

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

LA VIDA ES SUEÑO

Edición de
Fausta Antonucci

«LA VIDA ES SUEÑO»,
UNA OBRA CUMBRE DEL TEATRO EUROPEO

FAUSTA ANTONUCCI

LA OBRA

Al estudioso que se encara, hoy, con el cometido de una nueva edición de *La vida es sueño*, se le antoja como una empresa verdaderamente ardua ofrecer una introducción, no digo

CRÍTICA
Barcelona

Universidad de Navarra
Servicio de Bibliotecas

127627481

original y novedosa, sino aun simplemente capaz de proporcionar al lector una guía que le oriente por las múltiples sendas que se le despliegan delante al recorrer la obra, evitando el doble riesgo de la banalización y de la complicación inútil. Las páginas que siguen nacen del intento de conjugar esta necesaria tarea orientadora con unas mínimas aportaciones personales, en un diálogo, a veces explícito y otras veces implícito, con las interpretaciones críticas más importantes e innovadoras de los últimos setenta años (de las que se dará cuenta más cumplida en el apartado dedicado a la crítica). La perspectiva escogida se centra sobre todo en la relación que *La vida es sueño* establece con otros textos de la cultura española y occidental, para extraer de ellos nuevos significados y proceder hacia una modernidad que caracteriza profundamente la obra de Calderón; por más que vaya aparejada, esta modernidad, con formas de pensamiento y sistemas de valores que se inscriben en la más estricta ortodoxia religiosa y política.

Segismundo y Rosaura: la reescritura calderoniana del paradigma teatral del salvaje

El paradigma en Lope de Vega y sus contemporáneos

Un niño de sangre real es abandonado recién nacido en una selva, por definición lugar antitético a la Corte; este abandono puede deberse a la ilegitimidad de su nacimiento, o bien a algún horóscopo que predice que destronará al actual monarca. El niño crece —a menudo acompañado por un ayo, o por alguna otra presencia adulta—, ignorando su identidad, pero experimentando una ambición y una aspiración a ser más de lo que es que no condice en absoluto con su situación marginada. Tampoco condicen con ésta su valor y su forma de vivir el amor como un sentimiento exclusivo y existencialmente determinante. Estas cualidades se expresan sin

embargo de forma desordenada, a menudo incontrolada; y se mezclan de forma característica con manifestaciones más o menos evidentes de la falta de educación cortesana. Llega un momento en que el joven puede probar su valor; a partir de ahí, se le abrirán las puertas de la Corte. Pero, antes de la anagnórisis (reconocimiento) final que le restituirá su identidad y su *status*, deberá pasar por la prueba más difícil: el enfrentamiento con su mismo padre, que podrá desembocar bien en una humillación del joven, bien en su franco triunfo. El modelo narrativo que me he esforzado por resumir en sus rasgos esenciales presenta, como cualquiera puede ver, una identidad sustancial con la historia de Segismundo en *La vida es sueño*. Por otra parte, coincide también sustancialmente, aunque con algunas significativas variantes, con el patrón de las historias míticas protagonizadas por algunos grandes héroes de la antigüedad: Ciro, rey de Persia; Edipo, rey de Tebas; Rómulo y Remo, fundadores de Roma. Precisamente por ser un modelo narrativo estrechamente vinculado con la figura del héroe, es por lo que se le reutiliza a menudo en la literatura caballeresca: en ámbito hispánico, quizá el ejemplo más evidente sea el del *Palmerín de Inglaterra*.

Calderón no es el primero en llevarlo al teatro: antes de él, lo habían utilizado Guillén de Castro y, sobre todo, Lope de Vega. En la pieza que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, fue la primera en adaptar este modelo narrativo a las tablas, Lope de Vega se inspiraba en una novela de caballerías francesa de finales del siglo xv, *Orson et Valentin*. En *El nacimiento de Ursón y Valentin, reyes de Francia* (1588-1595) Lope mantenía, aun cambiando muchísimas cosas con respecto a su texto-fuente, la presencia de la pareja protagonista de mellizos que el destino separa al nacer, haciendo que el uno crezca en el campo con unos pastores, mientras que el otro, raptado por una osa, crece en la selva como un oso (de ahí su nombre). Ambos protagonistas responden por igual a los rasgos del modelo, con una obvia acentuación de las características salvajes en Ursón, a las que corresponde, antes

de la anagnórisis final, su captura y su condena a muerte por el rey con la acusación de haber matado a unos cortesanos impertinentes. Veinte años después, Lope vuelve a retomar el mismo modelo de intriga y el mismo esquema binario de protagonistas para *El animal de Hungría* (1608-1612), pero con una variante significativa: el personaje que se ha criado en estado salvaje es ahora una mujer, Rosaura; el personaje que se ha criado entre pastores en una aldea, Felipe, no tiene ningún parentesco con Rosaura, pero acabará enamorándose de ella, y ella de él. Antes de que Rosaura recobre su identidad de hija del rey de Hungría y pueda casarse con Felipe, que es nieto del conde de Barcelona, se verá encarcelada y condenada a muerte por su mismo padre, habiendo confesado su responsabilidad en el homicidio de un pastor. Pasa una década, año más año menos, y Lope vuelve a teatralizar la historia del héroe salvaje en *El hijo de los leones*: esta vez, a Leonido, el salvaje protagonista, no le corresponde ningún coetáneo que, también despojado de su identidad, se haya criado en la aldea. Pero, aun haciendo del salvaje el único protagonista joven, Lope no renuncia a ponerle al lado una pareja, cuyo trato sirve a Leonido para darle la medida de sus cualidades e impulsarlo a mejorar y refinarse (como le sucedía a Ursón al lado de su mellizo Valentín, y a Rosaura al lado de su amado Felipe). Esta pareja es una mujer, Fenisa, que se ha retirado a la aldea asumiendo nombre e identidad fingidas porque ha sido deshonrada por su señor y busca reparación; es, de hecho, la madre de Leonido, y aunque ella no sabe que el salvaje es su hijo, la voz de la sangre le impide corresponder al amor que éste experimenta enseguida hacia ella. Esta vez, a diferencia de lo que sucedía en *El animal de Hungría*, el amor entre el protagonista salvaje y su pareja no puede realizarse por un tabú que incluye a la vez la consanguineidad y la pérdida del honor de la mujer. Sigue manteniéndose sin embargo el segmento relativo a la condena a muerte del salvaje por parte de su padre; condena que esta vez no se debe a ningún desmán de Leonido, que es un

salvaje mucho menos agresivo que Ursón y Rosaura, sino a su enfrentamiento con el príncipe para obligarlo a casarse con Fenisa.

En los mismos años que vieron representar en las tablas *El hijo de los leones*, se concibieron y representaron otras dos comedias de tema y desarrollo extraordinariamente parecidos, debida la una con toda probabilidad a Guillén de Castro (*El nieto de su padre*), la otra a Luis Vélez de Guevara (*Virtudes vencen señales*). La presencia en las tres piezas de un protagonista criado en estado salvaje que, a través de una serie de hechos que demuestran su nobleza, llega a ver reconocido su derecho de heredar el trono, me llevó hace algunos años a formular la hipótesis de su contemporaneidad con la subida al trono de Felipe IV, en 1621: podrían haber sido, las tres comedias, auspicio de una renovación del poder monárquico en la figura de un joven héroe «natural», no corrompido por las hipocresías y malas costumbres de palacio. Como sea, tanto *El nieto de su padre* como *Virtudes vencen señales* comparten, con *El hijo de los leones*, el motivo del tabú que impide al protagonista la realización del amor con la primera mujer que conquista su corazón: se trata en ambos casos de una relación de estrecho parentesco, siendo Teosinda en *El nieto de su padre* la madre de Avido, y Leda en *Virtudes vencen señales* la hermana de Filippo. Con respecto a las piezas de Lope, *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales* introducen por otra parte un motivo que también vamos a encontrar en *La vida es sueño*: el de la actuación guerrera del protagonista al frente de un bando rebelde. En ninguna de las dos piezas sin embargo esta actuación del protagonista llega a enfrentarle directamente con la persona del rey, sino que, en ambos casos, el héroe rinde inmediatamente homenaje a la autoridad del monarca y se ve compensado por el reconocimiento de su identidad y la renuncia del trono en su persona. Como ya señalara Maria Grazia Profeti, la pieza de Vélez de Guevara presenta otros interesantes puntos de contacto con *La vida es sueño*: el hecho de haberse criado el pro-

tagonista en una torre, donde su padre el rey de Albania lo había encerrado por miedo a las habilllas del pueblo, habiendo nacido Filippo de tez morena; el ansia de libertad del protagonista; la pesada ironía con la que trata a Filippo el Almirante, personaje cortesano que recuerda bajo muchos aspectos al Astolfo de *La vida es sueño*; el gracioso que se llama Clarín...

Por otra parte, estas coincidencias —aunque significativas— no pasan de ser elementos aislados de una trama que, en la comedia de Vélez, es en su conjunto difícilmente comparable con la de *La vida es sueño*, por su desarrollo y por sus significados. Baste simplemente recordar que no hay asomo de rencor entre padre e hijo en *Virtudes vencen señales* (como tampoco en *El nieto de su padre*), y que Filippo no debe vencerse a sí mismo para llegar a reinar, pues lo único que debe vencer son los prejuicios de los demás por su aspecto «monstruoso». Y lo mismo podría decirse del Avido de *El nieto de su padre*, que es un salvaje sólo en cuanto se ha criado en la selva, pero que de la naturaleza ha sacado las mejores enseñanzas (un entendimiento político «natural», una correcta interpretación de la voz de la sangre) sin que haya rastro en él de lo natural «negativo», es decir, de esa fuerza incontrolada de los instintos que, en cambio, marca con un sello entre cómico y negativo las fases iniciales del desarrollo teatral del salvaje lopiano, en las dos primeras comedias del Fénix que lo llevan a la escena. Por tanto, es muy posible que el joven Calderón asistiera, allá por 1621, a la representación de una de estas piezas, y que recordara algunos de sus elementos de intriga a la hora de escribir *La vida es sueño*; pero esto no nos puede llevar de ninguna manera a hablar de *Virtudes vencen señales* (o de *El nieto de su padre*, o de *El hijo de los leones*) como textos-fuente de la pieza de Calderón. De hecho, las relaciones entre los textos son siempre más difusas y complejas que la directa, unívoca y en cierto modo servil que se supone exista entre un texto-fuente y el texto-derivado; por esto funciona mejor, para este tipo de investigaciones, la no-

ción de intertextualidad, que arranca de la constatación de que en cada texto se inscriben cierto número de hipotextos, variamente elaborados según las necesidades del autor. Desde esta perspectiva, y más allá de los puntos de contacto que indudablemente existen entre *La vida es sueño* y *Virtudes vencen señales*, me parece más significativa la relación que se establece entre *La vida es sueño* y el paradigma teatral del salvaje en la elaboración lopiana.

De hecho, sólo el salvaje de Lope (el Lope de *Ursón y Valentín* y de *El animal de Hungría*) se muestra en escena como un personaje agresivo, que llega hasta matar a un inferior, viéndose así castigado por el monarca con una condena a muerte evitada *in extremis* por la anagnórisis; sólo el salvaje de Lope encuentra a su lado a un co-protagonista, también marginado, que forma pareja con él y que le da la medida de sus acciones, impulsándolo a mejorarse. Si añadimos estos dos rasgos al breve resumen del paradigma del salvaje teatral que abre el presente apartado, nos daremos cuenta de que hemos reconstruido casi por completo (sobre el sentido de este imprescindible «casi» volveremos luego) la intriga de *La vida es sueño*. Segismundo, como bien viera Alan Deyermund, es, por lo menos en la primera parte de su trayectoria, un salvaje: pero no solamente porque vive en un lugar aislado, viste de pieles, es violento y sexualmente agresivo, como el salvaje del folklore, figura sustancialmente estática y simbólica, en el que piensa Deyermund.

El paradigma en La vida es sueño

Segismundo es un salvaje porque repite, en su trayectoria teatral, todas las pautas del paradigma inaugurado por Lope para este personaje: excluido al nacer de su ambiente de origen y privado de su identidad, crece con un ayo (Clotaldo) y estudia en el gran libro de la naturaleza; el encuentro con la mujer despierta en él una gran sensibilidad y una disponibi-

lidad al amor y a la generosidad (baste pensar que está dispuesto a matarse si Clotaldo no perdona la vida a Rosaura y Clarín que sin saberlo han violado el secreto de la torre). La conciencia de su valor es en él tan fuerte, que no sabe sujetarse a nadie al que imagine inferior; no soporta las insolencias, y puede llegar a matar por ello sin remordimiento (es lo que hace Segismundo con el criado que se pone a discutir con él, y lo que quisiera hacer con Clotaldo y con Astolfo). Su capacidad de amar con intensidad tiene como contrapartida unos comportamientos instintivos poco controlados, por lo que tiende a pasar sin mediaciones de la admiración visual al contacto físico (es lo que le sucede a Segismundo con Estrella), hasta llegar al borde de la violencia sexual (en el segundo encuentro con Rosaura). Estos desmanes se ven castigados inmediatamente por la autoridad regia: pero, en vez de condenarlo a muerte como sucedía en las piezas de Lope, el rey-padre de *La vida es sueño* condena a Segismundo a volver a su cárcel, que por otra parte, como sabemos, para él es «sepultura» donde yace «vivo cadáver». El tercer acto teatraliza la otra conclusión posible del enfrentamiento entre el hijo-salvaje y el padre-rey, es decir, el triunfo del primero y la derrota del segundo: que es la conclusión que proponen piezas como *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*, aun tomando todas las precauciones para reducir el impacto de una situación parecida, pues el hijo, en cuanto aprende la identidad del derrotado, se apresura a echarse a sus pies ofreciéndole obediencia. Sabemos que Segismundo hace lo mismo, en el final de *La vida es sueño*, levantando a Basilio y arrodillándose a su vez ante él: pero en el tiempo que media entre la humillación de Basilio y la de Segismundo, tiempo ocupado por el largo discurso final del protagonista a la Corte de Polonia, se abre otra, y no la menor, de las diferencias significativas entre *La vida es sueño* y sus posibles hipotextos.

Y finalmente: en la trayectoria hacia el reconocimiento definitivo de su *status* de príncipe, el protagonista se ve

acompañado constantemente por un personaje, también marginado y privado de su identidad originaria, que funciona como co-protagonista. En el caso de *La vida es sueño*, este personaje es, evidentemente, Rosaura: marginada no por haber crecido entre pastores, pero sí por haber sido privada de su identidad social, a causa de su nacimiento ilegítimo antes que de la pérdida de su honor. Rosaura, como reconoce ya toda la crítica más reciente y avisada, no es la protagonista de un segmento de intriga secundario, de mero adorno, que estropea con la frivolidad de la comedia palaciega la profundidad del drama filosófico. Rosaura es, para Segismundo, la piedra de toque de su evolución, la compañera inseparable de su itinerario; un itinerario que tiene muchos puntos de contacto, pues ambos han sido privados de su identidad social por culpa de sus respectivos padres, ambos van en busca de su honor perdido, ambos tendrán que enfrentarse en su trayectoria con un padre que elude sus responsabilidades. Esta dinámica dual es típica del paradigma lopiano del salvaje, y Calderón puede muy bien haberse inspirado en alguna de las piezas ya citadas del Fénix, que por lo demás estaban ya todas publicadas para 1629.

A este respecto, no deja de ser curiosa la coincidencia del nombre entre la Rosaura de *La vida es sueño* y la protagonista de *El animal de Hungría*. Bien es cierto que se trata de un nombre no tan insólito en el teatro áureo, sobre todo en las piezas ambientadas en un espacio exótico y un tiempo indeterminado. Por otra parte, Rosaura es un nombre profundamente conectado con el universo del salvaje folklórico: en muchas tradiciones, así se llama la auxiliar o compañera humana del hombre-oso. Es un dato que muy oportunamente recuerda Maurice Molho reconociendo en la historia de Segismundo algunos elementos de la estructura mítica del héroe salvaje. Pero habría que remontarse más hacia atrás, y reconocer que fue el Fénix, con su extraordinaria capacidad de captación y reutilización de elementos tradicionales, quien introdujo en el teatro un paradigma narrativo (hasta

unos nombres) enraizado en el mito y en el folklore. Si hiciera falta otro argumento en contra de las opiniones críticas que veían en la historia de Rosaura en *La vida es sueño* una intriga pegadiza e insustancial, este argumento lo proporcionaría la necesidad estructural de la pareja formada por el protagonista salvaje y un compañero o compañera auxiliar, que Calderón retoma de Lope. No es ninguna novedad, por otra parte, la disponibilidad de Calderón para reelaborar materiales mítico-folklóricos de gran irradiación y permanencia: una característica que ha sido puesta de relieve tanto a propósito de la relación entre sus autos sacramentales y la noción antropológica de fiesta, como a propósito de su forma de reutilizar los materiales mitológicos en dramas y autos.

Del paradigma al sintagma: *La vida es sueño* como obra maestra y original

La dialéctica amor/honor y los deberes del príncipe

Es hora ya de abandonar el examen de los parecidos entre *La vida es sueño* y las piezas, de tema en parte análogo, que la preceden, para ver qué es lo que cambia y que hace de la de Calderón una obra maestra. Volvamos al personaje de Rosaura y a su relación con Segismundo. En su primer encuentro con Rosaura, como han sabido ver muchos críticos, Segismundo experimenta por primera vez la presencia del Otro, se refleja en otra mirada, admira la belleza de la mujer (que sin embargo viene vestida de hombre...) y siente nacer en él unos sentimientos nuevos: amor y generosidad. En palacio, cuando encuentra por segunda vez a Rosaura, ahora vestida de mujer, Segismundo tiene una reacción ambivalente: en un primer momento, reconoce a la belleza ya admirada y mide toda la extensión de la emoción que le causa su presencia; en un segundo momento, la reacción negativa de Rosaura lo lleva a repetir un esquema ya experimentado mu-



Albrecht Dürer, Las armas de la muerte (Museo Dobrée, Nantes).

chas veces en su breve paréntesis palaciego, es decir, la reacción agresiva de quien quiere imponerse con la violencia física a los que tratan de poner límites a su libertad de actuar. Una libertad que, como todos los seres ineducados y como todos los tiranos, Segismundo tiende a hacer coincidir con la licencia. Cuando, por tercera vez, Rosaura se presenta ante Segismundo en el campo de batalla, vestida de mujer pero armada como un hombre, el príncipe vacila: podría aprovecharse de ella, como lo había intentado en la segunda jornada, y con la seguridad de que ahora nadie intervendría para salvarla de sus garras. A este impulso Segismundo todavía le da el nombre de «amor» (v. 2961), pero sabe ver que este tipo de amor rompería «las leyes... del valor y confianza / con que a mis plantas se postra». Y en los versos siguientes, que son un punto clave de la obra, renuncia a la satisfacción inmediata de su deseo en nombre de una perspectiva de mayor aliento y duración: «acudamos a lo eterno, / que es la fama vividora / donde ni duermen las dichas, / ni las grandezas reposan» (vv. 2982-2985).

La renuncia de Segismundo a Rosaura tiene que ver pues, básicamente, con una reflexión del protagonista acerca del significado de sus acciones en relación con la dimensión temporal de su existencia (rasgo central sobre el que volveremos más adelante); es una elección que no viene determinada por ningún elemento exterior, por ninguna contingencia, y eso realza indudablemente la envergadura de la victoria de Segismundo sobre sí mismo. ¡Qué lejos quedan las renunciadas amorosas de los protagonistas de *El hijo de los leones*, *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*, renunciadas impuestas por el tabú del parentesco! ¡Qué lejos quedan también las consideraciones algo triviales del protagonista de *El hijo de los leones*, que renuncia a Fenisa aun antes de saber que ella es su madre, cuando sabe que está deshonrada! Consideraciones que, por otra parte, son las mismas que expresa Segismundo en el pasaje correspondiente del tercer acto de la versión Z de *La vida es sueño*, y que, de ser ésta una primera versión de la

obra (cuestión que se analizará más adelante), muy oportunamente fueron eliminadas por Calderón en la versión definitiva. Porque el concepto de honor que triunfa en Segismundo sobre el amor no es un simple equivalente de la «opinión»: Segismundo, en otras palabras, no renuncia a Rosaura porque está deshonrada, sino porque, al estar ella deshonrada, él puede restituírle el honor y realizar así una acción plenamente digna de un príncipe. El texto es, a este respecto, meridiano: «Rosaura está sin honor: / más a un príncipe le toca / el dar honor que quitarle» (vv. 2986-2988). Esta elección, de profundas significaciones políticas, es la que determina la diferencia radical entre el Segismundo «príncipe por un día» de la segunda jornada, y el Segismundo príncipe victorioso, y al final reconocido por su padre y aclamado por Corte y pueblo, de la tercera.

El Segismundo de la segunda jornada quita honor a sus vasallos, en todas sus acciones y gestos: cuando humilla a Clotaldo, cuando le niega a Astolfo el reconocimiento de su *status* jerárquico, cuando se propasa con Estrella buscando un contacto físico vedado, cuando mata al criado que ha osado objetarle, cuando intenta violar a Rosaura. Actúa, pues, más como un tirano que como un príncipe justo. Y esto no hay que olvidarlo, por más que Calderón haya construido magistralmente esta porción de la segunda jornada, invitándonos casi a simpatizar con Segismundo, a la vista del tratamiento inhumano recibido por éste desde el nacimiento, que lleva a justificar en parte sus reacciones, y por la instintiva adhesión que suscita la inmediatez del príncipe, por brutal que sea, frente a los códigos complejos e hipócritas del comportamiento palaciego. El Segismundo de la tercera jornada, en cambio, repara una a una las afrentas perpetradas en su breve experiencia palaciega, dando honor donde antes lo había quitado o puesto en peligro: a Rosaura por supuesto, pero también a Clotaldo (a quien premia por su lealtad antes puesta en tela de juicio), a Astolfo (a quien llama, en el final, «príncipe... de tanto valor y fama», reconociéndole una

igualdad consigo mismo que en la segunda jornada le había orgullosamente negado), a Estrella (a quien vuelve a pedir la mano, pero esta vez para ofrecerle el matrimonio).

El único al que no puede restituir honor ni vida es al criado que echara del balcón de palacio por haberse atrevido a discutir con él; en cierto sentido, el castigo del soldado rebelde podría verse entonces como la contrapartida, políticamente madura y positiva, de la acción tiránica de la segunda jornada. Allí, Segismundo el tirano mataba a quien había osado hacerse opositor suyo; aquí, Segismundo el príncipe perfecto castiga a quien lo ha ayudado, pero no por haberlo ayudado, sino, como han sabido ver los críticos más atentos, por el descaro de reivindicar como acción merecedora de recompensa la rebeldía contra el monarca legítimo. Mirado desde esta perspectiva, el encarcelamiento del soldado rebelde se corresponde a la muerte de Clarín, el prototipo del adulador, «grande agradador / de todos los Segismundos» (vv. 1338-1339). Es cierto que su muerte es fruto del azar, pero obedece también a un criterio de justicia política (aun más que poética): como nota también Evangelina Rodríguez Cuadros, la muerte del adulador, acomodaticio, chantajista Clarín precede naturalmente la instauración del principado perfecto de Segismundo, en el que los vicios representados por el gracioso no deben tener cabida.

*La dialéctica torre/palacio y
la negación de la «bondad natural»*

Volvamos brevemente al paradigma del héroe salvaje en la elaboración de Lope y de Guillén de Castro: en sus comedias, el espacio donde se cría el protagonista es, de acuerdo con la etimología latina de su nombre, la selva. Nada más lejano de la Corte, urbanizada y civilizada, que la naturaleza inculta del monte, de los bosques. Una naturaleza cuyas características se corresponden plenamente con las del joven

héroe, cuya cercanía al mundo animal se simboliza en el tópico vestido de pieles y, la mayoría de las veces, en el motivo también tópico del haber sido amamantado por una hembra de animal, osa, loba, leona o cierva, según los casos. La naturalidad inculta del salvaje lo lleva, es cierto, a comportamientos reprobables según la óptica del hombre que ha aprendido a vivir en sociedad: agresividad e intolerancia hacia cualquier forma de limitación a su libertad, y una inmediatez en la manifestación del deseo sexual que choca con las normas sociales que regulan la relación entre hombres y mujeres (aunque la relación entre estado salvaje y comportamientos sexuales irregulares sólo aparece en las dos primeras piezas de Lope sobre el tema, para desaparecer en las demás). Ahora bien, si el ambiente natural e inculto en el que se ha criado el salvaje propicia comportamientos negativos, garantiza también por otra parte la recta percepción de unos principios que la cultura de la época quiere ver como naturales: fidelidad, sinceridad, alta consideración de la instancia monárquica, percepción correcta de la «voz de la sangre»... Cualidades todas que entran en oposición, implícita o explícita, con el ambiente corrupto de la Corte, que se presenta como un espacio en el que reinan traiciones, infidelidades, o cuando menos la artificialidad y la deformación hipócrita de la verdad.

En esta representación de la dialéctica Selva/Corte, no extraña que las características negativas del salvaje, pronto abandonadas por lo demás, aparezcan como comportamientos entre cómicos y folklóricos, que no reciben una fuerte sanción ética ni oscurecen sus cualidades de naturalidad positiva; cualidades que permiten interpretar su trayectoria teatral como la actualización del mito del héroe joven que renueva el mundo civilizado al que vuelve después de un momento inicial de separación. Sobre todo, los comportamientos negativos del salvaje, aun donde existen, no le exigen esa dramática «vuelta sobre sí» que le exigen a Segismundo sus comportamientos en la segunda jornada, tan

afines a los del primer salvaje lopiano. La prueba está en que el cambio de fortuna que lleva al salvaje de Lope desde la condena a muerte, por sus desmanes y agresividades, a la anagnórisis y al reino es, siempre, precipitado y extemporáneo, y no depende en nada de un cambio de actitud del protagonista: mientras que el triunfo final de Segismundo en *La vida es sueño* depende enteramente de su lenta conquista de un cambio de actitud, conquista que ocupa la parte final de la segunda jornada y toda la tercera, y es uno de los segmentos más novedosos e intensos (y complejos) de la obra.

A la luz de estas consideraciones, no es de extrañar que Calderón, de entre todas las piezas que hemos recordado y que pueden considerarse como posibles hipotextos de *La vida es sueño*, haya elegido, como espacio donde su protagonista se cría y vive su separación del mundo de los hombres, la torre de *Virtudes vencen señales*, en vez de la selva de todas las demás comedias; y, consecuentemente, aun manteniendo para Segismundo el vestido de pieles que es marca de reconocimiento teatral del salvaje, haya excluido el motivo mítico de la lactancia animal. Bien es cierto que la torre, como señala Maurice Molho, se coloca en un monte, y por tanto la oposición entre torre y palacio repite esa topología opositiva entre Alto (el monte donde crece el héroe abandonado al nacer) y Bajo (la llanura donde surge el palacio del rey su padre), que puede leerse al trasluz en todas las piezas que elaboran el paradigma del salvaje. Pero también es cierto que la torre presenta dos características fundamentalmente distintas con respecto a la selva: no es un espacio natural, y es un lugar de reclusión. Ambas características son determinantes en la construcción del sentido de la obra.

Así como la torre no es un espacio natural, Segismundo no participa automáticamente de las cualidades positivas de la naturaleza: Calderón, a diferencia de Lope, Guillén y Vélez, no caracteriza a su protagonista como un ser cuya autenticidad natural constituye una alternativa válida a los personajes corruptos de la Corte. De natural, Segismundo sólo

tiene la instintividad que lo caracteriza en la primera parte de su trayectoria, hasta su vuelta a la torre en la secuencia final de la segunda jornada. Es cierto que, como subraya Ruiz Ramón, las características ferinas de Segismundo en esta primera fase de su trayectoria no deben hacer olvidar sus características humanas. Por esto quizá sea más rentable hablar a este respecto de un estado psicológico infantil (por oposición a la madurez adulta), que sólo vive en el instante y por el instante, tratando de realizar con torpeza sus fantasías de triunfo (que es una de las lecturas que propone Marc Vitse en un estudio dedicado a dos piezas calderonianas, *La vida es sueño* y *El pintor de su deshonra*). El hecho es que las características «naturales» de Segismundo no son positivas, y en este sentido tiene toda la razón Domingo Ynduráin cuando recuerda que no hay rastro en *La vida es sueño* de la idealización renacentista de la naturaleza, porque ni Segismundo (ni, por otra parte, Basilio) deducen ninguna enseñanza positiva de su observación.

La torre calderoniana elude, por tanto, esa ideología consolatoria que podía enterearse en la antinomia teatralizada por Lope entre la selva o el campo como espacios naturales y el espacio artificial de la Corte. La torre, como el palacio, es un espacio artificial y sujeto al control del Poder; además, a diferencia del palacio, es el lugar de la privación de la libertad. El que Segismundo se vea encarcelado en la torre, sin la posibilidad de evadirse de esa forma tan inexplicablemente fácil como la que le otorga Vélez al protagonista de *Virtudes vencen señales*, es otra genial elección calderoniana que motiva de forma decididamente más moderna y psicológicamente verosímil el comportamiento de Segismundo: no ya agresivo por simple ferinidad, sino por reacción a la inhumana reclusión que ha padecido. Y esto le confiere un espesor y un dramatismo nunca conocidos antes al enfrentamiento entre el protagonista y el mundo de palacio y, más aún, al enfrentamiento con su mismo padre. Un padre cuya identidad Segismundo conoce, a diferencia de lo que les sucedía a los pro-

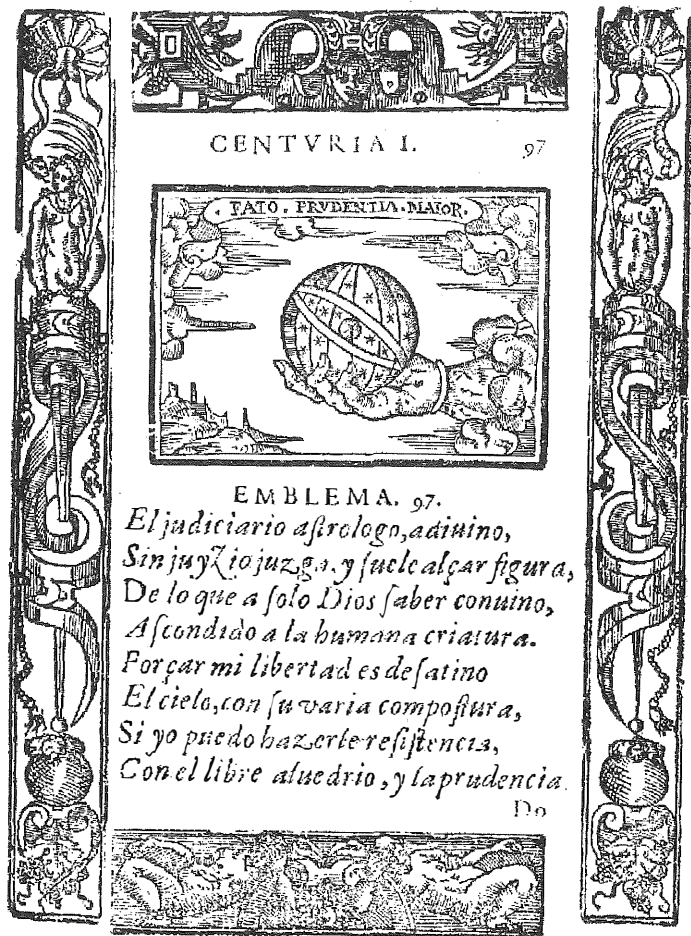
tagonistas salvajes de las piezas ya citadas, y al que por tanto está en condiciones de responsabilizar por haberle quitado «el ser de hombre» (v. 1487) con el género de crianza al que lo ha sometido.

La carga de conflictividad que subyace y a menudo estalla en las situaciones protagonizadas por Segismundo no tiene nada que ver con la tendencia a la reducción de los conflictos que se nota en las piezas protagonizadas por un héroe salvaje más cercanas a la fecha de composición probable de *La vida es sueño*. Aun así, no se trata de una simple vuelta atrás al modelo del primer Lope, sino de una genial operación de re-actualización que, incorporando algunos rasgos negativos de ese primer salvaje lopiano, logra infundir una mayor dramaticidad al protagonista y abrir la obra hacia una perspectiva más moderna. Ningún personaje de *La vida es sueño* puede considerarse radicalmente positivo, sin residuos de negatividad: aunque los «pecados» de cada uno son diferentes, nadie es del todo inocente, ni siquiera una víctima como Segismundo, que sabe transformarse rápidamente en victimario cuando se le ofrece la oportunidad. Es precisamente por esto por lo que adquiere mayor realce la victoria sobre sí mismo que logra Segismundo en la tercera jornada de la pieza. Es el único paraíso que le depara Calderón a los héroes de su teatro de tema profano: un paraíso que no tiene colocación en ningún espacio concreto —pues ningún espacio concreto protege de los conflictos y propicia comportamientos positivos— sino sólo en la interioridad del individuo. Más allá de sus resonancias estoicas, esta lección es de por sí radicalmente moderna, porque sabe mirar al destino del hombre con severa lucidez, sin utopías consoladoras. Por más que la posibilidad de interpretar la pieza en sentido trascendente quede inscrita en *La vida es sueño*, en razón de la cultura misma en cuyo ámbito se gesta su composición, no se trata de una interpretación excluyente ni, en sentido estricto, imprescindible; una lectura laica es igualmente posible, y esto es lo que confiere a la obra la profundidad y la densidad cultural que le son peculiares.

El motivo del horóscopo infausto y la cuestión del género

Insistiendo en la perspectiva comparatista e intertextual que hemos asumido como brújula para esta guía de lectura de *La vida es sueño*, hay que decir que otro genial acierto de Calderón consiste en haber incorporado, a los materiales narrativos propios del tipo teatral del salvaje, el motivo del horóscopo infausto. Éste en realidad, como hemos apuntado más arriba, se encuentra en una cantidad de historias tradicionales: el de la profecía que se realiza a pesar de cualquier tentativa humana de eludirla es uno de los motivos del cuento folclórico catalogados por Stith y Thompson, bajo el número L370, como recuerda Maurice Molho. Más específicamente, es en el mito de Edipo donde coinciden el motivo del horóscopo infausto y el del niño de sangre real abandonado por su padre en un ambiente salvaje.

Tiene toda la razón Molho cuando afirma que la relación entre *La vida es sueño* y esta historia mítica es mucho más fuerte que la que pueda existir con la leyenda oriental de Buda, luego de Barlaam y Josafat —tan citada por los que fueron en busca de las fuentes de la pieza— porque se centra, a diferencia de éstas, en el enfrentamiento dramático entre padre e hijo (aunque vale la pena recordar que Edipo, cuando mata a Laios, desconoce su identidad). Al contrario, en la leyenda de Buda, el rey padre somete al hijo a una reclusión dorada (en el jardín de palacio), y no por miedo a verse destronado y humillado, sino para evitar que el príncipe se haga ermitaño, según le había predicho un sabio; la reclusión servía para que el príncipe no pudiera entrar en contacto con las realidades dramáticas de la vida, pero aun así, una vez que el príncipe sale a pasear acompañado por su ayo, conoce en un solo día la muerte y el sufrimiento, y se realiza precisamente lo que el rey quería evitar, pues su hijo se siente llevado hacia una vida de meditación y de renuncia al poder. Por otra parte, convence Ruiz Ramón cuando, discutiendo implícitamente ciertas afirmaciones de Molho, despoja la utilización calderoniana de la historia de



Sebastián de Covarrubias, Emblemas morales (1610) – centuria I, emblema 97: «Fato prudentia maior» ('La prudencia vence al hado').

Edipo de las implicaciones que Freud vio en el mito, y, acogéndose a interpretaciones recientes de mitos análogos como el de Urano, Cronos y Zeus, aclara que el paradigma edípico le sirve a Calderón para perfilar un problema de lucha por el poder, en el que la figura materna es irrelevante.

Pero *La vida es sueño* no trata sólo de un dramático enfrentamiento por el poder entre padre e hijo; trata, también, de cómo puede llegar a vencerse esa «sentencia del cielo» (v. 3236) que es el horóscopo. Una victoria que no logra el padre, y sí logra, con medios radicalmente distintos, Segismundo, aunque «menor en las canas, / en el valor y en la ciencia» (vv. 3239-3240); una victoria que permite, de forma totalmente inesperada, el final feliz, y que constituye uno de los puntos de mayor diferencia con *Edipo rey* de Sófocles, tragedia en la que el hado triunfa sobre la voluntad de los protagonistas, por más que ellos hagan para evitar la aciaga profecía. No sirve de nada que Laios abandone a su hijo recién nacido en el monte Citerón; no sirve de nada que Edipo mismo huya de Corinto, para alejarse de los que cree ser sus padres y evitar así el terrible vaticinio que también ha recibido del oráculo. El reconocimiento final de la identidad de Edipo pone el sello a la tragedia, haciendo que Yocasta se suicide y que Edipo se agujere los ojos, para salir luego de Tebas, purificándola con un exilio que no servirá sin embargo para levantar la maldición de toda su estirpe. La obra se cierra con una consideración del Corifeo acerca de los reveses de la fortuna: el final desgraciado de Edipo, sabio, poderoso y envidiado, es un ejemplo para todos, para que nadie se alegre de su felicidad hasta haber llegado al término de su vida. Desde el punto de vista de la construcción de la intriga, se trata, para utilizar los términos de Aristóteles en la *Poética*, 11-13 (que por cierto trae a colación precisamente el ejemplo del *Edipo rey*), de una peripecia (reversión de la acción) que deriva de la anagnórisis (reconocimiento) y que hunde en la desgracia a quien antes se consideraba feliz. Desde el punto de vista de la visión del mundo que la obra transmite, en *Edipo rey* el triunfo del hado es total, y

no deja libertad ninguna para el hombre; los dioses quedan lejos y no interfieren de ninguna manera con el cumplimiento de la profecía, limitándose a comunicarla a los hombres por el trámite de los oráculos.

Desde ambos puntos de vista, el de la construcción de la intriga y el de la visión del mundo que la obra transmite, *La vida es sueño* invierte radicalmente el signo del *Edipo rey*. Empezamos por la cuestión de la anagnórisis: no es en absoluto secundario el que Segismundo sepa ya, desde el comienzo mismo de su experiencia palaciega, que el rey Basilio es su padre. Este conocimiento lo responsabiliza radicalmente, impidiendo que en sus acciones hacia Basilio entre como componente la casualidad (que, en cambio, gobierna la relación de Edipo con Laios). Además, en *La vida es sueño* mil versos separan la anagnórisis de la primera peripecia, que según indica Ruiz Ramón coincide con la irrupción de los soldados rebeldes que liberan a Segismundo de la torre. Por el contrario, en la tragedia clásica anagnórisis y peripecia colaboran en el desenlace: y esto sucede tanto en la tragedia cuya acción procede de la buena a la mala suerte (es el caso del *Edipo rey*), como en la que procede en sentido inverso, de la mala a la buena suerte (el ejemplo, citado por Aristóteles, es el de la *Ifigenia en Táuride*, prototipo de la que luego los dramaturgos y preceptistas del siglo XVI llamarán tragedia de final feliz). Recordemos de paso que anagnórisis y peripecia coinciden también en todas las piezas que teatralizan, antes de *La vida es sueño*, el paradigma del salvaje: en todas ellas, el rey se reconcilia con el protagonista sólo cuando sabe que se trata de su hijo. La gran diferencia de la pieza de Calderón, además de separar radicalmente los dos momentos dramáticos, consiste en hacer que el final feliz no proceda de una casualidad afortunada, como siempre lo es el reconocimiento, sino que sea el fruto exclusivo de un acto de voluntad del protagonista, de una libre decisión que vence sobre los decretos del hado. Ésta es la peripecia clave de *La vida es sueño*: la inesperada conclusión del discurso de Segismundo victorioso ante la Corte de

Polonia, cuando, en vez de matar a su padre, se arrodilla ante él ofreciéndole su cabeza.

Este gesto final de Segismundo, según Ruiz Ramón, sirve no sólo para reconciliar a los dos protagonistas, sino que es la clave que concilia dos formas de concebir y representar la tragedia: la griega antigua y la cristiana moderna. Una posición análoga es la de Marc Vitse, que considera central la noción de riesgo trágico y, desde esta perspectiva, incluye *La vida es sueño* entre las tragedias, afirmando que la pieza responde a la categoría moderna, cuyas premisas como hemos visto ya se encuentran en la *Poética*, de la tragedia de final feliz. Ruiz Ramón insiste mucho, con razón, en la presencia en el texto de *La vida es sueño* de términos que remiten al vocabulario aristotélico de la tragedia: «temor y piedad» (v. 173), «horror» (v. 3230); en la importancia que adquieren, en la manera de actuar de los protagonistas, dos elementos propios de la tragedia clásica como la soberbia (*hybris*) y el error (*hamartia*); en la presencia de peripecia y anagnórisis (aunque hemos visto que éstas se estructuran de forma bastante distinta con respecto al modelo clásico de la tragedia).

Un tercer elemento define la construcción de la intriga trágica según Aristóteles, el *pathos* o suceso traumático, que provoca temor y piedad en los espectadores, y luego la purificación de estos sentimientos (la *catarsis*). Que haya *pathos* en *La vida es sueño* es indudable: «graves sufrimientos» (para utilizar las palabras con las que Aristóteles define una de las manifestaciones del *pathos*) son los que padece Segismundo, a partir de la primera jornada; y es muy grave el «riesgo trágico» (para utilizar la expresión citada de Vitse) al que se ven sometidos Clotaldo, Astolfo y Rosaura en la segunda jornada, y Basilio en la fase conclusiva de la tercera. Sin embargo, y a pesar de la representación verbal de los trágicos efectos de la guerra civil que ofrece Estrella (vv. 2460-2474), nadie muere en la obra, si no es el gracioso Clarín. Su muerte ha recibido interpretaciones muy diferentes: para Cesáreo Bandera la muerte de Clarín niega la tragedia, pues no se da *catarsis* a través de un per-

sonaje radicalmente antiheroico; por el contrario, Ruiz Ramón defiende que la muerte del gracioso es catártica, al menos para Basilio, aunque reconoce que se sitúa en la frontera entre la catarsis trágica y la catarsis cómica. La muerte, según Ruiz Ramón, despoja al gracioso de su máscara cómica y lo transforma en portavoz de la verdad; se refiere el crítico a las palabras finales de Clarín, que reconocen lo inevitable del hado, y de la muerte si está inscrita en el destino del hombre: «que no hay seguro camino / a la fuerza del destino / y a la inclemencia del hado» (vv. 3089-3091). Muy otra es la interpretación de Marc Vitse, para quien las palabras de Clarín no son sino un eco del miedo de Basilio, son la *vox populi* que el rey quiere transformar en *vox dei*, algo que según Gracián nunca debería hacerse pues la voz del pueblo no es la de Dios, sino de la ignorancia. Clarín, para Vitse, representa el vulgo para quien verdaderamente *la vida es sueño*, en el sentido de que nunca accede a vivir verdaderamente, construyendo su libertad como el héroe aristocrático; y si Clarín no vive nunca de verdad, tampoco puede decirse que muere. Descontando la paradoja, la interpretación de Vitse centra un problema básico: donde hay que buscar el resorte que produce *pathos*, y por lo tanto *catarsis*, no es en la muerte del gracioso sino en los sufrimientos de los personajes principales. La muerte de Clarín no es sino un guiño a uno de los recursos tópicos de la tragedia, la muerte en escena; es una más de las características estructurales que Calderón utiliza para marcar su personal inflexión con respecto al modelo trágico clásico.

Porque lo verdaderamente importante no es tanto llegar a una clasificación definitiva de *La vida es sueño*, como reconocer su peculiaridad y su estatuto con respecto a la producción teatral de su tiempo. Uno de los temas centrales de la pieza calderoniana, el de los errores y abusos del poder, vertebraba también la totalidad de las piezas a partir de las cuales hemos empezado nuestro recorrido analítico y que podrían interpretarse como hipotextos de *La vida es sueño*. Se trata de un tema de antigua raigambre trágica, que los dramaturgos

peninsulares, sobre todo a partir de finales del siglo XVI, vierten en distintos moldes genéricos. Para quien recuerde ese corpus teatral y sus principales resortes dramáticos, la decisión final de Segismundo, que, venciendo a sí mismo, cambia repentinamente la dirección de la acción de aciaga a feliz, recuerda el motivo de la autolimitación del príncipe, motivo que Lope había inaugurado como alternativa al desenlace trágico en las piezas que se centraban en los desórdenes del poder. Como las piezas del primer Lope que teatralizan el paradigma del salvaje, *La vida es sueño* mezcla segmentos de intriga de abolengo trágico (los que se centran en los abusos y arrogancias del poderoso y en sus consecuencias) y segmentos más bien propios de la comedia (los que se centran en las dinámicas del amor obstaculizado). Pero no parece que pueda definirse como una comedia palatina, al estilo de *Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría*: no gira en torno al problema de la diferencia de estatus social entre los protagonistas; no enfrenta la Corte a la aldea; no presenta ninguna de esas situaciones transgresivas y francamente cómicas que caracterizan la comedia palatina y de las que, es justo recordarlo, participa al menos en parte el salvaje lopiano. Funciona en cambio su inclusión en el sector trágico de la dramaturgia del segundo cuarto del siglo XVII, que según Marc Vitse se caracteriza por llevar a la escena el fracaso trágico de la figura paterna, frente a la conquista del heroísmo aristocrático por las figuras filiales. Asimismo, podemos estar de acuerdo con Ruiz Ramón cuando defiende que *La vida es sueño* no es una obra meramente didáctica sino, como suelen ser las tragedias, una obra metafísica abierta a la duda y a la interrogación.

Vivir, soñar, despertar... un haz de significados

La afirmación anterior es válida sobre todo para el receptor de hoy que mire la obra sin esos prejuicios que muchas veces constituyen un lastre para una interpretación enriquecedora

del teatro áureo: es decir, para el receptor que no decida ver en *La vida es sueño* la plasmación sin residuos de esa visión del mundo trascendente, inmovilista, reaccionaria que sería la típica del Barroco español y de una cultura cuyo vértice eran el trono y el altar. Uno de los aspectos de la pieza en los que se pone de manifiesto con mayor evidencia la multiplicidad de las posibilidades de lectura, es el del lema que le da el título: *La vida es sueño*.

La idea la introduce Basilio, cuando explica a Clotaldo por qué quiere que a Segismundo lo traigan a palacio dormido: si el comportamiento de su hijo fuera conforme a la profecía y hubiera que volverlo a la cárcel, podrá pensar que su experiencia en palacio ha sido un sueño y esto podrá servirle de consuelo (vv. 1126-1137). Además, añade Basilio, Segismundo hará bien en pensar que ha soñado, «porque en el mundo, Clotaldo, / todos los que viven sueñan» (vv. 1148-1149). Con una circularidad que imaginamos del todo voluntaria por parte del dramaturgo, Basilio cierra la experiencia palaciega de Segismundo con palabras casi idénticas: «volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado, / como fue bien del mundo, fue soñado» (vv. 1721-1723). La noción de «mundo», en la cultura profundamente impregnada de religiosidad que caracteriza la época barroca, se opone implícitamente a la de «más allá»: no por casualidad Mundo es un personaje típico de los autos sacramentales, donde representa las limitaciones y ambigüedades de la existencia terrena. Desde esta perspectiva, frases como las de Basilio se prestan fácilmente a ser interpretadas como la primera parte de un razonamiento que puede completarse con la afirmación de que sólo la vida eterna es duradera y dotada de realidad. De hecho, el razonamiento completo es el que difunden y glosan los predicadores cuyos sermones cita Félix Olmedo como posibles fuentes de *La vida es sueño*. Pero Calderón no enuncia nunca el razonamiento completo, sino sólo una de sus premisas, la que no necesita de la fe para ser aceptada, la que de hecho comparten también filosofías no cristianas, tanto occidenta-

les (la estoica sobre todo) como orientales: «la vida y los bienes de los mortales equivalen a un sueño por su brevedad e inconsistencia». Es una elección genial, porque, al mismo tiempo que permite una lectura cristiana y trascendente, se presta a una lectura inmanente y abierta hacia sistemas culturales distintos.

Lo mismo puede decirse de las tres advertencias que le dirigen a Segismundo Clotaldo y Basilio para exhortarlo a dejar de comportarse como un tirano (vv. 1316-1318; 1528-1531; 1675-1679). Con palabras extraordinariamente parecidas, le recuerdan que la experiencia que está viviendo puede no ser duradera («quizá estás soñando», v. 1530; «quizá es un sueño», v. 1679), y por esto debería evitar la soberbia y la crueldad. También en este caso el razonamiento es incompleto, y puede completarse de dos modos distintos, según el destinatario se atenga a una lectura religiosa y trascendente ('cualquier experiencia de la vida es breve, por tanto en ella no hay que pecar, por no perjudicar la vida eterna') o a una lectura filosófica, deudora de las enseñanzas neoestoicas (por otra parte no necesariamente reñidas con el cristianismo). En este último caso se entenderá que soberbia y crueldad, además de pecados en sentido religioso, son expresiones de la loca confianza que los humanos suelen tener en la estabilidad de su condición; y que son especialmente censurables en quien, por su posición de poder, está expuesto a repentinos cambios de fortuna (para utilizar la metáfora calderoniana, a «despertar» del «sueño» del poder).

Sin perjuicio de las lecturas de la jornada palaciega de Segismundo como un experimento cruel y programado para el fracaso, creo que el dramaturgo construye deliberadamente esta experiencia como un modelo negativo de ejercicio del poder supremo, en el que Segismundo se comporta como un tirano, no sólo en razón del «linaje de crianza» (v. 3183) al que ha sido sometido, sino, además, porque se niega a tomar en consideración la idea de que su poderío puede acabarse tan repentinamente como ha empezado. Por esto se aferra a la

significación literal del «soñar» y afirma que está despierto (vv. 1236-1237; 1534-1535); por esto, al *desengaño* —es decir, la explicación cumplida de lo que le está sucediendo— prefiere una filosofía del *carpe diem* que excluye cualquier proyección de sus acciones más allá del instante presente (vv. 1239-1247). Leer de esta forma la breve trayectoria de Segismundo en palacio, lo repito, no equivale en absoluto a negar validez a las muchas y bien argumentadas lecturas críticas que ven en Basilio el ejemplo negativo de un ejercicio equivocado del poder. Se trata simplemente de entender que, por razones distintas y con manifestaciones diferentes, tanto el padre como el hijo interpretan mal el papel importantísimo que les ha sido asignado.

El desarrollo ulterior de la pieza está todo dedicado a mostrarnos cómo Segismundo sabe sacar partido de la experiencia que ha vivido, para ser capaz, cuando tenga una segunda oportunidad de llegar a la cumbre del poder, de evitar los errores ya cometidos. En este sentido, el despertar en la torre funciona como un castigo cruel, como un revulsivo que, tras un primer momento de anonadamiento y confusión radical, lleva al protagonista a un cambio igualmente radical. Así, más allá de cualquier intención explícita de Basilio, el experimento al que somete a Segismundo puede leerse como una eficaz experiencia pedagógica en dos momentos separados por el escarmiento que representa la vuelta a la torre: el primero, fracasado; el segundo, logrado, en el que efectivamente se demuestra (lo que no había sido posible la primera vez), que el hado puede ser vencido por el «magnánimo varón» (v. 1287) que llega a ser el protagonista.

Antes de esta victoria, como decía, el protagonista tiene que pasar por un momento de confusión y duda radicales, motivados por su vuelta a la torre. Convencido como estaba, por el testimonio de sus sentidos, de que en palacio estaba despierto, y bien despierto, Segismundo sigue negándose a aceptar la idea de haber soñado; pero, pues la evidencia (y las palabras de Clotaldo) parecen quitarle toda validez a su con-



Antonio de Pereda, El sueño del caballero
(Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

vicción, llega a la conclusión de que «ni aun agora he despertado» (v. 2098), «porque, si ha sido soñado / lo que vi palpable y cierto, / lo que veo será incierto» (vv. 2102-2104). Esto lo lleva al monólogo final de la segunda jornada, el que se cierra con los famosísimos versos «que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son». Una vez más, el receptor podría completar (y es muy posible que el contemporáneo de Calderón lo hiciera) el razonamiento de Segismundo con el corolario de una religiosidad basada en el *contemptus mundi*: pues toda la vida es sueño, la única vida verdadera, por la que merece la pena realizar esfuerzos, es la eterna. Este receptor probablemente interpretaría en la misma línea la exhortación con la que Clotaldo cierra lo que Segismundo le cuenta de lo sucedido en palacio: ese «que aun en sueños / no se pierde el hacer bien» (vv. 2146-2147) podría apuntar a la necesidad de obrar bien en esta vida mortal para merecer la salvación eterna. Pero, por más que el texto no impida esta posibilidad de lectura, tampoco la avala con claridad. El monólogo de Segismundo sólo reflexiona acerca de la radical fugacidad y fragilidad de las experiencias humanas; en ningún momento se menciona el más allá como horizonte del sueño de la vida, sino sólo el universal y «natural» de la muerte (vv. 2164, 2167).

Por otra parte, hay que subrayar que, para Segismundo, y sin perjuicio de la ampliación de perspectiva que supone su descubrimiento de que «toda la vida es sueño», el concepto de «sueño» define ante todo su experiencia en palacio, y equivale por tanto a una situación feliz de poder y gloria, contrastada con la actual e infeliz del encierro. Así se explica mejor su reacción a la amonestación de Clotaldo citada antes: «Es verdad; pues reprimamos / esta fiera condición, / esta furia, esta ambición, / por si alguna vez soñamos» (vv. 2148-2151). Como han notado ya otros críticos, oscuramente Segismundo entiende que su vuelta a la torre es un castigo por como se ha portado en palacio; y ese «por si alguna vez soñamos» apunta a la posibilidad de que la experiencia en

palacio pueda repetirse algún día, pues responde al «aun en sueños» de Clotaldo, que Segismundo entiende inmediatamente en su sentido correcto de 'aun en una situación de poder como la que has vivido en palacio'. Desde esta perspectiva hay que entender el doble sentido del sucesivo «Y sí haremos»; que quiere decir 'Y sí soñaremos', pues Segismundo acaba de darse cuenta de que «el vivir sólo es soñar», pero también 'Y sí reprimiremos esta fiera condición', pues entiende en este momento que no convienen soberbia ni arrogancia a quien ya sabe que toda su vida, cuanto más la cumbre del poder y la gloria, están sujetas a una condición permanente de inestabilidad.

Conclusión, ésta, en la que están las premisas del cambio que experimenta Segismundo al comienzo de la tercera jornada. Se trata de un momento crucial de la pieza, en el que Segismundo pasa, casi sin transición, de una actitud de renuncia total y desesperanzada, que se expresa en su primera reacción ante la irrupción de los soldados rebeldes en la torre (vv. 2307-2343), a una actitud de atrevimiento consciente y prudente (vv. 2356-2385), con la que acepta la liberación. Estas dos réplicas del protagonista ejemplifican las dos reacciones posibles ante la conciencia de la fugacidad de todo lo humano (y sobre todo del poder, como muestran los vv. 2315-2317): una, la ataraxia, que es la renuncia a cualquier riesgo implícito en las iniciativas del hombre; otra, la aceptación del riesgo, con la conciencia de la incierta duración de cualquier fortuna. No pueden escapar al lector o espectador atento las antítesis paralelísticas con las que Calderón vertebra estas dos réplicas de por sí antitéticas: el almendro imprudente, que florece antes de tiempo «sin aviso y sin consejo», exponiendo por tanto sus flores al viento inclemente de la fortuna, es el contrario del príncipe prudente que se decide a soñar otra vez, pero «con atención y consejo», sabiendo que puede «despertar / deste gusto al mejor tiempo». ¿Qué ha pasado entre las dos réplicas para propiciar un cambio tan importante? La respuesta está a la vista y muchos críticos ya

han incidido en notarla: es la observación del Soldado 1, que explica el sueño anterior que Segismundo dice haber soñado (su experiencia en palacio), como una profecía de lo que ahora le está pasando de verdad. Puede que Segismundo entienda esta explicación al pie de la letra, pero me inclino más a pensar que la observación del soldado le hace volver sobre su razonamiento del final de la segunda jornada: la experiencia del poder (sueño o verdad que haya sido) ha sido una prueba fallida —sólo en este sentido un «anuncio»— y ahora se le ofrece la oportunidad de repetirla sin errores, poniendo en práctica la lección recibida por Clotaldo, que de hecho repite con mínimas variaciones para explicarle al anciano por qué, en vez de matarle, le perdona y aun le ofrece el cargo de consejero suyo (vv. 2399-2402).

El «sueño», aquí, y una vez más, no es tanto la vida en general, como la experiencia del poder, expuesta al repentino «despertar» de los cambios de fortuna. Lo demuestra la consideración de Segismundo que cierra esta secuencia: «A reinar, fortuna, vamos; / no me despiertes si duermo, / y si es verdad no me duermas» (vv. 2420-2422). Pero enseguida se corrige, aceptando ambas posibilidades y recordando la importancia del «obrar bien»: «si fuere verdad, por serlo, / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos» (vv. 2425-2427). De hecho, al poderoso que cae en desgracia (que «despierta» del «sueño» del poder) le convendrá haberse ganado, con las buenas obras, amigos que lo ayuden y no enemigos que se aprovechen de su caída. Por otra parte, hay que subrayar que, por primera vez y como de pasada, Segismundo enuncia la necesidad de obrar bien, no sólo en caso de que su nueva experiencia sea un sueño, sino también si se tratara de una realidad verdadera, precisamente por ser verdadera (v. 2425). Es evidente que esta convicción no lo asistía durante el experimento palaciego, por más que creyera firmemente en la realidad de esa vivencia; en esta rápida consideración se vislumbra otro aspecto del cambio que ha operado en el protagonista la vuelta a la torre, y se echan las bases de la defini-

tiva conquista de lo que Vitse llama el heroísmo aristocrático, que Segismundo realizará al término de su tercer encuentro con Rosaura.

Prácticamente toda la crítica más reciente coincide en señalar la importancia crucial de esta secuencia de *La vida es sueño*, en la que Rosaura, vestida de mujer pero con armas de hombre, le cuenta por fin a Segismundo su historia y le pide que la ayude a restaurar su honor. Tanto en el exordio como en la conclusión de su discurso, Rosaura le recuerda a Segismundo sus anteriores encuentros, entre ellos el de palacio, «cuando fue la pompa / de tu majestad un sueño» (vv. 2721-2722). El empleo de la palabra «sueño» es aquí evidentemente metafórico, para indicar la fugacidad de esa «pompa», y así lo entiende Segismundo, pues al mismo tiempo el recuerdo compartido de Rosaura lo convence definitivamente de que el episodio palaciego no ha sido un sueño, sino una experiencia verdadera (v. 2934). Por otra parte, esta adquisición lo vuelve a sumir en una incertidumbre y una duda existencial parecida a la que había experimentado al final de la segunda jornada, cuando se había visto obligado por las circunstancias a pasar, de la convicción de haber vivido una experiencia verdadera, a la idea de haber soñado. Ahora, Segismundo se confirma en el parecido entre verdad y sueño, no ya de la vida, sino, específicamente, de «las glorias» (v. 2939); un parecido basado en su fragilidad, en su escasa duración. Si la experiencia de palacio había sido verdad, la experiencia de ahora, tan parecida en su percepción, es un sueño (v. 2964): si es un sueño, se desvanecerá muy pronto, y entonces conviene «aprovechar / este rato que nos toca» (vv. 2954-2955), «soñemos dichas agora / que después serán pesares» (vv. 2965-2966), aunque sabe perfectamente que, de esta forma, traicionará las «leyes... del valor y la confianza» (vv. 2961-2962). Al parecer, Segismundo ha vuelto —y con más fuerza, pues tiene plena conciencia de la brevedad de la dicha— a la filosofía del *carpe diem* que había informado su primera reacción al despertar en palacio.

Pero, como ya en la secuencia de la liberación al comienzo de la tercera jornada, una segunda opción se abre camino en el espíritu de Segismundo. El gozne son sus mismas palabras del v. 2966, que le hacen decir inmediatamente: «Mas con mis razones propias / vuelvo a convencerme a mí». En efecto, la realidad existencial allí aludida (la transformación de la dicha presente en un pesar) ya la ha experimentado Segismundo, precisamente cuando ha pasado de la gloria palaciega a las cadenas de la torre. Para que este círculo vicioso no se repita, ha llegado ahora el momento de dar otra profundidad y otro alcance a la conclusión, provisional y operativa, que Segismundo ha puesto en práctica desde el momento de su liberación: obrar bien por si está soñando. Esto puede realizarse solamente dando a lo que se hace esa dimensión de duración temporal que la realidad efímera de la vida del hombre le niega. Lo que equivale a desprenderse de la filosofía del *carpe diem*, que excluye deliberadamente un horizonte temporal («carpe diem, quam minimum credula postero», es la exhortación completa de la oda de Horacio, es decir, 'disfruta el día presente, confiando lo menos que puedas en el porvenir'). El abandono de esta perspectiva lo marca Calderón, una vez más, con un paralelismo antitético: «Huyamos de la ocasión», dice el protagonista en el v. 2992, mientras antes había dicho «Gocemos, pues, la ocasión» (v. 2960). La solución a la que llega Segismundo, es decir, el descubrimiento de la dimensión de duración temporal de sus actos, se presenta como afirmación, no de la perspectiva religiosa del más allá, sino de la más laica y moderna de «la fama vividora, / donde ni duermen las dichas, / ni las grandezas reposan» (vv. 2983-2985). Aquí está el *ubi consistam* del príncipe, que no por casualidad es la palabra que Segismundo utiliza en los versos inmediatamente sucesivos, para poner el sello a su decisión: «más a un príncipe le toca / el dar honor que quitarle».

Nadie podría afirmar, evidentemente, que esta idea de la fama como perspectiva de pervivencia abierta a las acciones

del hombre sea una novedad: es, ante todo, una idea que procede de la antigüedad clásica, que también elaborara esa otra idea, central en nuestra pieza, de que *faber quisque suae fortunae*, es decir, de que cada hombre se forja su propia fortuna (que es lo que hace Segismundo, sustrayéndose a las determinaciones del hado). En ámbito hispánico, el precedente más directo es el de Jorge Manrique, que en sus *Coplas a la muerte del padre* conecta dos de los temas centrales de la pieza calderoniana, el de la vida que «se va... apriesa como sueño», y el de la fama que hace duraderas las acciones del hombre en esta tierra. Una vez más, la conciencia de los ecos intertextuales nos ayuda a percibir mejor la originalidad de *La vida es sueño*: que no es solamente la de haber callado casi por completo las referencias a una perspectiva trascendente (que en cambio Manrique explicitaba de forma inequívoca), sino la de haber introducido el dilema que se presenta a cualquier hombre ante la constatación de lo fugaz y efímero de su vida: renunciar a la acción, o aceptar el riesgo; aprovechar el instante sin pensar en el futuro, o actuar pensando en la perspectiva de la fama vividora.

En este sentido, como vio Marc Vitse, y como apunta también Ciriaco Morón, se entiende completamente la construcción de Clarín como doble degradado de Segismundo: Clarín que no acepta ningún riesgo, antes bien, que se esconde para evitarlo (y por eso mismo muere), Clarín que sólo vive en el presente, con esa burda filosofía del *carpe diem* tan típica de los subalternos teatrales. Mejor dicho, de todos los subalternos, en la visión del mundo profundamente aristocrática que caracteriza el teatro calderoniano; como observa Vitse, y como ya hemos apuntado más arriba, «la vida es sueño» solamente para el pueblo, que no consigue levantarse hasta esa dimensión heroica que caracteriza el príncipe, el noble, y que le permite, renunciando al goce momentáneo, llegar a esa única estabilidad verdadera (e inmanente) que les es permitida a los mortales: el heroísmo, y con él, la fama.

Pero hay otro personaje que, como ya hemos dicho, se



Hanc Christif ex Paulo certus comprehenderat æstus,
Philosophus, Vates, magnus Apollo fuit.
Gratios cum Latius voluit conferre corhurnos,
Efigiem hanc Codex dat, simulatque vetus.

Séneca, en Ioannes Sambucus (János Zsámboky), Icones veterum aliquot ac recentium Medicorum Philosophorumque (Antverpiæ, 1574).

construye en antítesis a Segismundo, y es su padre Basilio. Basilio representa la otra cara, igualmente negativa, de la filosofía del *carpe diem*: la de querer conocer el futuro para evitar los decretos del hado. Presunción doble, porque el ser humano no puede conocer por completo el futuro (la crítica ha incidido numerosas veces en las «lagunas» de la profecía de Basilio), y porque este conocimiento es aciago (como por otra parte ya afirmaba Horacio en la oda que fundara el tópico del *carpe diem*), pues «no antes de venir el daño / se reserva ni se guarda / quien le previene» (vv. 3220-3222), como le recuerda Segismundo a su padre en el final. Se recupera, en estas palabras del príncipe victorioso, la interpretación positiva y «política» del *carpe diem*, la de saber protegerse del daño en el momento preciso de «la ocasión, porque aquésta / no hay camino de estorbarla» (vv. 3226-3227). De hecho, una de las cualidades necesarias para el prudente según Gracián es «vivir a la ocasión» (*Oráculo manual*, n. 288); y en la importancia de saber aprovecharse de la ocasión incide Maquiavelo (al que, a pesar de las críticas, siempre tienen muy en cuenta los escritores políticos del Barroco español) hablando de los principados que se adquieren «con armas y valor propios» (*El príncipe*, VI). Lo que Basilio no ha sido capaz de hacer, es decir, «reservarse del daño en la ocasión» (como le aconsejaba Clotaldo en los vv. 3118-3122), sabe hacerlo Segismundo, que, en el momento preciso en el que le llega la ocasión de confirmar la profecía, la elude, venciendo los decretos del hado.

Una victoria que Basilio no ha logrado, como afirma Segismundo, porque ha «errado en el modo» (v. 3244). Si él en cambio no se equivoca, es porque ya ha sido desengañado, porque ya ha escarmentado gracias a su experiencia anterior, que le permite ahora, en la cumbre del poderío y de la victoria, saber ser «humilde» (v. 3245) tanto cuanto antes había sido «soberbio» (vv. 1458, 1523, 1657). Desde esta perspectiva, se entenderán mejor los versos conclusivos, en los que Segismundo afirma que su «ingenio», su «condición tan mudada»,

y el ser ahora «discreto y... prudente» (palabras clave en las alabanzas que le dirigen Basilio, Astolfo y Rosaura) se deben a que «fue *mi maestro* un sueño... / pues así llegué a saber / que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño» (vv. 3306-3314, subrayado mío). La lección de la experiencia, parece que nos dicen entre otras cosas estas palabras de Segismundo, es superior a cualquier estudio abstracto que él pueda haber realizado en la torre con Clotaldo (donde decía que había estudiado la política); superior, también, a los estudios y a la sabiduría de Basilio. Y no porque Calderón piense que la ciencia es inútil y no lleva a ningún conocimiento verdadero, como cree por ejemplo Cesáreo Bandera, sino porque —con actitud más moderna y menos reaccionaria— subraya el valor de lo vivido, y el de una pedagogía basada en el aleccionamiento que procede de la experiencia.

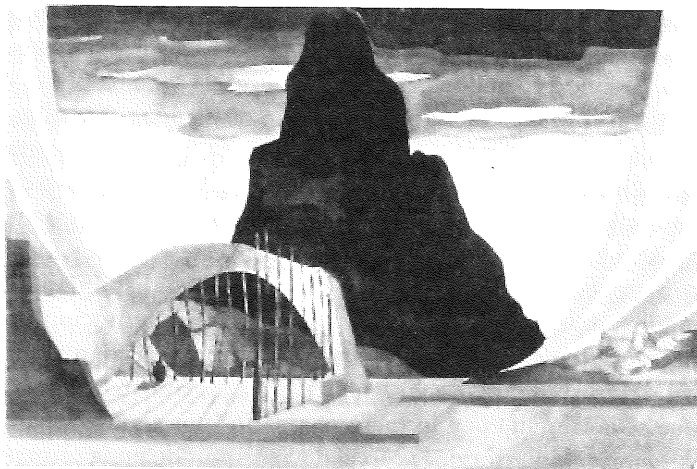
Una convicción que se desprende asimismo de la historia de Rosaura que, si en un primer momento parece creer que estaba condenada al deshonor simplemente por ser la hija de su madre (vv. 2770-2777), luego reconoce que su búsqueda activa de un remedio nace de la experiencia misma de Violante que, «escarmentando en sí misma», le sugiere a la hija que no elija para sí la pasividad que había escogido ella en sus tiempos de juventud, sin ningún resultado. A través de la historia de Rosaura, el mensaje que nos transmite Calderón una vez más es el de la importancia de la acción contra la renuncia, de la asunción del riesgo contra el miedo: las únicas armas que el hombre (y la mujer) tienen a su disposición para construir su propio destino. Desde esta perspectiva, se entenderá mejor —al menos, así lo espero— que la renuncia de Segismundo a Rosaura no es ninguna traición a las pulsiones profundas y verdaderas del hombre, no es ninguna manifestación de hipocresía social, sino el sello mejor que podía ponerse a una historia doble que no se deja reducir al marbete simplista de historia de amor, pues es una historia de mucha mayor envergadura y alcance: la de la conquista de la libertad del hombre y de la mujer, no sólo ante un poder tiránico y

arrogante, sino ante la fuerza, sólo en parte ineluctable, del hado.

*Estructura dramática de la pieza
y proyecto de puesta en escena*

Es bien sabido que el teatro de corral no disponía de grandes recursos escenográficos, y que el espacio disponible para la representación lo constituía básicamente el tablado, más nueve nichos cubiertos por cortinas o puertas en la pared al fondo, dispuestos sobre tres niveles (tablado, primer corredor, segundo corredor). Alguna maquinaria sencilla podía y debía utilizarse para la representación de algunas comedias, pero no es éste el caso de *La vida es sueño*, que no presenta apariciones ni desapariciones súbitas, ni requiere el uso de los corredores, salvo por la escena apertural en la que Rosaura «sale en lo alto de un monte». Aparte este «monte», cuya construcción podía obviarse si los teatros no disponían de medios o de espacio para construirlo, la representación no necesita sino el tablado y los tres nichos que se abrían al nivel del mismo tablado en la pared trasera, con sus cortinas que se correrían cuando fuese necesario (por ejemplo, para descubrir el interior de la cárcel de Segismundo en la primera jornada, o para que Basilio o Rosaura escuchen «al paño» lo que está pasando en escena, en la segunda jornada). Dada la escasez de recursos y la sencillez del espacio escénico (el concretamente visible por los espectadores), la construcción del espacio dramático se confía a las palabras de los personajes: palabras que evocan los detalles y las circunstancias materiales que no pueden representarse físicamente en el tablado; palabras que construyen el eventual simbolismo y, en todo caso, la semántica de dichos espacios, casi siempre organizada en un sistema de oposiciones binarias.

Todo esto puede comprobarse puntualmente en *La vida es sueño*: los primeros cien versos, sólo por poner un ejemplo,



Torres Labrot. Escenografía para la representación de La vida es sueño (1944).

contienen todas las indicaciones necesarias para que el espectador se imagine una puesta del sol en un paisaje desierto y lleno de rocas, con un monte altísimo y fragoso, y una especie de cueva oscurísima de la que sale un lamento... El tan comentado barroquismo de estos versos iniciales sirve ante todo, como bien lo ha dicho Rico, para captar la atención del público, y también, con sus tintas cargadas y la insistencia en metáforas y comparaciones, para suplir la pobreza del escenario estimulando la imaginación de los espectadores. Asimismo, es el lenguaje el que crea, no sólo el espacio en su dimensión descriptiva de «paisaje» o «ambientación», sino en su dimensión simbólica y semántica, funcional a la construcción del significado de la obra. La torre y el paraje que la circunda se nos aparecen, sin lugar a dudas, como un espacio de desolación, de violencia, de oscuridad, de desesperación y de falta de libertad, sólo iluminado, materialmente, por la «medrosa luz que aún tiene el día», y luego por la vela que arde en la cárcel de Segismundo; en el plano de los sentimientos, por la ternura y la conmoción que despierta en Segismundo la presencia de Rosaura, cuya vista transforma sus ojos en hidrópicos sedientos, que sólo buscan ver y ver más. Por el contrario, el palacio se nos aparece, ya en su concreta realización teatral, como un espacio lujoso, donde todos los personajes salen «con acompañamiento» (es decir, con un séquito) y con música; lingüísticamente, es el espacio de los sutiles duelos verbales de los amantes-enemigos, de los largos y retóricos discursos del rey-astrólogo, y va a ser muy pronto el espacio donde Segismundo descubra su identidad y se enfrente con dureza y violencia, al mismo tiempo física y lingüística, con todos los cortesanos.

Pues bien, esos dos espacios, el de la torre y el del palacio, se alternan en el desarrollo de la acción formando lo que, en términos retóricos, llamaríamos un quiasmo, es decir, una repetición con inversión de los elementos: la primera jornada se abre en el espacio de la torre (vv. 1-474) y termina en palacio (vv. 475-985); la segunda se abre en palacio (vv. 986-

2017) y se cierra con la vuelta de Segismundo a la torre (vv. 2018-2187). La construcción espacial de la tercera jornada es apenas más compleja: empieza en la torre (vv. 2188-2427), para pasar luego al palacio (vv. 2428-2655), y se cierra (vv. 2656-3319) en un espacio que ya no es sin duda el interior de la torre, del que Segismundo ha sido liberado por la rebelión popular, pero que se encuentra en sus inmediaciones, pues las palabras de los personajes apuntan a características («estas peñas», «espesas ramas», «lo intrincado del monte») que repiten con perfecta circularidad las del «monte eminente» de «cabeza enmarañada» en donde se abría la primera jornada.

Hay cierto acuerdo entre los estudiosos de teatro áureo en llamar «cuadros» estos bloques de acción que coinciden con una precisa ubicación espacial, cuyo deslinde viene marcado por un cambio total de personajes en escena que determina un momentáneo vacío en el tablado. Es necesario sin embargo advertir que no todas las piezas de teatro áureo se construyen con la simetría y precisión matemática que muestra *La vida es sueño*: no siempre es tan fácil ni evidente deslindar los cuadros, pues —y esto sucede sobre todo en las comedias de enredo amoroso, de ambientación urbana y contemporánea— la acción puede desarrollarse toda en un mismo espacio, o bien los personajes pueden pasar de un espacio a otro (lo aprendemos de sus palabras) sin que este paso se refleje en un vacío del tablado, y por tanto en un cambio de cuadro. Es decir, que no siempre el cambio de espacio marca la estructura de la obra de forma tan relevante, ni tan simétrica, como lo hace en *La vida es sueño*. Bien es cierto que Calderón tiende a construir sus piezas, aun las de capa y espada, de forma más compacta, con una mayor atención a la simetría espacial y estructural con respecto a Lope; pero por otro lado, también es cierto que en este aspecto *La vida es sueño* muestra su profunda deuda con el modelo estructural de la tragedia, o del drama, por utilizar el término más neutro propuesto por Joan Oleza en oposición al de comedia.

Es en el drama, como oportunamente nota Oleza, donde la construcción en cuadros es determinante, pues el drama configura, al menos en los primeros tiempos de la Comedia Nueva, un proyecto de teatro al mismo tiempo didáctico y de gran impacto visual: de hecho, los cuadros pueden organizarse alrededor de elementos escenográficos de gran aparato, pero también sirven para «espacializar» oposiciones binarias que se cargan de significado, lo cual es muy útil cuando se quiera vehicular cierto didactismo, cierto «mensaje» ideológico, por decirlo con un término muy pasado de moda pero que sigue siendo eficaz para explicarse. Del modelo del drama *La vida es sueño* tiene también otro rasgo estructural, la elevada densidad de palabra; como han notado muchos críticos, la obra se compone básicamente de monólogos y de discursos largos, siendo relativamente escasos los pasajes de diálogo teatral efectivo, con réplicas cortas e intercambio vivaz. Ahora bien, con esto no se quiere volver a afirmar algo que ha sido negado repetidamente por la crítica más avisada, es decir, que *La vida es sueño* sea una obra meramente didáctica, dirigida a transmitir un «mensaje» unívoco y simplista: sí se quiere observar que *La vida es sueño* retoma un modelo teatral pensado para vehicular ideas y conceptos «fuertes», en implícita alternativa con la (relativa) intrascendencia y diversión de la comedia; un modelo del que Calderón se sirve para construir una pieza tanto trabada y firme en su estructura, cuanto abierta y polisémica en sus significados.

La trabazón perfecta de la obra se percibe también en otro aspecto: en la utilización de la polimetría, rasgo al mismo tiempo estructural y expresivo. Es bien sabido que la utilización de distintos metros y formas estróficas es una de las características definitorias del teatro clásico español desde los comienzos de la Comedia Nueva, bien que con sustanciales modificaciones a lo largo del tiempo. Las particiones internas marcadas por los cambios de forma métrica son un rasgo estructural importante, que a veces coincide y se alía con ese otro rasgo estructural que puede ser el cambio de

cuadro, otras veces no. En el caso de *La vida es sueño*, y siguiendo una tendencia que irá en aumento en el teatro calderoniano, los cambios de cuadro coinciden todos con un cambio de forma métrica, reforzando ulteriormente la partición binaria de las dos primeras jornadas, y la ternaria de la tercera.

Otra función estructural de la métrica, que se observa también en *La vida es sueño*, es la de establecer correspondencias entre momentos distintos de la acción; aunque se trata de un rasgo que se percibe mejor cuando se lee el texto, mientras que cabe cierta duda acerca de la capacidad efectiva de un espectador para captarlo, por más que sin duda los espectadores de la época estuviesen mucho más familiarizados con la música de los distintos metros y estrofas, y por tanto más capacitados para captar sus resonancias y correspondencias. Con sólo echar una ojeada al esquema métrico, se ve enseguida que en cada jornada hay una secuencia en silvas de pareados: de la primera (vv. 1-102), podemos decir que se trata de una forma estrófica que Calderón utiliza a menudo para empezar sus autos y tragedias (entre éstas, baste citar *El purgatorio de San Patricio*, *Los cabellos de Absalón*, *A secreto agravio secreta venganza*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*). Pero la segunda (vv. 1548-1723) y la tercera (vv. 2656-2689) es posible que vengan determinadas por la relación que establecen con la primera. En la segunda jornada la secuencia en silvas marca el final de la aventura palaciega de Segismundo, su definitivo «despeñarse» por los laberintos de la soberbia agresiva (el intento de violación de Rosaura, la agresión a Clotaldo, el duelo con Astolfo, las amenazas al rey), en paralelo, no por sutil menos evidente, con la situación de Rosaura en la apertura de la pieza y, para quien acepte este simbolismo, con la caída del mismo caballo de Rosaura, posible metáfora de Segismundo; en la tercera jornada, el paralelismo es aún más evidente, pues el breve pasaje en silvas contiene el anuncio de la llegada de Rosaura y la descripción que hace Clarín de su cabalgadura, en eco clarísimo con la des-

cripción conceptista que Rosaura había hecho de su «hipogrifo violento». También es evidente la relación que se establece entre los dos pasajes en décimas, en la primera (vv. 103-272) y en la segunda jornada (vv. 2018-2187), y no sólo porque, como ya han notado muchos críticos, en ambos pasajes se vierten en un molde métrico que ya Lope consideraba «bueno para quejas» los lamentos de Segismundo prisionero. Más que nada, porque ambos pasajes contienen dos enfrentamientos dialógicos fundamentales para la evolución dramática de Segismundo: el primero con Rosaura, que le hace experimentar la posibilidad de una reacción anímica que no sea la consabida de la rabia y la furia; el segundo con Clotaldo, que refuerza desde otra perspectiva esta primera intuición insinuándole la posibilidad de que, en cualquier circunstancia, «no se pierde el hacer bien». La recurrencia única de las quintillas (vv. 475-599) y las octavas (vv. 2428-2491) subraya el lazo sutil que une las relativas secuencias: la primera, dedicada a mostrarnos el brillante y algo venenoso encuentro entre Astolfo y Estrella, connotado por repetidas referencias bélicas que echan sobre su relación amorosa un velo de sospechas y dudas; la segunda, en una situación de guerra ya declarada y en acto, en la que los mismos personajes, aunque no coinciden en escena, presentan una actitud parecida, de competencia subterránea a pesar de la aparente voluntad de colaboración con Basilio (baste ver el paralelismo entre las declaraciones arrogantes de Astolfo, vv. 2447-2451, y las de Estrella, vv. 2488-2491).

El romance constituye la armazón de la pieza, de acuerdo con una tendencia que podía notarse ya en el último Lope y que es característica del teatro calderoniano: con dos secuencias en la primera y en la segunda jornada, y tres secuencias en la tercera, con un promedio de 280 versos cada una, el romance es sin lugar a dudas el metro mayoritario en *La vida es sueño*. A la inversa, se reduce en mucho la importancia de la redondilla con respecto a la amplitud de su utilización por Lope de Vega; esta forma estrófica, como ya han

Prólogo

notado otros críticos, marca en *La vida es sueño* secuencias que se centran en intercambios dialógicos muy vivaces y polémicos: la experiencia palaciega de Segismundo hasta el reencuentro con Rosaura (vv. 1224-1547), la discusión entre Clotaldo y Rosaura acerca de cómo restaurar la honra de ella (vv. 2492-2655), el momento álgido del enfrentamiento entre los dos bandos que culmina con la muerte de Clarín (vv. 3016-3097).*