 2010: 4) creando así la oportunidad de desenvolver la pieza aún más sensata y artística (ibid.).

«El teatro renacentista era el de la acción, culminando muchas veces en violencia. Las situaciones trágicas alternaban con las sumamente ridículas, la retórica, grandilocuencia, y la sangre fluían libremente en las obras; las batallas y los asesinatos arrancaban la acción. Esto se debió a la influencia de las obras de Séneca. [...] Extremadamente influyentes durante el renacimiento, establecieron el estándar para los dramas posteriores.» (Chidi-Igbokwe, 2022: 45)

De hecho, «en el drama isabelino el rigor del discurso, el amor sensacional y la acción espectacular pudo ser combinada con la dignidad y el decoro el cual habían enseñado las obras clásicas.» (Gutiérrez Hernández, 2010: 4)

Entre muchos, destaca el teatro de Ben Jonson. A pesar de la gran admiración hacia su creación cómica, trágica y satírica, Jonson llenaba su escritura con los elementos ilícito: el habla callejera, violencia, vulgaridad y la subcultura de las prostitutas, ladrones y apostadores (Womack, 2006: 107). Su producción literaria cuenta con los éxitos *Volpone*, *The Alchemist* y la comedia *Every Man in His Humour*.

¹ El presente y los demás textos en inglés han sido traducidos a español por la autora de este trabajo

Por otra parte, Thomas Kyd, quedó notado como el autor de «la obra teatral más amada e influyente de la época», *The Spanish Tragedy*, cuya popularidad resultó ser singular (Womack, 2006: 108).

No obstante, la mayor fama la obtuvo William Shakespeare. El *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet* o *As You Like It* son pocas de las 37 obras dramáticas, originales o a base de la literatura precedente (Womack, 2006: 120), que adaptaron el estilo distinguido del dramaturgo. El peculiar estilo literario, abundancia de caracteres y componentes cómicas o, a su vez, trágicas ayudó a que la mayoría de las obras se viera como una ilustra pieza teatral.

Por lo que se refiere al teatro español, este género dramático se apoyaba en los modelos italianos, los fundamentos de Juan de Encina y el teatro religioso (los autos sacramentales) (Blecua, 1951: 177). El opus teatral del portugués Gil Vicente marcó la cumbre de la dramaturgia española (ibid.: 178). La sencillez de los diálogos pastoriles, complejidad de las obras religiosas, elementos paganos, satíricos y los villancicos líricos marcaron su escritura teatral (ibid.). El éxito de Gil Vicente fue continuado por Lope de Rueda quien, además de seguir las pautas italianas, introdujo el género vívido y jocoso, el entreacto del ‘paso’ (*Las Aceitunas*) (Blecua, 1951: 240-241). La originalidad del teatro de Juan de la Cueva contaba con la tematización de la historia nacional (ibid.: 241). Es más, su dramaturgia acoplaba y unificaba lo lírico y épico, igual que lo cómico y trágico en la escena única (ibid.).

2.2.2. Poesía

Por lo que se refiere a la poesía inglesa de la época, la misma revivió la tradición de la vieja lírica griega (Clements, 1971: 3) igual que adaptó la forma del soneto petrarquista. Su riqueza y variedad cántica, Bednarz (2019) las acentúa diciendo:

«Empezando con la poesía lírica de John Skelton y Sir Thomas Wyatt, la unión de las influencias nativas, clásicas y continentales ayudó la riqueza del verso que con facilidad alternaba de alto a bajo, de auto escrutinio serio y súplica a burla, juego, desdén y desapego.» (Bednarz, 2019: s. p.)

La escritura poética del período incorporaba no sólo la maestría de Sir Tomas Wyatt, sino el opus literario de Philip Sidney y el imprescindible William Shakespeare. Según Martínez Enríquez y Furlan Magaril (2004: 46), la escritura lírica de Surrey y Wyatt inició el surgimiento de la primavera literaria inglesa. En cuanto a Shakespeare, entre los 154 sonetos, con dedicación al joven y la señorita misteriosa, los versos del ‘Sonnet 18’ parecen perdurar con el mayor

aprecio. De hecho, el período completo abundaba en poesía amorosa, filosófica y satírica. Según Waddy (1911: 23), las primeras décadas isabelinas popularizaron las letras de canciones populares, reflejadas también en los dramas shakespearianos. Entre la pluralidad temática, prevalecía la amorosa ya que

«amor es el primer sujeto de las letras isabelinas-amor de los pastores y pitidos pastoriles, de primavera, de tiempo de mayo, de Maypole, de hock-cart, de fiestas pastoriles, de vida rural, de facilidad y paz, de pájaros y flores, de dioses paganos y mitos, de señoritas bonitas y besos de hadas.» (Waddy, 1911: 23)

Por otra parte, Boscán y Garcilaso de la Vega perfeccionaron la lírica española enriqueciéndola con la poética amorosa igual que la lírica clásica presente en forma de odas, epístolas horacianas, elegías, fábulas, hasta incluso églogas (Rivers, 1992: 252). *Leandro*, la obra de Boscán, fue reseñada según la «verbosidad y a su tendencia desmesurada a la digresión, rasgos que lo convierten, en opinión de la crítica, en un poema trivial, redundante y superfluo» (Lorenzo, 2006: 25). No obstante, Boscán quedó apreciado como el compositor del primer cancionero petrarquista (Morros Mestres, 2008: 14) igual que el traductor de las pautas de conducta del galán renacentista, *El Cortesano*, (García, 2011: 54). Opuestamente, la lírica de Garcilaso de la Vega tematizaba el matrimonio y la muerte prematura de Isabel Freyre igual que la relación amistosa con Boscán (Blecua, 1951: 139). La sonoridad y excelencia estilística del poeta ayudó establecer los géneros del soneto y lira (ibid.: 140). Es más, el lenguaje natural y la veracidad sorprendente contemporizaron su poética renacentista (ibid.). Por otra parte, la creatividad literaria de Santa Teresa de Jesús contaba con la extensa colección de cartas autobiográficas, vivencias místicas (*Castillo interior*) y poemillas enriquecidas del lenguaje simple e inteligible (ibid.: 207-208). No obstante, el simbolismo de su propia poética mística, San Juan de la Cruz lo comentaba a través de su obra prosaica (ibid.: 208-209). Poemas como ‘Noche oscura’ quedaron caracterizados por la gran perceptibilidad y sonoridad estrófica (ibid.).

Más aún, la atención de los renacentistas españoles iba dirigida hacia el juego, entretenimiento y diversión lo que llevó a la incorporación de los elementos risoteados y burlones en la literatura teatral y poética (Cacho Casal, 2003: 466-467). Las indicadas *burlescas* contaban con el material jocoso, representación paródica, vulgar o satírica de los vicios y fingidos valores sociales, a fin de incitar la risa (ibid.: 469). Las descripciones excesivamente metafóricas e hiperbólicas posibilitaban el juego verbal (ibid.: 470-471). El *Viaje del Parnaso* (Miguel de Cervantes), *Donaires del Parnaso* (Alonso de Castillo Solórzano) y el poemario celebrativo *Rimas de Tomé de Burguillos* (Lope de Vega) reflejan los primeros ejemplos de

este género literario (ibid.: 485-486). En Inglaterra, los jóvenes optaban por el estilo violento y atacante por lo que el decreto episcopal mandó la prohibición del género (Womack, 2006: 88).

2.2.3. Prosa

Por lo que se refiere a la prosa, el período isabelino contaba con traducciones cuantiosas. La más destacada, *Utopía* de Sir Thomas More, advocaba el surgimiento de la comunidad ideal, detallando la organización de la sociedad civilizada (Wood, s. f.). Adquiriendo la caótica y variada percepción del público, la obra persiste en mantener la atención literaria tras estudios y traducciones múltiples (Phélippeau, 2016). Por otra parte, la prosa renacentista implicaba la escritura ensayista de Sir Francis Bacon. Igual que los romances en prosa, precursores de la novela inglesa. Según Hackett (2000), la popularidad de los romances renacentista crecía gracias a los nuevos lectores femeninos ya que

«Muchos autores de los romances isabelinos y jacobinos incluían en sus trabajos prefacios dedicatorios e incidentales apartes narrativos que específicamente iban dirigidos hacia ‘gentlewomen’ lectores, es decir, mujeres de clase media. [...] Ciertos críticos modernos han supuesto que el romance renacentista atraía los lectores femeninos por sus ingredientes proto feministas narrativos, como franqueza sobre los asuntos sexuales, y la centralidad de los independientes personajes femeninos.» (Hackett, 2000: 4-5)

Por lo que responde al contexto español, aunque la novela carecía de presencia, las bibliotecas disponían de la literatura religiosa (Santa Teresa, Santo Tomás, la Biblia), gramáticas y escrituras grecolatinas (Díez Borque, 2007: 183-184). La literatura femenina contaba con la literatura práctica (libros de cocina, caligrafía, labores) e histórica mientras que los nobles disponían de las obras guerreras y astronómicas (ibid.: 184). Aunque con escasa presencia en las bibliotecas, novela española atesoraba una pluralidad de géneros: novela de caballerías, picaresca, pastoril, etc. (ibid.: 188). Orientada hacia las aventuras y galantería de los caballeros ilusorios, la literatura caballeresca narraba su designación a luchar por causas buenas (Castillo, 2021). Con ciertos reemplazamientos medievales, y aumento de la popularidad, la novela obtuvo propios rasgos diferenciadores: disposición flexible, temática combatiente, infortunios y pruebas, amor idolatrado, elementos ficticios, ascendencia noble (ibid.). La reconstruida historia medieval de *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo) quedó notada como el ejemplo prototípico del género. Por otra parte, el género picaresco retrataba al hábil, desvergonzado y trampista de pícaro, el antihéroe, recitando su historia autobiográfica (Enciclopedia Humanidades, 2023). Asimismo, criticando e ironizando la realidad, el género conllevaba el mensaje moralizador (ibid.). El género picaresco lo describen las historias de *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán), *El Buscón*

(Francisco de Quevedo y Villegas) y *Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes). Sin embargo, ciertos rasgos hicieron que la novela picaresca de Cervantes distinguiera de las obras remanentes:

«Simplemente ocurre que Cervantes tenía una visión del mundo mucho más compleja que la de la pura narración picaresca [...] y trata a los pícaros como una de tantas manifestaciones del vivir íntegro de su obra, dándoles su peculiar sonrisa y generosidad. Un pícaro para Cervantes es un objeto. [...] Un pícaro en Cervantes ha de hacer lo que Cervantes quiera, y esto puede ser muy diverso, amplio como la vida misma, incluidas todas las reacciones susceptibles de belleza y de bondad. En esto está la radical diferencia entre la picaresca no picaresca de Cervantes y la tradicional.» (Zamora Vicente, 2002: s. p.)

Análogo a la poesía inglesa de los pastores, los renacentistas españoles introdujeron la novela pastoril. Además de centrar la trama a los pastores, el género sublimaba la vida rústica y campesina enfatizando, al mismo tiempo, la sensibilidad emocional de los protagonistas (Blasco, 2023). Adaptando el lenguaje artístico y romántico, cantos musicales y ambiente natural, el género unía los componentes de la obra cómica y trágica (ibid.). Los prototipos de la novela pastoril española aparecen ser la *Arcadia* (Lope de Vega) y *Galatea* (Cervantes).

2.3. La estética barroca: Inglaterra vs España

A los principios del siglo 17, la época renacentista se veía sustituida por la barroca. La desilusionante conmoción de pesimismo, inseguridad y desengaño reemplazó las pautas, modelos y particularidades del dorado período literario. Según Blecua (1951: 250), los cambios arquitectónicos contaban con adornos y líneas curvas mientras que la literatura recurría a la implicación del verso complejo igual que el vocabulario y sintaxis enrevesada. La añoranza poética incentivó el canto de la decadencia y concisión vital (ibid.: 251). Sin embargo, la incrustación del período en el contexto inglés contaba con ciertos obstáculos como la posición aislada, la Reforma protestante, falta de movimientos eclesiásticos igual que el mantenimiento de la estética gótica (Daniells, 1946: 116). Como nota Daniells (1946), las particularidades del período resultan ser «el sentimiento de triunfo y esplendor, el esfuerzo extenuante para unificar los términos opuestos de las paradojas, gran estimación hacia la virtuosidad técnica» (117).

2.3.1. Teatro

Según Norman (2001), el teatro barroco «resemblaba la humanidad en grandeza histórica, simplicidad rústica, realismo urbano; describía dioses, santos, y campesinos; reyes pasados y

tontos actuales» (s. p.). Siguiendo el modelo «*theatrum mundi*, the world is a stage», el teatro se convirtió en la alegórica representación de lo político, metafísico y moral (ibid.).

A causa de Puritanismo y el cierre de los teatros públicos, el drama inglés del período resultó ser insustancial. La dramaturgia barroca inglesa abarcaba la escritura de John Ford cuya peculiaridad teatral resultó ser «la tensión entre la tentación irresistible y la resistencia invencible» (McMaster, 1975: 266). La incorporación de los temas resistentes igual que «los personajes trágicamente frustrados cuyos intensos deseos se encuentran obstaculizados por los dictados de las circunstancias», hicieron que Ford remaneciera el gran dramaturgo trágico de su período (The Editors of Encyclopaedia Britannica, s. f.). Las piezas ‘*Tis Pity She’s a Whore*, *The Broken Heart* y *Lover’s Melancholy* quedaron reconocidas como sus mayores éxitos teatrales.

Al escribir sobre el teatro barroco español, resulta inminente mencionar la figura de Lope de Vega. El máster de poesía narrativa, sonetos, villancicos, burlescas y novelas pastoriles (Blecua, 1951: 338-339), resultó ser el sinónimo del teatro barroco. El dramaturgo, asimilado al mismo Shakespeare, introdujo los tres actos teatrales, desconocía de las tres unidades, contraponía los elementos cómicos con los trágicos igual que agregaba los principios de la historia nacional (ibid.: 339-340). Diversa temática ayudó que el “monstruo de la Naturaleza” escribiera los éxitos *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* y *Peribáñez* (Blecua, 1951: 340). Igual que Lope de Vega, Tirso de Molina alcanzó el pico de su carrera literaria con las cómicas obras teatrales (ibid.: 363). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, comedia apoyada en el apólogo del burlador sevillano, don Juan Tenorio (ibid.: 364), permanece ser su obra de mayor popularidad. A continuación, cabe mencionar al célebre dramaturgo Calderón de la Barca cuya pieza maestra, *La vida es sueño*, obtendrá un análisis completo en el transcurso de este trabajo. El detallado retrato del protagonista, notabilidad de la escenografía igual que la alusión a la monarquía, honor y filosofía se observan como las mayores peculiares de este experto teatral (Blecua, 1951: 377). Su opus histórico abarca la comedia *El Alcalde de Zalamea*, mientras que el toque filosófico y religioso lo contiene *La vida es sueño*. A través de sus autos sacramentales, *El gran teatro del mundo* (apoyado en el concepto de *theatrum mundi*) y *La vida es sueño*, Calderón de la Barca enfatiza el temple alegórico y dramático por lo que resulta frecuente la personificación de las conmociones comunes (Blecua, 1951: 378-379).

2.3.2. Poesía

El barroco inglés poético contaba con el surgimiento de la poesía metafísica. Por lo tanto, el opus filosófico de John Donne y George Herbert incorporaba lo trascendente, las sorprendentes figuras antipoéticas (Santana, 2019) lo moral, reflexivo y cultural (La Literatura en el Barroco, s. f.). Es más, sus líricas poéticas se apoyaban en el habla cotidiana, figuración única igual que análisis intelectual (Bezrukov, 2014: 8). Este género poético produjo obras como *Holy Sonnets* (John Donne) y ‘Easter Wings’ (George Herbert).

Similar a lo dicho, la poesía barroca española instauró dos grandes conceptos: *culteranismo* y *conceptismo* (Blecua, 1951: 251). El primero se califica por el uso de latinismos y originalidad metafórica mientras que el conceptismo, análogo a la lírica metafísica, insinúa el pensamiento reflexivo usándose de la brevedad lingüística (ibid.). La poesía culteranista culmina con la escritura de Góngora. El soneto no petrarquista fue otra forma de la expresión poética que iba seguida no sólo por Boscán y Garcilaso sino Góngora también (Rivers, 1992: 252). Su creación artística iba dirigida hacia el amor y belleza, abarcando las conmociones de celos, tristeza, malestar, devoción y la inagotable inspiración por *Carpe Diem* (Fernández Ariza, 2010: 142). Por disponer del lenguaje arduo, la imposible comprensión y clasificación genérica, su extenso poema ‘Soledades’ sufrió indignación y controversia (Blanco, 2012). A pesar de ello, las ‘Soledades’ quedaron inscritas como la creación más afamada de Góngora (ibid.). Su enemigo literario, Quevedo, por otra parte, fue el poeta moralista, heroico, religioso, amoroso y satírico-burlesco (Alonso Veloso, 2010: 136). Es más, el literario fue observado por el juego y la conversión verbal, paronomasia, antítesis e incluso la hiperbólica deformación de la realidad (Blecua, 1951: 318). Con menor frecuencia aparecen los poetas épicos, Juan Rufo, Bernardo de Balbuena y Alonso de Ercilla (ibid.: 276). Es más, el género épico incorporaba la escritura religiosa, burlesca y novelesca de Fray Diego de Ojeda, Lope de Vega y Luis Barahona de Soto (ibid.).

2.3.3. Prosa

La prosa inglesa del período parecía inspirada por la temática religiosa. Por ende, se refiere a *The Pilgrim’s Progress*-la narrativa alegórica de John Bunyan reseñando el simbólico peregrinaje vital (Cregan-Reid & Bauer, 2020). Asimismo, inspirado por la historia bíblica, la caída, John Milton escribe *Paradise Lost*- el gran poema épico argumentando la jerárquica

naturaleza universal, denegación de las leyes divinas igual que las conmociones de celos, amor y perdón (Kennedy Uchenna, 2019).

Entretanto, la prosa española presentó el conjunto de novelas cortas con temas variados, las *Novelas Ejemplares* (Blecua, 1951: 290). Incluyendo los temas amorosos, satíricos, realistas e incluso filosóficos, la obra de Cervantes despertó un gran interés del público (ibid.). Sin embargo, su expresión literaria culminó con la escritura de *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ibid.: 290-291). Por la inmensa habilidad estilística, Cervantes persistió como el contrapeso entre el renacimiento y barroco (ibid.: 291). La escritura prosaica barroca fue enriquecida con los tratados políticos, morales y filosóficos, tal como las críticas literarias de Quevedo (Blecua, 1951: 317). Su doctrina estilística luce tras la novela picaresca *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, la visión apenada, antitética y social (ibid.). Similar a Quevedo, la creación literaria de Baltasar Gracián cuenta con los tratados de naturaleza política, moral y didáctica (ibid.: 329). Además de escribir las pautas para el hombre barroco, análogo a *El Cortesano*, el autor quedó recordado por la novela alegórica, *El Criticón* (ibid.: 330).

2.4. William Shakespeare: Rasgos diferenciadores

Pertinente a lo previamente expuesto, las técnicas literarias, estilo y figuración protagónica de Shakespeare fueron irrepetibles. Por tanto, a fin de asegurar el óptimo entendimiento de su arte escrito, el pasaje presente unificará las peculiaridades de su estilo literario.

La escritura dramática de Shakespeare incorpora más de treinta obras teatrales, categóricamente divididas en tres períodos creativos: el período de las grandes comedias (*As You Like It, Twelfth Night, A Midsummer Night's Dream, Much Ado About Nothing*), las tragedias (*Hamlet, Macbeth, King Lear, Othello*) y, por último, los dramas históricos (*Richard II, Richard III, Henry VIII, King John*) (Royal Shakespeare Company, s. f.). Mientras que el amor, humor y musicalidad remanecieron como las peculiaridades de sus comedias, Chidi-Igbokwe (2022: 52-53) asegura la presencia de príncipes/reyes, elementos supernaturales y soliloquios marcar su opus trágico. Aunque enfocados en los personajes de alta sociedad (el rey Lear, el príncipe Hamlet), los dramas de Shakespeare igual incorporan los elementos sobrenaturales medievales, los fantasmas y apariciones (Chidi-Igbokwe, 2022: 52). Confrontados con los problemas reales, sus dramas producen los protagonistas afortunados o, a la vez, trágicamente fracasados (ibid.: 51). La muerte desilusionante del héroe principal, los

soliloquios traslucientes, carencia de las tres unidades y variedad estilística permanecen ser las peculiaridades principales de su opus teatral (ibid.).

2.5. Pedro Calderón de la Barca: Rasgos diferenciadores

Los *Siglos de Oro*, la culminación del artificio español, produjeron grandes publicaciones literarias. La profusión estilística embarcaba las novelas, ensayos, opus prosaico igual que las maestras piezas teatrales. Entre las últimas, a menudo destaca la invención de Calderón de la Barca. Conforme a Arellano y Mata (2018), el interés temático de Calderón iba dirigido hacia las disputas generacionales. Según ellos,

«las figuras paternas muestran a menudo en Calderón una incapacidad para afrontar el riesgo de la vida, para aceptar la contingencia esencial del ser humano: carecen de valor para enfrentarse con sinceridad a los embates de múltiples violencias.» (ibid.: s. p.)

Perteneciendo a la literatura barroca, no sorprende la presencia de enfrentamiento entre el intelecto y deseo igual que la comprensión y la fuerza voluntaria (Secretaría de Cultura, 2020). A esto, Arellano y Mata (2018) agregan los fundamentos del sometimiento político y social, rebeldía, el honor, cristianismo, así como la libertad y responsabilidad. Por incorporar los elementos cómicos, profusas figuras literarias igual que los conceptos rivales, el dramaturgo quedó notado por su aportación al teatro cómico y religioso, los *autos sacramentales*.

2.6. Hamlet: Resumen literario

La tragedia del príncipe danés, Hamlet, narra la historia de la venganza, así como el duelo interior del protagonista. Tras la muerte del rey, el padre de Hamlet, la reina se casa con el hermano de su fallecido marido. Hamlet, al conocer que su tío fue el asesino de su padre, decide vindicar su muerte. El célebre monólogo reflexivo, *ser o no ser*, revela su estado de confusión y desorden interior. Sin embargo, eligiendo a vindicar el asesinato de su padre, Hamlet incorpora *La ratonera*-el pantomímico acto teatral basado en el asesinato de su padre. Al ver el acto, su tío (ahora el rey), ordena la marcha y asesinato discreto de Hamlet, justificándolo con su insanidad. El comportamiento de Hamlet causó la muerte accidental de Polonio igual que provocó la insanidad y el ahogo de Ofelia. Laertes, el hermano de Ofelia y el hijo de Polonio, en deseo de vengar la muerte de su familia, decide envenenar el estoque para el combate contra Hamlet. El incidental reemplazo de las espadas hizo que Laertes saliera envenenado. La lucha termina con ambas partes heridas y muertas. La reina, por otra parte, muere por beber del vaso

contaminado. La tragedia termina con la triunfante aparición de Fortinbrás anunciando la nueva regimentación del reinado danés.²

2.7. La vida es sueño: Resumen literario

El drama barroco, *La vida es sueño*, narra la historia del príncipe Segismundo y su onírica llegada al trono polaco.

Al conocer la profecía astrológica de su hijo, el sucesor del trono polaco, prediciendo el reinado impío y cruel, Basilio decide convertir la torre monárquica en su «cuna y sepulcro». Conociendo los astros y las políticas, Clotaldo permanece su tutor y el único contacto humano. En el intento de disputar la profecía, el rey decide proclamar a Segismundo el rey polaco. Su conducta y reglamento monárquico condicionará su regreso a la torre aislada. En caso de mostrarse el rey mango, permanecerá en el trono. Si no, será mandado a la torre pensando que todo era un sueño suyo. Siguiendo las órdenes de Basilio, Clotaldo le prepara la mezcla hierbal, poniéndolo a dormir y despertándose en la cámara del rey. Enojado, Segismundo arroja del balcón a uno de los criados por lo que Basilio ordena su regreso a la torre aislada. Al despertar, reconoce el mal comportamiento hacia Clotaldo, aunque lo vivido le parece haber sido un sueño. Conociendo la verdad, Segismundo decide luchar contra Basilio, aunque termina indultándolo. Más aún, el drama incorpora el encuentro de Clotaldo con su hija Rosaura cuya identidad la revela a través del acero bruñido legatario. Sólo al proclamarla Clotaldo a su hija, Astolfo decide quedarse con Rosaura y defender su honor. Por los mismos motivos, Segismundo se queda con la mano de su prima Estrella.³

² La presente y las demás referencias a la obra son adaptaciones de Pujante, A. L. (Ed). (2019). *Hamlet*. Barcelona: Espasa Calpe.

³ La presente y las demás referencias a la obra son adaptaciones de Morón, C. (Ed). (2008). *La vida es sueño*. Madrid: Ediciones Cátedra.

3. Análisis comparativo: *Hamlet* y *La vida es sueño*

3.1. Estructura literaria

Antes de pasar al mismo análisis de las obras dramáticas, cabe referirse a sus estructuras superficiales. La configuración externa de *Hamlet* sugiere la división en cinco actos. Es más, aunque reflejando la estructura dramática, el lector nota variación entre la forma prosaica y versos. Por ende, destacan los modelos siguientes:

HAMLET:

«¡Vete a un convento! ¿Es que quieres criar pecadores? Yo soy bastante decente, pero puedo acusarme de cosas tales que más valdría que mi madre no me hubiese engendrado. Soy muy orgulloso, vengativo, ambicioso, con más disposición para hacer daño que ideas para concebirlo, imaginación para plasmarlo o tiempo para cumplirlo. ¿Por qué gente como yo ha de arrastrarse entre la tierra y el cielo? Todos somos unos miserables: no nos creas a ninguno. Venga, vete a un convento. ¿Dónde está tu padre?» (131)

HAMLET:

«Si adopta la figura de mi noble padre
le hablaré, aunque se abra la boca del infierno
y me mande callar. Os lo suplico,
si no habéis revelado aún la aparición,
seguid manteniéndola en secreto,
y a lo que vaya a suceder en esta noche
podéis darle sentido, mas no lengua.
Premiaré vuestra amistad. Y ahora, adiós:
en la explanada, entre las once y las doce,
me reuniré con vosotros.» (79)

Opuesto a *Hamlet*, *La vida es sueño* resemblance la división en jornadas, precisamente tres. Es más, cada jornada sigue dividida en escenas cuyo número difiere. Por lo tanto, la primera jornada cuenta con ocho, la segunda diecinueve y la tercera con catorce escenas. Como lo explica Ara (1989: 97), la primera jornada se interpreta como el intento de exhibir los juicios problemáticos y el estado mental de los protagonistas. La segunda refleja el desmejorado comportamiento de Segismundo mientras que la tercera presenta su reparación emocional y física (ibid.). A diferencia de *Hamlet*, la obra completa está escrita en verso.

3.2. Onomástica

Como queda notado anteriormente, los dramaturgos Shakespeare y Calderón de la Barca, en cierta medida, basaban sus escrituras en las leyendas existentes, incorporaban creaciones o elementos místicos, religiosos, astrológicos igual que numerosas figuras estilísticas. Por ende, los párrafos siguientes serán dedicados al análisis denominativo de los apodos localizados en el drama renacentista *Hamlet* y la obra calderoniana *La vida es sueño*.

3.2.1. *Hamlet*

La abundancia de simbolismo onomástico en la dramaturgia de Shakespeare la comprueba Ronan (1981) considerando los ejemplos encontrados en *Titus Andronicus* y *Pericles*. Por lo tanto, el término griego *Pericles* sugiere figurar no solo ‘gran popularidad’ sino ‘peligro’ también (ibid.: 53). Sin embargo, el simbolismo denominativo en *Hamlet* se apoya en la leyenda escandinava medieval. Según creencias, la historia de *Hamlet* se asocia con los reinados de gobernantes daneses contados a través de la leyenda nórdica (Royal Shakespeare Company, s. f.). Análogo al célebre drama inglés, la historia tematiza el asesinato fraternal igual que la insanidad y venganza del príncipe Amleth (ibid.).

Sin embargo, no todo resultó ser la versión adaptada. De hecho, el análisis denominativo sugiere la conexión entre el nombre *Ofelia* y la palabra griega implicando ‘ayuda’ (Diccionario Collins, s. f.). Por lo tanto, parece inviable pasar por alto la ayuda y el apoyo de Ofelia dirigida hacia Hamlet y su bienestar.

Además, *Laertes*, por referirse al padre de Odiseo (Diccionario Collins, s. f.), también queda asociado con la mitología griega. A diferencia del protagonista de la obra de Homero, quien esperaba el regreso de su hijo Odiseo, Laertes de *Hamlet* llora la muerte de su hermana y padre prosiguiendo con la venganza.

A continuación del análisis onomástico, parece visible que la inspiración, Shakespeare la encontraba, no solo en la cultura greca sino romana y europea también. A causa de eso, el nexos denominativo con lo romano parece perdurar en los apelativos *Claudio* y *Horacio*. Aunque el origen de *Claudio* unos lo encuentran en el término *claudicatio*, ‘voluntad fuerte’, otros lo relacionan con la palabra *claudus*, ‘cojo’. Sin embargo, el Diccionario Collins (s. f.) hace referencia al emperador romano envenenado por su mujer y caracterizado por la ocupación de Bretaña. Por lo tanto, similitudes como el título royal y el motivo de intoxicación posibilitan la relación onomasiológica entre Claudius, el emperador romano, y Claudio, el rey danés.

Por lo que se refiere a *Horacio* (lat. *Horatius*), el nombre se interpreta según latinismos *razón* y *orador* (Wikipedia, 2023). Según Hui (2013: 152), en *Hamlet*, Horacio era en función del vínculo de la acción inicial, interpretador y, finalmente, el narrador. Es más, su presencia al ver el fantasma, estimación de la reacción del rey al simular *La ratonera*, igual que la constante interpretación de los signos ambiguos hizo que «sus apariencias marcaran momentos esenciales de revelación» (ibid.: 152-153). Su papel del hablante prudente bien lo muestra una de las últimas replicas suyas:

HORACIO:

«Su boca, no, aunque en ella
hubiera vida para agradecerlos;
él nunca dio la orden de matarlos.
Mas, puesto que llegáis en hora tan sangrienta,
vos, de la guerra con Polonia, y vos,
de Inglaterra, disponed que los cadáveres
sean expuestos en alto a la vista de todos
y permitid que cuente al mundo, pues lo ignora,
todo cuanto sucedió. De este modo sabréis
de actos lascivos, sangrientos e inhumanos,
castigos fortuitos, muertes casuales
y otras que se deben a engaños y artificios;
y, por último, de intrigas malogradas
vueltas contra sus autores. Todo esto
fielmente os contaré.» (218)

Finalmente, cabe referirse al origen del término *Fortinbrás*. Según investigaciones, el apelativo resulta, según Davis & Franforter (1995: 240-241), extrañamente relacionado con el léxico francés-inglés por lo que posee la calificación de ‘fuerte en el brazo’. De hecho, aludiendo a su fuerza y poder, Shakespeare escribe la triunfante aparición de Fortinbrás en la corte danesa igual que incorpora su proclamación al nuevo rey danés:

OSRIC:

«El joven Fortinbrás, de vuelta victoriosa
de Polonia, dispara esta salva marcial
en honor de los embajadores de Inglaterra.

HAMLET:

¡Ay, ya muero, Horacio!
El fuerte veneno señorea mi ánimo.
No viviré para oír las nuevas de Inglaterra,
pero adivino que será elegido rey
Fortinbrás. Le doy mi voto agonizante.
Díselo, junto con todos los sucesos
que me han llevado... El resto es silencio.» (217)

Con el significado metafórico, resulta relevante mencionar *La ratonera*-el acto pantomímico pretendiendo revelar el verdadero asesino del rey Hamlet. Aunque, como lo desvela Hamlet, el acto lo inspiró el delito austriaco entre el duque Gonzalo y Baptista, su esposa (143), el término *La ratonera* no se puede pasar por alto. Teniendo en cuenta el propósito de la obra teatral, atrapar a la persona culpable, *La ratonera*- «trampa en que se cogen o cazan los ratones» (DLE) resulta ser el término apropiado. Percibiendo a su tío Claudio como el causante de la muerte de su padre, Hamlet decide verificar su reacción y consecuente, atraparlo durante el acto teatral.

3.2.2. *La vida es sueño*

Al empezar con la lectura de *La vida es sueño*, uno de los primeros nombres que el lector encuentra es el del protagonista, *Segismundo*. Mientras que Bouayache (2017: 14) asegura haber existido dos reyes polacos nombrados Segismundo, Thir (2004: 1736) sugiere interpretar el significado como el ‘que protege por la victoria’. Sin embargo, Pettengill (2009: 25) afirma que el término posee el significado bíblico, por lo que alude a la creación, igual que adquiere la connotación temporal ‘sexto’ (lat. *sextus*). Es más, la autora elabora su hipótesis asegurando que:

«[...] Segismundo se refiere a la creación del hombre. En el Génesis de la *Biblia* se lee que Dios creó al hombre en el sexto día, por lo tanto, el personaje Segismundo es el hombre nacido en el mundo en el sexto día. La privación de su libertad en un sentido religioso es la privación debida al pecado original; es prisionero del pecado. Luego de su transformación personal mediante el arrepentimiento de sus acciones y perdón a los demás, viene la libertad real que le hará soltar sus cadenas.» (Pettengill, 2009: 25)

Conocidos con la intención religiosa del teatro calderoniano, la última sugerencia parece más viable puesto que, juzgado culpable al nacer, la libertad de Segismundo resultó ser inexistente. Consecuentemente, toda su vida la pasó encerrado en la torre con escaso contacto humano. Sólo después de compungirse y confesar el mal comportamiento, se vio liberado de la torre aislada y en función del nuevo rey polaco.

SEGISMUNDO:

«Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues:
rendido estoy a tus plantas.

BASILIO:

Hijo-que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra-príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben; tú venciste,
corónente tus hazañas.

[...]

SEGISMUNDO:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes vitorias,
hoy ha de ser la más alta:
vencerme a mí.» (200-201)

A diferencia de *Segismundo*, *Basilio* resulta ser la variante española del nombre griego (gr. *Basileios*) que adquirió el significado de ‘rey’ (Wikipedia, 2024). De hecho, se refiere al título honorable bizantino destinado a los reyes de aquel período (Pettengill, 2009: 26). Sin embargo, parece discutible referirse al rey Basilio como al rey honorable. A pesar de todo, fue el mismo rey quien encerró y aisló a su hijo, el heredero del trono polaco. Aunque la profecía y astrología inoportuna podrían acreditar por sus actos, la idea de denegar la libertad a su hijo no parece ser *honorable* como el título bizantino lo sugiere. Es la situación que, según Pettengill (2009), resemblance el «uso y abuso de poder» (27).

Al hablar de honor, cabe referirse al personaje de Rosaura cuya identidad y honor quedan protegidos sólo al conocer la identidad de su padre. En cuanto al análisis onomástico, el nombre *Rosaura* tiene el origen latín por lo que implica la ‘rosa de oro’ (lat. *rosa aurea*). La presencia de esta flor en el nombre de Rosaura sugiere que la joven posee las características de la belleza externa:

SEGISMUNDO:

«¿Quién eres, mujer bella?

ROSAURA:

[...] Soy de Estrella
una infelice dama.

SEGISMUNDO:

No digas tal, di el sol, a cuya llama
aquella estrella vive,
pues en tus rayos resplandor recibe.
Yo vi en reino de olores
que presidía entre comunes flores
la deidad de la rosa,
y era su emperatriz por más hermosa.

[...]

Pues ¿cómo si entre estrellas,
piedras, planetas, flores, las más bellas
prefieren, tú has servido
la de menos beldad, habiendo sido
por más bella y hermosa,
sol, lucero, diamante, estrella y rosa?» (139)

Mas, análogo a una rosa con espinas, Rosaura manifestaba su vigor. Por lo tanto, la primera aparición de Rosaura sugiere que la joven estaba en posesión de un acero bruñido cuyo propósito era la defensa. Es más, en el intento de esconder su verdadera identidad, luce disfrazada de varón. El motivo exacto de su comportamiento lo elabora Arana Caballero (2001) clarificando que Rosaura, por ser deshonrada y con la incumplida promesa matrimonial, fue suficientemente valiente para vengar su deshonra. Mas, por no tener a un hombre quien lo

hiciera, estaba obligada a llevar puesto el disfraz de varón (ibid.). Por último, cabe mencionar que el segundo disfraz de Rosaura iba dirigido hacia Astolfo por haber violado la promesa matrimonial. Esta vez, Rosaura adquiere, no sólo el disfraz físico, sino, el nombre de *Astrea* que, mitológicamente, marcaba la *justicia* (Pettengill, 2009: 28). A causa de lo mencionado, resulta prudente ver a Rosaura confrontada con Segismundo y en búsqueda de su identidad y honor infamada.

ROSAURA:

«Y si he de morir, dejarte
quiero, en fe desta piedad,
prenda que pudo estimarse
por el dueño que algún día
se la ciñó; que la guardes
te encargo, porque aunque yo
no sé qué secreto alcance,
sé que esta dorada espada
encierra misterios grandes,
pues sólo fiado en ella
vengo a Polonia a vengarme
de un agravio.» (96)

Consecuente, la trama invita al análisis de los personajes secundarios: Clotaldo y Astolfo. *Clotaldo*, el apodo del tutor y el único contacto humano de Segismundo, originalmente representa al ‘gobernante famoso’ (Thir, 2004). En la comedia calderoniana, Clotaldo resulta ser el leal acompañante del rey y, como lo implica el acero bruñido, el verdadero padre de Rosaura. Curiosamente, el origen griego del nombre (gr. *Cloto*-esp. *hilar*), Pettengill (2009: 27) lo relaciona con las Moiras mitológicas en función de disponer del destino humano y de manifestar su cumplimiento. Siendo *Cloto* la primera Moira que componía las hebras de la vida, existe la paralela con Clotaldo quien encaminaba la vida del aislado príncipe Segismundo (ibid.).

Con respecto a *Astolfo*, según etimología, el término implica una ‘lanza de guerrero’ (Thir, 2004: 1736). Mas, Calderón de la Barca a Astolfo no lo representa como a un guerrero célebre, sino, por consanguinidad, como al posible sucesor del trono polaco. Aunque busca su derecho sucesivo, no pretende cumplir con su palabra de casamiento ya que lo mismo «es baja y es infamia» (201).

El origen etimológico de *Estrella* se relaciona con el término latín *stella*. Nombrada según el astro resplandeciente, Estrella desempeña el papel de:

«guiar a las personas en el descubrimiento de las realidades encerradas ya que ella está encerrada en su propia dimensión, lejana, pero que proyecta una luz a ser percibida por quien desee mirarla» (Pettengill, 2009: 28).

Su intento de confrontar a Basilio con las consecuencias de sus hechos lo muestran los versos siguientes:

ESTRELLA:

«Si tu presencia, gran señor, no trata
de enfrenar el tumulto sucedido,
[...]
verás tu reino en ondas de escarlata
nadar entre la púrpura teñido
de su sangre; que ya con triste modo,
todo es desdichas y tragedias todo.
Tanta es la ruina de tu imperio, tanta
la fuerza del rigor duro y sangriento,
que vista admira y escuchado espanta.
[...]
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un esqueleto vivo.» (173)

La musicalidad del nombre *Clarín* sugiere el carácter divertido del personaje. Hasta que las mismas didascalias insinúan lo mismo: (*Sale CLARÍN, gracioso.*) (82). Su naturaleza lúdica, Calderón de la Barca la describe de modo siguiente:

CLARÍN:

«Vámonos acercando,
que éste es mucho mirar, señora, cuando
es mejor que la gente
que habita en ella, generosamente
nos admita.» (84)

Mas, el *bobo/ gracioso* típico, solía ser, incluso, más inteligente que su dueño/a. Sin embargo, su intelecto lo escondía tras el carácter lúdico.

3.3. Comparación protagónica

Después de pasar por un breve análisis etimológico, el presente trabajo ofrecerá el análisis comparativo de los protagonistas, el príncipe danés-Hamlet y el príncipe polaco-Segismundo. Este tipo de análisis aludirá a sus ambientes habituales, carácter resentido, así como al tono pesimista.

3.3.1. Ambiente habitual

Al observar los emplazamientos dramáticos, resulta obvio que Shakespeare y Calderón de la Barca escogen alternar con el ámbito de acción. Por ende, la historia de *Hamlet* toma lugar en Dinamarca, oscilando entre el palacio real y ubicaciones en plena proximidad del palacio (el

cementerio). Mientras tanto, *La vida es sueño* sitúa la acción en Polonia variando entre el palacio y la torre aislada. A pesar de que ambos, Hamlet y Segismundo, legítimamente suceden el título principal, sus caminos hacia el título monárquico se diferencian. Por lo tanto, Hamlet, consciente de su origen noble (HORACIO: *Salud a Vuestra Alteza*. (74)), habita en el palacio danés en compañía de su madre (la reina) y tío (el rey actual y el asesino de su padre). Aunque gozando de contacto humano, la presencia de Ofelia, Horacio y otro acompañamiento real, a Dinamarca la percibe como la cárcel asegurando que incluso pueda ser de las más afamadas:

HAMLET:

«Sí, una cárcel espléndida, con muchas celdas, encierros
y calabozos, y Dinamarca es de los peores.» (112)

Afligido por la muerte y asesinato de su padre,

HAMLET:

«Era un hombre, perfecto en todo y por todo;
ya nunca veré su igual.» (76)

disminuye su alegría vital igual que incrementa el resentimiento dirigido hacia Ofelia.

HAMLET:

«Últimamente, no sé por qué, he perdido la alegría, he dejado todas mis actividades; y lo cierto es que me veo tan abatido que esta bella estructura que es la Tierra me parece estéril promontorio. [...] El hombre no me agrada; no, tampoco la mujer, aunque por tus sonrisas parece creer que sí.» (114)

HAMLET:

«No debías haberme creído, pues la virtud no se puede injertar en nuestro viejo tronco sin que quede algún resabio. Así que no te amaba. [...] ¡Vete a un convento! ¿Es que quieres criar pecadores? [...] Todos somos unos miserables: no nos creas a ninguno. Venga, vete a un convento. [...]» (131)

Opuesto al príncipe danés, Segismundo permanece sin conocer su identidad noble. Sólo después de la nebulosa llegada al palacio, a Segismundo se le asigna el título prestigioso:

CLOTALDO:

«has, señor, de saber
que eres príncipe heredero
de Polonia.» (127)

Es más, al serle denegado el derecho a la libertad física, Segismundo permanece como el prisionero en la torre del palacio, permaneciendo Clotaldo con la función de su tutor y su único contacto humano. Por ende, la cárcel ilusoria y metafórica de Hamlet resulta ser análoga a la escasez inhumana en la que, por profecía, habita Segismundo:

SEGISMUNDO:

«tan poco del mundo sé
-que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí-;
y aunque desde que nací,
si esto es nacer, sólo advierto

este rústico desierto
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto» (89)

Pese a que se viera amargado y encerrado en la cárcel ficticia, Hamlet permanece en posesión de su libertad física y mental. Aquí, cabe referirse a «la teoría del libre albedrío» en la que, según Rodríguez Neira (1981) «la Gracia será la ayuda del hombre, pero no la única responsable de sus actos» (10). Lo mismo permite concluir que, con la voluntad propia, el ser humano mantiene la libertad de actuar según sus deseos. Las profecías o malos actos no rigen el destino por completo ya que el individuo posee la libertad de actuar según su deseo. Por tanto, Segismundo vence la predicción astral guiado por la gracia diosa y los buenos actos. Contrariamente, el caso de Hamlet carece de la previsión astróloga. De hecho, es la voluntad propia y el libre albedrío dirigido por la venganza lo que define su final trágico.

3.3.2. Vínculos vindicativos

Además de sentirse atrapados y encarcelados en su ambiente habitual, parece notable que Hamlet y Segismundo, a medida que avanza la trama, incrementan la aspiración por la venganza propia. En el caso de *Hamlet*, se expone la revancha por la muerte paternal mientras que *La vida es sueño* acentúa al hijo indignado por los malos actos de su padre. Mas, como bien lo nota Valencia Ramírez (2017: 12), Hamlet no se conforma con las señales fantásticas ya que entiende que, sólo al matar al verdadero culpable, cumplirá con la justicia. Es más, considera la posibilidad de que, fácilmente, la visión espiritual de su difunto padre podría ser la imagen ilusoria (ibid.: 15) o incluso pretendiente:

HAMLET:

«¡Los ángeles del cielo nos protejan!
Seas espíritu del bien o genio maldito,
traigas auras celestiales o rachas del infierno,
sean tus propósitos malvados o benignos,
tu aspecto tanto mueve a preguntar
que voy a hablarte.» (85-86)

HAMLET:

«El espíritu que he visto
quizá sea el demonio, cuyo poder le permite
adoptar una forma atrayente» (126)

Por tanto, consciente del poder teatral que permanece en la estimulación de los participantes igual que la persuasión en la veracidad de lo expuesto (Enaudeau, 1999: 13, en Valencia

Ramírez, 2017: 12), Hamlet adquiere la interpretación teatral ajustada para parecerse a la acción auténtica:

HAMLET:

«He oído decir
que unos culpables que asistían al teatro
se han impresionado a tal extremo
con el arte de la escena que al instante
han confesado sus delitos; pues el crimen,
aunque es mudo, al final habla
con lengua milagrosa. [...] Quiero pruebas
concluyentes: el teatro es la red
que atraparé la conciencia de este rey.» (125-126)

Al finalizar el acto teatral, queda presumido con la actuación pantomímica que produjo la reacción pavorida de Claudio. Es más, la respuesta recibida convalida el pronunciamiento del fantasma llevando a Hamlet a admitir que «el espectro no mintió» (146). Mas, la actuación escénica, a Hamlet, no le sirve como el hecho vengativo. Más bien, la misma la usa como el medio para comprobar la veracidad de los nocturnos murmullos espirituales. Por lo tanto, su desquite prosigue hasta el momento de matar a Claudio. Para él, matar al hombre que ya es un homicida impío, resulta ser no más que «paga y recompensa, no venganza» (154). La primera ocasión surge al ver a Claudio arrodillado en posición de rezar. Sin embargo, Hamlet se niega a hacerlo. Aunque parezca ser la oportunidad ideal, el hecho de estar invocando a Dios en el momento de morir, hace a Hamlet evaluar la situación como inconveniente. Según él, las circunstancias que más acreditan su decisión de matarlo, carecen de diosa piedad y se asemejan al estado de borrachería, sucesos incestuosos o incluso actuaciones blasfemas. La aumentada obsesión con la venganza influye su conducta y sanidad por lo que el príncipe identifica tener la «cabeza [...] enferma» (148) y «manos pecadoras» (148). El rey, por otra parte, temiendo de las maneras en las que Hamlet pudiera perjudicarlo, persiste en mandarlo a Inglaterra bajo la excusa de su insanidad y detrimento de su condición psíquica.

REY:

«No me gusta su actitud, ni conviene
a mi seguridad dejar tan libre su locura. [...] Mi condición no puede tolerar
un peligro tan cercano como el que engendra
de hora en hora su delirio.» (151)

Mas, al regresar del farsante viaje, Hamlet confronta a Laertes quien, igual que él, busca vengar la muerte de sus familiares. Laertes, a diferencia de Hamlet, quiere la venganza instantánea tras el duelo de estoques. Incentivado, acepta la deshonrada concepción del rey, por lo que arriesga envenenando la punta del arma, tendente a terminar con la vida de Hamlet. Ansiado que su plan tenga éxito, el rey prepara la copa envenenada que, sin saber, ayudará a

Hamlet a llevar al cabo su venganza. De hecho, Laertes, sangrando y a punto de morir, expone la injusta lucha armada asegurando que «El rey, el rey es el culpable!» (215). Es más, su desvelación afecta a los cortesanos cuyo enfurecimiento e ira hacia el rey acrecientan «¡Traición, traición!» (215). Con su herida sangrando y la reina envenenada, Hamlet entiende estar muriendo. Por lo tanto, entiende que lo mismo resulta ser la última oportunidad de recobrar la muerte de su padre. Sin plan ideado y secrecía, Hamlet, en proximidad del vaso intoxicado, agarra el mismo y hace al rey tragarlo. Matando al rey, finaliza, por fin, su venganza. Notamos también que Hamlet, en su despedida con Horacio, suplica por contar su historia a quienes tengan que oírlo ya que «Si todo queda oculto, ¡qué nombre tan manchado dejaré!» (216). Lo mismo permite concluir que, ante lo ocurrido, Hamlet persiste en que su venganza ha sido un acto admisible por lo que demanda que el mismo se puntualice de modo íntegro.

La represalia de Segismundo, por otra parte, la provoca el estado de confusión, traición igual que la indignación por el tratamiento inhumano recibido mientras encarcelado. Sin embargo, igual que Hamlet, Segismundo, en responsabilidad principal, parece optar por el modelo de la venganza mortal. Por ende, fúrico, en dos ocasiones, sentencia a Clotaldo:

SEGISMUNDO:

«y así el rey, la ley y yo,
entre desdichas tan fieras,
te condenan a que mueras
a mis manos.» (128)

[...]

«A rabia me provocas,
cuando la luz del desengaño tocas.
Veré, dándote muerte,
si es sueño o si es verdad.» (142)

La conducta perniciosa condiciona su vuelta a la torre. Mas, cabe notar también que la reaparición en la torre rige su temperamento. De hecho, el príncipe cambia el comportamiento airado por uno más piadoso y humilde de modo que la malévola vindicta parece ser inexistente. La justificación del cambio, uno la encuentra en las palabras de Segismundo:

SEGISMUNDO:

«Si no me le hubieras dado,
no me quejara de ti;
pero una vez dado, sí,
por habérmele quitado;
que aunque el dar el acción es
más noble y más singular,
es mayor bajeza el dar,
par quitarlo después.» (135)

Es decir, perviviendo en las condiciones impías toda su vida, el príncipe no conoce las más buenas por lo cual no pretende desagaviar la infortunada vida que lleva. Sin embargo, al

probar las prerrogativas del príncipe polaco, discierne las actuaciones de las que una vez carecía. Por ende, abandonando el palacio y regresando a la escasez inicial, esta vez, está consciente de lo que ha desperdiciado. Consecuente, de nuevo persiste con su venganza. Sin embargo, igual que en *Hamlet*, la venganza de Segismundo cruza ciertos obstáculos. Hamlet tarda en vengar la muerte de su padre a causa del prescrito viaje a Inglaterra igual que su locura emocional. Por otra parte, el impedimento de Segismundo parece ser el ilusorio regreso a la torre que le hace dudar de lo ocurrido. Mas, a diferencia de Hamlet y *La ratonera*, la venganza de Segismundo no adquiere las señales previas. El príncipe polaco no necesita las pruebas que reafirmen su conocimiento. Para él, la confirmación de Clotaldo (y después de los soldados) es lo que distingue su lucha entre la realidad y el sueño.:

CLOTALDO:

«Si has estado
retirado y escondido,
por obedecer ha sido
a la inclemencia del hado [...]

SEGISMUNDO:

¡Pues, vil, infame y traidor!» (127)

No obstante, lo de Hamlet es un motivo que queda asimilable con la profecía que encamina el destino de Segismundo. Las dudas en las palabras del fantasma, adquieren de Hamlet la comprobación adicional. Asimismo, Basilio plantea la duda en la profecía rigiendo la mala conducta del recién nacido príncipe polaco. Lo mismo hace considerar a Valencia Ramírez (2017) que ambos persisten en búsqueda de «las pruebas de que las marcas naturales dicen la verdad» (18). En este caso, las palabras fantasiosas, Hamlet las confirma tras el acto escénico que acierta sus sospechas. Mientras tanto, la predicción estelar, Basilio decide comprobarla tras la súbita aparición de su hijo en el trono royal. Por tanto, *La ratonera de Hamlet* resulta análoga a la onírica designación de Segismundo ya que ambos actos tienden a comprobar o, en caso de *La vida es sueño*, refutar las pruebas naturales. Mas, la buena observación de Valencia Ramírez (2017: 28) concluye que el acto comprobante ayuda a que la corte danesa admita el poder del teatro frente a su audiencia, mientras que la corte polaca llega a convertirse en teatro en el intento de aprobar la naturaleza del príncipe. Según el autor, la magia y la mística representación renacentista, barroco las sustituye con «el arte de la representación», por lo que Hamlet opta por la representación escénica, «capaz de contener los signos capaces de mover el ánimo del asesino» (Valencia Ramírez, 2017: 19). De hecho, la excesiva pretensión de comprobar «si aquel saber del “más allá” es asequible a los hombres» persiste en ser la característica sustancial del barroco (ibid.: 18).

3.3.3. Pesimismo y monólogos protagónicos

Comúnmente, el pesimismo dramático suele asociarse con las tragedias griegas. Mas, anotando el amor trágico y juvenil en *Romeo y Julieta*, incluso los infortunios del *Rey Lear*, los dramas de Shakespeare persisten en mantener lo penoso de las escrituras antiguas. Tal como las precedentes, la insigne tragedia del príncipe Hamlet y la asignación rígida de Segismundo parecen marcados por el pesimismo de las tragedias griegas.

El pesimismo en *Hamlet* consigue interpretarse tras la protagónica decadencia espiritual, igual que los infortunios incitando la muerte de Polonio, Laertes, Hamlet y los reyes. Es más, ya en sus primeras apariencias literarias, Hamlet resemblance su alteración e indignación con lo que sucede al estar muerto el rey. La psicología detrás el comportamiento lúdico de Hamlet invita a un análisis pormenorizado ya que:

«el análisis del personaje hamletiano se revitaliza con nuevos enfoques, pero la riqueza de todos sus matices siempre permite una nueva revisión o una nueva consideración en la búsqueda de sus mecanismos de actuación.» (Castrillo Salvador, 1997: 60)

Castrillo Salvador (1997: 61) asegura que las angustias de Hamlet son originadas de los traumas familiares; la muerte paternal y el inesperado casamiento maternal. Por tanto, el cambio psíquico, la manifestada melancolía, contribuye a la separación del mundo social y provoca el estado de la neurosis obsesiva (ibid.: 65). Es más, el apartamiento social rige su conducta hacia Ofelia. El rechazo recibido muestra ser una de las causas de su ahogo trágico:

OFELIA:

«Y yo, la mujer más abatida,
que gozó de la miel de sus promesas,
veo ese noble y soberano entendimiento
destemplado cual campanas que disuenan,
esa estampa sin par de perfecta juventud
perdida en el delirio. ¡Pobre de mí!» (132)

Al tratarse del drama trágico, el pesimismo de la obra queda distinguible hasta las secuencias finales. La deducida habilidad sentimental y racional lleva a Hamlet hacia el asesinato de Polonio, Laertes y finalmente, del rey. Acabado, por fin, su desquite paternal, el protagonista trágico cae muerto dejando el palacio danés en las manos de Fortinbrás. Sin embargo, como lo apunta Pujante (2019), tras los «sones militares y ritos de guerrero» (219) únicamente parece honrada la muerte del príncipe danés (42).

La vida es sueño, por otra parte, el pesimismo lo luce tras la exigua vida del príncipe polaco. Igual que en *Hamlet*, el pesimismo dramático lo resemblance el desánimo psíquico, aunque esta vez, la insania protagónica la sustituye la confusión y ética moral. Mas, análogo a *Hamlet*, ya las primeras alegaciones de Segismundo reflejan su indignación por la indignancia en la que

se encuentra. Mientras que en Hamlet predomina el rencor, Segismundo parece exhibir la tristeza y lamentación por la vida impiadosa:

HAMLET:
«¡Ay, Dios, Dios,
qué enojosos, rancios, inútiles e inertes
me parecen los hábitos del mundo!
¡Me repugna! Es un jardín sin cuidar,
echado a perder: invadido hasta los bordes
por hierbas infectas. ¡Haber llegado a
esto!» (73)

SEGISMUNDO:
«¡Ay, mísero de mí, ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros, naciendo. [...]
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?» (86)

Mas, según notado, ambas réplicas sirven como la invocación a Dios, o en caso de Segismundo, a una totalidad metonímica de *cielos*. De hecho, las descripciones escénicas intensifican su dolor marcando la apariencia cautivada: «Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles» (86). Lo mismo lo acierta Menéndez y Pelayo (1946), persuadido en el escepticismo inicial del drama (Menéndez y Pelayo, 1946: 209-210, en Pettengill, 2009: 31). Aunque persiste en que su manifestación queda visible tras el nombre dramático, *La vida es sueño*, el escepticismo lo observa como la condición temporaria precediendo la catarsis final (ibid.). Por tanto, el pesimismo y escepticismo, que, en *Hamlet*, adquieren la función del componente constante, en *La vida es sueño*, gradualmente transforman en redención y perdón.

Aunque con la variada presencia, el pesimismo y decaimiento vital los protagonistas lo exhiben tras monólogos extensos y apartes. Es más, ambas obras teatrales cuentan con el ingente número de soliloquios protagónicos. De hecho, según Pettengill (2009: 23), en *La vida es sueño*, ese número alcanza un tercio de su totalidad. Por tanto, los épicos monólogos de Basilio, (cúmulos de lo dramático, reflexivo y lírico) confrontan los emocionales y líricos de Segismundo (Rull, 1996: 333). Aunque con monólogos abundosos, las tramas dramáticas no faltan en subrayar la importancia de las jeremiadas protagónicas de Hamlet y Segismundo. Los famosos versos de Hamlet, «Ser o no ser, esa es la cuestión» (129), a menudo percibidos como la sinécdoque de la obra completa, revelan su indecisión existencial de modo ideal. La vacilación de Hamlet confronta el concepto de la vida en sufrimiento con el de la muerte careciendo del agobio mundanal. Aunque llorando las injurias, penas amorosas, incluso la dilación legal, admite temer la idea del descanso eterno:

HAMLET:
«¿Quién lleva esas cargas,
gimiendo y sudando bajo el peso de esta vida,

sin no es porque el temor al más allá,
la tierra inexplorada de cuyas fronteras
ningún viajero vuelve, detiene los sentidos
y nos hace soportar los males que tenemos
antes que huir hacia otros que ignoramos?» (129)

La cobardía, según Hamlet, resulta de la mente consciente y responsabilidad, dos aspectos que, al mismo tiempo, en caso de Segismundo, carecen de presencia. Negándole la libre circulación y socialización, Segismundo exhibe el estado de confusión e insatisfacción tras monólogos aplicados. Igual que en *Hamlet*, los gemidos de Segismundo los expresan las preguntas retóricas igual que las éticas. Su estado queda reflejado tras la antítesis notoria «¿y teniendo yo más vida/ tengo menos libertad?» (88). Es más, similar al del príncipe danés, el llanto de Segismundo polemiza el derecho de nacer en falta de libertad. Por tanto, análogo a Hamlet, clama la ley justa:

HAMLET:
«¿quién
soportaría los azotes e injurias de
este mundo,
el desmán del tirano [...],
las penas del amor menospreciado,
la tardanza de la ley» (129)

SEGISMUNDO:
«¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?»
(88)

3.4. Motivación onírica

Conforme a Sabik (1999: 109), el barroco veía la problemática del sueño como la gran fuente de inspiración literaria. La fase de la desvalorización existencial incitó su percepción de la vida tras los estados de gran confusión entre lo real y aparente (ibid.). Lo mismo permitió a Calderón de la Barca basar toda una escritura literaria en el motivo del sueño. Por tanto, *La vida es sueño*, según Gallego Tabares (2016: 10), decide acentuar la función jocosa del sueño: incitar el desorden interno, agitación y, finalmente, llevar hacia la redención.

Sabiendo lo bien que lo irreal se justifica con el hecho de formar parte del sueño, Calderón de la Barca utiliza el estado de dormido como la oportunidad ideal para poner en prueba la profecía celestial. Por tanto, conforme a la teoría barroca, *La vida es sueño* introduce el sueño en función de elemento de desorientación («¿Qué veo? [...] ¿Qué miro? [...] ¿Yo en palacios suntuosos?» (125)) e incluso confusión («¿Qué quizá soñando estoy, aunque despierto me veo?» (136)). Al parecer, el mismo Segismundo asimila la idea de encontrarse en la situación opuesta a su estado previo con la condición de soñar. Según Basilio, sospechar en haber soñado el cambio repentino, es el plan inicial ya que «en el mundo [...] todos los que viven sueñan»

(122). Es más, lo mismo justificaría la creencia de que «un sencillo cambio de perspectiva de la consciencia originado por un sueño nos puede hacer dudar de nuestra identidad y del entorno cotidiano de la vida ordinaria» (Merino, 2016: 8, en Gallego Tabares, 2016: 10). Por tanto, aceptar que lo vivido ha sido no más que un producto de imaginación, parece viable. Al despertarse por segunda vez, ahora de nuevo en aislamiento, la percepción de sueño ocupa la mente de Segismundo por lo que vocea en delirio «¡Válgame Dios, qué de cosas he soñado!» (157). Es más, una gran parte del final dramático enfatiza la lucha mental entre lo real e ilusorio. La proximidad e, incluso, solapamiento de los dos conceptos los emite Segismundo asegurado que «el hombre que vive, sueña lo que es, hasta despertar [...] todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende» (160). Asimilando la vida a una imaginación constante, permite a Segismundo concluir que «toda la vida es sueño, y los sueños sueños son» (161).

Mas, no sólo es Segismundo quien confronta la delirante naturaleza del sueño. La visión de Segismundo polemiza entre la vida presente y estado de soñolencia mental. Mas, para Hamlet, el sueño resulta ser el equivalente eufemístico de la muerte eterna. Mientras que el príncipe polaco percibe el estado de consciencia como un sueño, Hamlet se encuentra aturcido por el pensamiento del sueño eterno. La falta de imaginación onírica en estado de deceso la ve como el impedimento a la muerte eterna. Vemos a Hamlet culpando la mente consciente por la cobardía mental. Es más, según la anotación de Pujante (2019: 239), esa misma consciencia persiste en ser la razón por la que se aleja de la muerte, teme lo distante y subsecuente, le obliga a continuar viviendo. Por conceptualizar el *sueño* de modo diferente, se concluye que a la vez que Hamlet escapa de la idea de dormir/soñar (*morir*), Segismundo teme la posibilidad de despertar (*posibilidad de imaginar*) sin distinguir entre la realidad y la ilusión. Así pues, tanto *La vida es sueño* como *Hamlet* engloban el concepto de sueño, mas, sus interpretaciones literarias difieren mucho.

HAMLET:

«Y si durmiendo terminaran
 las angustias y los mil ataques naturales
 [...], sería una conclusión
 seriamente deseable. Morir, dormir:
 dormir, tal vez soñar. Sí, ese es el
 estorbo;
 pues qué soñaríamos en nuestro sueño
 eterno,
 ya libres del agobio terrenal,
 es una reflexión que frena juicio
 y da tan larga vida a la desgracia.» (129)

SEGISMUNDO:

«estoy temiendo en mis ansias
 que he de despertar y hallarme
 otra vez en mi cerrada
 prisión? Y cuando no sea,
 el soñarlo sólo basta:
 pues así llegué a saber
 que toda la dicha humana
 en fin pasa como sueño» (203)

3.5. Motivos bíblicos y probabilidad de redención

Como queda notado anteriormente, *La vida es sueño* permanece como uno de los auto sacramentales más gloriosos de la creación calderoniana. Por tanto, no sorprende que, junto al onirismo e inseguridad, se halla la abundancia de alusiones religiosas. Según Rodríguez Neira (1981), la creación de Calderón da «la última forma creadora importante de la teología católica en dramas de una profunda alegoría y una forma magnífica» (10). Refiriéndose a la polémica libertad espacial y mental, Calderón introduce «la teoría del libre albedrío» igualando así el humano papel auxiliar de Gracia más que su plena responsabilidad de los actos (ibid.).

Conforme a Pettengill (2009: 28), la primera alusión bíblica luce en la primera escena dramática. Por tanto, la caída caballar de Rosaura la asimila con la que originaba del pecado original, el tema asiduo para el siglo 17 (ibid.). Según la autora, el mismo pecado católico es lo que justifica la visión prisionera de Segismundo (ibid.: 25) que ahora luce retinado por las cadenas palaciales. La imagen de Segismundo, padeciendo las injurias mientras capturado sin libertad alguna, Pettengill (2009: 24) la compara con el Cristo crucificado quien, igual que Segismundo, concibe la muerte para renacer y desatar las cadenas humanas antes de tocar la vida eterna. Viendo *la prueba* como la peculiaridad didáctica del teatro religioso y, por tanto, auto sacramentales, Matzat (1991) persiste en que

«los comportamientos y papeles que se ponen a prueba ante el espectador tienen un doble sentido. No sólo son medios de integración y de aprendizaje ético-social, sino que son presentadas también como medios de control social y de alienación.» (Matzat, 1991: 120).

Es más, *la prueba*, o lo que el contexto croata nombra *kušnja*, resulta ser la indeseable e inesperada situación en la que uno busca confrontar con el propósito de revelar las actitudes reales. En ese contexto, Segismundo parece estar expuesto a dos pruebas que examinan su conducta auténtica. Por tanto, Matzat (1991) deduce el objetivo de la prueba a «representar modelos ejemplares de comportamiento» (120).

Puesto que ya hemos estudiado el origen bíblico de apelativo *Segismundo*, falta observar el título mundanal y real de su padre. Honrando el título y la función del rey Basilio, igual que las profecías astrales, la sociedad calderoniana no desmiente la creencia en Dios y su voluntad. Por tanto, junto con la obediencia a la corona (CLOTALDO: «¿La lealtad del rey no es antes/ que la vida y que el amor?» (98)), es posible notar los gritos («¡vive Dios, que pudo ser!» (133)), jeremiadas («¡ay Dios!» (150)) y las súplicas divinas («¡valedme, cielos, valedme!» (150)). Mas, cabe notar que lo mismo está presenta en la escritura de *Hamlet*. Shakespeare, aunque con frecuente presencia de personajes místicos, escribe los versos sugiriendo la diosa invocación

(«¡Ah, Dios, Dios» (73), «¡Por Dios!» (139), «Dios os guarde, señor.» (150)). Es más, la venganza, Hamlet la pospone ya que el rey se presenta arrodillado en tiempo de plegar a Dios.

La cuestión de la catarsis y redención final parece ser más compleja. Al escribir sobre *La vida es sueño*, resulta relevante distinguir entre el concepto de la catarsis final y, posiblemente, redención. El indulto de Basilio, podría interpretarse como la purificación (catarsis) sentimental de Segismundo. Por tanto, el cambio de actitud hace que el príncipe polaco abandone la idea de combatir a su padre. Del mismo modo, la admisión de Clotaldo reafirma la identidad de Rosaura y consecuente, ayuda a su estado matrimonial. Mas, la catarsis protagónica no corresponde a la del leyente. Como bien lo destaca Ara (1989: 107), el indulto paternal y un “final feliz” va seguido por la idea de encarcelar al soldado sedicioso. Por tanto, la catarsis final, en los ojos del espectador, luce tras el final desagradable (ibid.). Por otra parte, la redención queda ejecutada para Basilio y Clotaldo. Mientras que el rey recibe perdón y otra oportunidad después de haber dirigido la impiadosa vida del hijo heredero, Clotaldo consigue mantener la lealtad al rey y a su hija.

Por lo que se refiere al drama inglés, al escribir *Hamlet*, Shakespeare presenta «un final perfectamente estructurado a través de la violenta catarsis y del posterior restablecimiento del equilibrio colectivo» (Castrillo Salvador, 1997: 73). Según Castrillo Salvador (1997: 74-75), la doble catarsis final consta en matar a Polonio (y consecuente su línea familiar) por dañar la medieval escala social tras su menosprecio, igual que en perjudicarlo a sí mismo (y su línea familiar). Sin embargo, antes de morir, Hamlet y Laertes reciben el perdón de sus pecados. La súplica de Laertes («Perdonémonos, mi noble Hamlet. ¡No caigan sobre ti mi muerte ni la de mi padre, ni la tuya sobre mí!» (216)), Hamlet la cumple asegurando que «El cielo te absuelva.» (216).

4. Conclusión

El presente trabajo surge como un intento de ofrecer un análisis protagónico basado en las piezas escénicas de *Hamlet* y *La vida es sueño*. Por tanto, resultó de gran importancia adquirir la síntesis teórica recopilando las singularidades de los correspondientes períodos literarios. La teoría acentuó el desarrollo social renacentista, tolerancia religiosa igual que su aumentada inclinación hacia la barbaridad y creencia supersticiosa. Por tanto, el romanticismo amoroso, catarsis, reyes y fantasmas persistieron en ser las peculiaridades de la escritura shakespeariana. Mas, mientras que el ámbito renacentista inglés vivía una época de esplendor tras la renovada estética greco-latina y poética de expresión shakespeariana, la escritura española recurría al culteranismo y conceptismo poético, escritura burlona, teatro sacramental y una pluralidad de géneros novelescos. El barroco, de hecho, marcaba la decadencia y concisión vital. Su onírica y decadente naturaleza permitió a Calderón de la Barca detallar el retrato protagónico y escenográfico, igual que enfrentar lo intelectual y el deseo.

La parte central del trabajo la ocupó el análisis comparativo de *Hamlet* y *La vida es sueño*. Dos piezas escénicas, de distintos períodos literarios, al parecer, sugerían coincidir en mucho. Aunque con diferente estructuración externa, los dramas analizados comprobaron aludir al contexto griego, romano e incluso nórdico. La onomástica latina de *Hamlet* (*Horacio*) concurre a la presente en *La vida es sueño* (*Rosaura*). Mas, mientras que *Hamlet* encuentra apoyo en la leyenda nórdica, *La vida es sueño* abunda en ejemplos de inspiración bíblica (*Segismundo*). La comparación exclusivamente protagónica reveló ciertas similitudes en plano ambiental. Opuesto a Hamlet, quien asegura carecer de la libertad psíquica, Segismundo parece carecer de la libertad física y psíquica. Aunque con ciertos obstáculos, la venganza resulta ser guía de ambos, mas, de mayor intensidad para Hamlet. Puesto que ambos protagonistas exhiben la decadencia espiritual, queda claro que ambos lo hacen tras jeremiadas en forma monologada. En cuanto a la motivación onírica, aunque notada en *Hamlet*, parece dominar en *La vida es sueño*. Mas, la gran diferencia resulta ser la percepción del sueño. El sueño que Segismundo identifica con el estado de delirio, para Hamlet representa la temida muerte eterna. Como mencionado, Calderón de la Barca a menudo recurre a las referencias bíblicas por lo que queda evidente su presencia en auto sacramental, *La vida es sueño*. Hamlet, sin embargo, carece de tantas alusiones religiosas, aunque varias fueron notadas. Como último, el análisis incorporó la posibilidad de catarsis y redención protagónica. Al parecer, la catarsis final persistió como el elemento de ambas piezas escénicas, aunque con presencia discutible en *La vida es sueño*. La

redención, igualmente, fue detectada tanto en la obra calderoniana como en la obra shakespeariana.

Por lo dicho, cabe concluir que *Hamlet* y *La vida es sueño*, con ciertas diferencias detectadas, coinciden en mucho. El conducido análisis comparativo comprobó la presencia de varios aspectos de semejanza en los éxitos teatrales de dos autores cuya diferencia de nacimiento es determinada por unas décadas.

5. Bibliografía

Fuentes primarias:

1. Calderón de la Barca, P. (2008 [1635]). *La vida es sueño*. Madrid: Ediciones Cátedra.
2. Shakespeare, W. (2019 [1623]). *Hamlet*. Barcelona: Espasa Calpe.

Fuentes lexicográficas:

1. DLE- RAE & ASALE (2023): *Diccionario de la lengua española*. 23ª. ed. Disponible en <https://dle.rae.es/ratonero> [consultado el 20/09/2024]
2. Harper Collins. (s. f.). *Claudius*. En el Diccionario Collins. Disponible en <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/claudius> [consultado el 19/09/2024]
3. Harper Collins. (s. f.). *Laertes*. En el Diccionario Collins. Disponible en <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/laertes> [consultado el 13/11/2024]
4. Harper Collins. (s. f.). *Ophelia*. En el Diccionario Collins. Disponible en <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/ophelia> [consultado el 13/11/2024]

Referencias bibliográficas:

1. Alonso Veloso, M. J. (2010). Quevedo y Villegas, Francisco de: poesía. En: P. Jauralde (eds.), *Diccionario filológico de Literatura española: siglos XVI y XVII*. Barcelona: Editorial Castalia, pp. 136-173.
2. Ara, J. A. (1989). Estructuras iterativas en *La vida es sueño*. *Criticón*, 45, 95-112.
3. Arana Caballero, R. (2001). La mujer oculta: el disfraz masculino en *la vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *el anzuelo de fenisa*, de Lope de Vega. En: Ediciones Alfar, *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla, 13-15 de diciembre de 2001)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 133-141.
4. Arellano, I., Mata, C. (2018). Calderón de la Barca, un maestro en el olvido. *Nuestro Tiempo*, 700, s. p.
5. BBC Bitesize, (s. f.). *Beliefs and superstitions in Shakespeare's England*. [en línea] Disponible en <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zqwvg7h#zm7j2v4> [consultado el 07/01/2025]

6. BBC Bitesize, (s. f.). *Shakespeare's plays in performance*. [en línea] Disponible en <https://www.bbc.co.uk/bitesize/topics/z726yrd/articles/ztx48hv#zp8kwnb> [consultado el 29/06/2024]
7. Bednarz, J. P. (2019). English Poetry. [en línea] *Oxford Bibliographies*. Disponible en <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0209.xml> [consultado el 28/12/2024]
8. Bezrukov, A. V. (2014). The Metaphysical Poetry as a Peculiar Trend of the Baroque Art. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 29, 6-9.
9. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, (s. f.). *Calderón y su época*. [en línea] Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon-de-la-barca/autor-calderon-epoca/> [consultado el 05/06/2024]
10. Blanco, M. (2012). La extrañeza sublime de las Soledades. En: J. Roses Lozano (coord.), *Góngora: La Estrella Inextinguible: Magnitud Estética y Universo Contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 125-137.
11. Blasco, R. (2023). Literatura pastoral: características. [en línea] *unProfesor*. Disponible en <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/literatura-pastoril-caracteristicas-6073.html> [consultado el 31/07/2024]
12. Blecua, J. M. (1951). *Historia y textos de la Literatura española I*. Zaragoza: Librería General. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-y-textos-de-la-literatura-espanola-i/> [consultado el 10/08/2024]
13. Bouayache, A. (2017). *Análisis literario de la obra La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*. Trabajo fin de máster. Universidad Abou Bakr Belkaid. Disponible en <http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/11538/1/bouayache-amina.pdf> [consultado el 20/09/2024]
14. Cacho Casal, R. (2003). La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus Modelos Italianos. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 465-491.
15. Castillo, I. (2021). Novela de caballería. [en línea] *Lifeder*. Disponible en <https://www.lifeder.com/novela-caballeria/> [consultado el 30/07/2024]
16. Castrillo Salvador, V. (1997). Hamlet (1600): del análisis psicológico al psicoanalítico. *Castilla: Estudios de Literatura*, 22, 57-76.
17. Chidi-Igbokwe, M. I. A. (2022). The Concept and Characteristics of Classical, Renaissance and Modern Tragedies. *European Journal of English Language and Literature Studies*, 8, 42-61.

18. Clements, R. J. (1971). Poetry and Philosophy in the Renaissance. *Comparative Literature Studies*, 1, 1-20.
19. Cregan-Reid, V. & Bauer, P. (2020). The Pilgrim's Progress: novel by Bunyan. [en línea] *Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/The-Pilgrims-Progress> [consultado el 21/08/2024]
20. Daniells, R. (1946). English Baroque and Deliberate Obscurity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2, 115-121.
21. Davis & Franforter (1995). The Shakespeare Name Dictionary. En A. Room (ed.), *The Naming of Animals: An Appellative Reference to Domestic, Work and Show Animals Real and Fictional*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, pp. 240-241.
22. Díez Borque, J. M. (2007). Bibliotecas y novela en el Siglo de Oro. *Hispanic Review*, 2, 181-203.
23. EducaMadrid, (s. f.). *El barroco. Teatro. Pedro Calderón de la Barca*. [en línea] Disponible en https://www.educa2.madrid.org/web/web-online2/tema-14.-literatura-del-siglo-xvii.-el-barroco-vii.-teatro/-visor/el-barroco-teatro-pedro-calderon-de-la-barca?p_p_col_pos=1 [consultado el 12/06/2024]
24. Enciclopedia Humanidades. (2023). *Novela Picaresca*. [en línea] Disponible en <https://humanidades.com/novela-picaresca/> [consultado el 30/07/2024]
25. Fernández Ariza, C. (2010). Ofrenda poética a D. Luis de Góngora y Argote. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 158-159, 141-144.
26. Fernández, T., Tamaro, E. (2004). Biografía de Pedro Calderón de la Barca. [en línea] *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/calderon.htm> [consultado el 12/06/2024]
27. Folger Shakespeare Library. (s. f.). *Shakespeare's life*. [en línea] Disponible en <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-life/> [consultado el 17/06/2024]
28. Gallego Tabares, J. D. (2016). *Es acaso la vida ¿un frenesí o una ilusión? Análisis de la concepción de sueño en La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*. Trabajo de grado. Universidad EAFIT. Disponible en https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11427/JuanDavid_GallegoTabares_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y [consultado el 04/12/2024]
29. García, L. (2011). Juan Boscán, iniciador de la poesía del Siglo de Oro. *Humanitas Digital*, 38, 53-78.

30. Gutiérrez Hernández, V. (2010). Introducción crítica al drama renacentista en Inglaterra. *Innovación y experiencias educativas*, 27, 1-9.
31. Hackett, H. (2000). *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*. University College London: Cambridge University Press. Disponible en <https://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam031/2001269027.pdf> [consultado el 07/01/2025]
32. Hui, A. (2013). Horatio's Philosophy in *Hamlet*. *Renaissance Drama*, 12, 151-171.
33. Kennedy Uchenna, O. (2019). *A Critical Analysis of John Milton's Paradise Lost*. Coal City University. Disponible en https://www.academia.edu/42152319/A_Critical_Analysis_of_John_Miltons_Paradise_Lost [consultado el 22/08/2024]
34. La Literatura en el Barroco (s. f.). Poesía. [en línea] *La Literatura en el Barroco*. Disponible en <https://blogs.ua.es/literaturaenelbarroco/4-inglaterra/poesia-2/> [consultado el 21/08/2024]
35. Lorenzo, J. (2006). Nueva reflexión sobre un poema superfluo: retórica y retrospección en el *Leandro* de Boscán. *Calíope*, 1, 25-36.
36. Martínez Enríquez, R.; Furlan Magaril, L. (2004). Reforma y triunfo del inglés. Ciencia, educación y literatura en el renacimiento isabelino. *Revista Ciencias*, 75, 46-59.
37. Marx, M. (1926). Architecture and the English Renaissance. *The Sewanee Review*, 2, 143-155.
38. Matzat, W. (1991). La prueba: Una estructura básica del teatro calderoniano. En: H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano Liverpool 1990*. Wiesbaden: Universität Tübingen, pp. 113-122.
39. Maurizio, P. (2022). Teatro isabelino. [en línea] *Enciclopedia Iberoamericana*. Disponible en <https://enciclopediaiberoamericana.com/teatro-isabelino/> [consultado el 25/06/2024]
40. McMaster, J. (1975). John Ford, Dramatist of Frustration. *English Studies in Canada: Association of Canadian College and University Teachers of English*, 3, 266-279.
41. Morros Mestres, B. (2008). Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 13-58.
42. Norman, L. F. (2001). The Theatrical Baroque. En L. F. Norman (eds.), *The Theatrical Baroque*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum/ University of Chicago, pp. 1-11.

43. Pettengill, M. (2009). *La Libertad Moral en la Vida Es Sueño*. Tesis doctoral. Universidad de Georgia. Disponible en <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1644&context=etd> [consultado el 20/09/2024]
44. Phélippeau, M. (2016). La utopía de Tomás Moro: 500 años de enigma. *Humanitas: revista de antropología y cultura cristiana*, 83, 544-547.
45. Pujante, A. L. (2019). Introducción de Ángel-Luis Pujante. En: A. L. Pujante (ed.), *Hamlet*. Barcelona: Espasa Calpe, pp. 13-43.
46. Pujante, A. L. (2019). Notas complementarias. En: A. L. Pujante (ed.), *Hamlet*. Barcelona: Espasa Calpe, pp. 237-242.
47. Rivers, L. E. (1992). Géneros poéticos en el Siglo de Oro. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 251-264.
48. Rodríguez Neira, T. (1981). Vida, sueño y realidad en Calderón. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10, 8-17.
49. Ronan, C. J. (1981). The Onomastics of Shakespeare's Works with Classical Settings. *Literary Onomastics Studies*, 1, 46-69.
50. Royal Shakespeare Company. (s. f.). *Dates and sources: When Shakespeare wrote Hamlet and the stories that inspired him* [en línea] Disponible en <https://www.rsc.org.uk/hamlet/about-the-play/dates-and-sources> [consultado el 17/09/2024]
51. Royal Shakespeare Company. (s. f.). *Tragedies, Comedies and Histories: List of Shakespeare's plays by genre* [en línea] Disponible en <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-plays/tragedies-comedies-histories> [consultado el 06/01/2025]
52. Rull Fernández, E. (1996). Variedad y complejidad estructural de los monólogos en La vida es sueño. En: I. Arellano Ayuso; C. Pinillos Salvador; M. Vitse; F. Serralta (eds.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*. (Toulouse, 1993). España: Universidad de Navarra; GRISO, pp. 331-342.
53. Sabik, K. (1999). La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII. En: Bulzoni Editore (eds.), *Atti del XVIII Convegno (Associazione Ispanisti Italiani) (Siena, 5-7 de marzo de 1998)*. Italia: Bulzoni Editore, pp. 109-122.
54. Santana, J. (2019). Disciplina: Literatura inglesa. [en línea] *Passei direto*. Disponible en <https://www.passeidireto.com/pergunta/68174615/disciplina-literatura-inglesa-2518-um-dos-grandes-nomes-da-poesia-metafisica-e-j> [consultado el 21/08/2024]

55. Secretaría de Cultura. (2020). El dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, vigente con su obra *La vida es sueño*. [en línea] *Gobierno de México*. Disponible en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-dramaturgo-espanol-pedro-calderon-de-la-barca-vigente-con-su-obra-la-vida-es-sueno> [consultado el 25/08/2024]
56. The Editors of Encyclopaedia Britannica, (s. f.). *John Ford: British dramatist*. [en línea] Disponible en <https://www.britannica.com/biography/John-Ford-British-dramatist> [consultado el 22/08/2024]
57. Thir, M. (2004). Sobre la tipología de «La vida es sueño». En M. L. Lobato & F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 2. (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002) Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 1731-1747.
58. Valencia Ramírez, J. D. (2017). *Hamlet y Segismundo, paradigmas de la representación: Análisis de Hamlet, príncipe de Dinamarca y La vida es sueño a través de la representación como categoría filosófica*. Trabajo fin de máster. Universidad del Valle. Disponible en <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/d74a74b2-dd79-4778-b5cb-fc0a4763950a/content> [consultado el 15/11/2024]
59. Waddy, R. (1911). Elizabethan Lyrics and Love-Songs. *Proceedings of the Musical Association*, 38, 21-39.
60. Wikipedia. (2023). *Horatio (Hamlet)*. [en línea] Disponible en [https://en.wikipedia.org/wiki/Horatio_\(Hamlet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Horatio_(Hamlet)) [consultado el 19/09/2024]
61. Wikipedia. (2024). *Basilio (nombre)*. [en línea] Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Basilio_\(nombre\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Basilio_(nombre)) [consultado el 20/09/2024]
62. Womack, P. (2006). *English Renaissance Drama*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. Disponible en <https://download.e-bookshelf.de/download/0000/5796/79/L-G-0000579679-0015290285.pdf> [consultado el 19/12/2024]
63. Wood, A. (s. f.). Summary of Thomas More's *Utopia*. [en línea] *San Jose State University*. Disponible en <https://www.sjsu.edu/faculty/wooda/149F/4-More.html> [consultado el 06/01/2025]
64. Zamora Vicente, A. (2002). Qué es la novela picaresca. [en línea] *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/ff70f412-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_13 [consultado el 31/07/2024]

Resumen

Los éxitos teatrales Hamlet y La vida es sueño: Análisis comparativo

El presente trabajo fin de máster pone el énfasis en comparar dos piezas escénicas de *Hamlet* (Shakespeare) y *La vida es sueño* (Calderón de la Barca). Antes que nada, el trabajo ofrece la síntesis teórica y literaria de los célebres *Siglos de Oro*. Por tanto, señala las correspondientes peculiaridades genéricas, igual que los rasgos diferenciadores de la escritura shakespeariana y calderoniana. La parte central sugiere el análisis comparativo de los protagonistas, Hamlet y Segismundo, por lo que contrasta la carencia de libertad, carácter resentido y pesimista igual que las jeremiadas monologadas presentes. La comparación protagónica igual toma en cuenta los estímulos oníricos y religiosos por lo que considera la posibilidad de purificación emocional.

Palabras clave: renacimiento, barroco, Shakespeare, Calderón de la Barca, *Hamlet*, *La vida es sueño*

Summary

Theatrical Success *Hamlet* and *La vida es sueño*: Comparative Analysis

The present thesis aims to compare two scenic works of *Hamlet* (Shakespeare) and *La vida es sueño* (Calderón de la Barca). First of all, this thesis refers to a theoretical and literary synthesis of well-known *Siglos de Oro*. Therefore, it points to some corresponding generic peculiarities, as well as to certain differentiating features of Shakespearian and Calderonian writing. Its central part prompts to a comparative analysis of its protagonists, Hamlet and Segismundo, due to which it contrasts the lack of liberty, resentful and pessimistic character, as well as detected monologued jeremiads. This protagonist comparison also takes into account certain illusive and religious stimulations leading it to consider a possible emotional purification.

Key words: renaissance, baroque, Shakespeare, Calderón de la Barca, *Hamlet*, *La vida es sueño*

Sažetak

Kazališne uspješnice *Hamlet* i *La vida es sueño*: Komparativna analiza

Ovaj diplomski rad stavlja naglasak na usporedbu dvaju scenskih djela *Hamlet* (Shakespeare) i *La vida es sueño* (Calderón de la Barca). Na samom početku, rad nudi teorijsku i književnu sintezu proslavljenih *Siglos de Oro*. Shodno tome, upućuje na odgovarajuće značajke književnih rodova kao i na odlike Shakespeareove i Calderonove književnosti. Središnji dio upućuje na komparativnu analizu samih protagonista, Hamleta i Segismunda, čime suprotstavlja nedostatak slobode, ogorčen i pesimističan karakter, kao i detektirane monološke žalopojke. Usporedba protagonista uzima u obzir sanjarske i religiozne poticaje čime razmatra mogućnost emocionalnog pročišćenja.

Ključne riječi: renesansa, barok, Shakespeare, Calderón de la Barca, *Hamlet*, *La vida es sueño*